

Familiealbumet og de vanskelige fortellingene

Sigrid Lien

Professor, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

sigrid.lien@uib.no

I en bokhylle på kontoret mitt ligger det en liten stabel med gamle fotografialbum. De er av den typen som var vanlig i mellomkrigstiden: i sort papp, avlangt, liggende format – og med beskyttende «spindelvevspapir» mellom arkene. En venninne fant dem på et loppemarked og brakte dem i sikkerhet hos meg. Et raskt gjennomsyn avslører at de tilhørte en ung kvinne som vokste opp på Laksevåg i Bergen i de første tiår av 1900-tallet. Under hvert enkelt fotografi er det skrevet små bildetekster – noen humoristiske, andre i dypt alvor. Enkelte steder er det også limt inn små avisutklipp av forskjellige slag. Samlet sett framstår albumene som et rørende selvportrett, som forteller om smått og stort i den unge kvinnens liv fra 1920-årene og fram mot gjenreisningen etter krigen. Albumets fotografier er i hovedsak amatør-snapshots, med motiver fra sangkorøvelser, søndagsskoleutflykter, påsketurer på fjellet, sommeropphold på landet og ikke minst hverdagslivet i den nye, hvitmalte villaen på Laksevåg. Dette hjemmet med det tidstypiske tilnavnet *Valhalla*, var tydeligvis familiens store stolthet. De foreviget også, med like stor stolthet, familiefarens lystbåt og bil. Albumets eier tilhørte åpenbart et sosialt sjikt med penger og sosial trygghet.

Men albumet rommer også dokumentasjoner av ødeleggelsene villaen og det øvrige nærmiljøet ble utsatt for i forbindelse med det britiske bombeangrepet på Laksevåg i 1944. Bombingen, som var rettet mot en tysk ubåtbunker, traff i stedet den sivile bebyggelsen. De mange omkomne omfattet også 61 barn ved Holen skole, noe som bevitnes på en albumsida med fotografier av kister stående på rad i Laksevåg kirke. I albumet er det dessuten fotografier som peker i retning av at familien i den hvite villaen, uvisst på hvilken måte, hadde tilknytning til barnehjemmet Morgensol som lå i nabolaget. Denne institusjonen ble senere gjort til gjenstand for offentlig granskning på grunnlag av en rekke mørke overgrepshistorier. Den unge kvinnens album reflekterer slik ikke bare de mange «små» begivenhetene som vanlige menneskers liv består av. Albumsiden tydeliggjør også hvordan «den store historien» og de vanskelige fortellingene griper inn i den personlige, visuelle biografien.

Der den nå står i bokhyllen min, løsrevet fra den opprinnelige familiekonteksten den var innskrevet i, framstår samlingen av album som en sår påminning om denne typen visuelt materiales forgjengelighet. Innehaveren – som forble ugift – hadde ikke etterkommere som var interessert i å bevare den visuelle fortellingen om hennes liv. Samlingen framkaller også tanker om hvordan albumets fotografiske portretter, et av samfunnets viktigste visuelle tegn på følelsesmessig tilknytning, ikke har tiltrukket seg større oppmerksomhet som forskningsfelt. I forlengelse av dette melder det seg en rekke spørsmål: For hvordan kan vi som billed-

forskere nærme oss spørsmålet om familiealbumets betydning uten å henfalle til det banale, nostalgi og sentimentalitet? I hvilken grad kan det være mulig å rekapitulere de intime fortellingene om et menneskes liv i ettertid? Hvordan kan vi nærme oss forholdet mellom de «små og personlige» historiene og «de store og allmenne» historiefortellingene? Og hvordan skal vi forstå albumet som et tidsvitne og som en inngang til historien og samtidig våge å konfrontere de vanskelige historiene som albumet mer eller mindre eksplisitt framkaller – om sorg, konflikter, politikk og maktrelasjoner? Dette særnummeret er et forsøk på å gi noen svar på disse spørsmålene. De ulike bidragene er inspirert av, og bygger videre på, de siste tiårenes spredte, men viktige teoretisk-metodiske forsøk på å nærme seg denne typen empirisk materiale. De spiller dessuten også, hver på sin måte, utviklingen innenfor fotohistorisk forskning og ikke minst i forståelsen av hva fotografiet er og gjør i kulturen.

En av de vakreste og mest siterte tekster om fotografi, Roland Barthes' *Det lyse rommet*, tar nettopp utgangspunkt i en samling familiefotografier.¹ Barthes diskuterer her blant annet hvordan opplevelsen av fotografiet er knyttet til dets indeksikalske side. Han beskriver nærmere bestemt fotografiets evne til å produsere et bilde som et fysisk avtrykk av hvordan lyset har falt på en kropp en har elsket – og slik også dets affektframkallende potensial. Boken ble skrevet like etter at forfatteren mistet sin mor, som en del av sorgprosessen. Han søker etter moren slik hun var for ham, i disse fotografiene, og skriver samtidig fram sin forståelse av fotografiets vesen.

I ettertid har denne fototeoretiske klassikeren møtt kritikk. Patrizia Di Bello er en av dem som har påpekt at Barthes i dette verket, mer enn noe annet, var opptatt av de meningene som knytter seg opp mot optikk og kjemi – med andre ord det som skaper en direkte fysisk forbindelse mellom et fotografi og dets referent.² Slik hun ser det, fører dette uvilkårlig til at de sosiale og kulturelle konteksters potensielle betydning for fotografisk meningsdannelse blir undertematisert. Christine Hansens bidrag til dette særnummeret imøtekommer på et vis Di Bellos kritiske innspill. I sin artikkel lar hun, tydelig inspirert av Barthes' bok, en samling av fotografier etter sin far danne grunnlaget for en undersøkelse av familiefotografiets egenart. På denne måten vil hun, i likhet med undersøkelsen i *Det lyse rommet*, «løfte sin egen families bilder ut av den private sfæren og slik beskrive noe mer universelt». Men i motsetning til Barthes, legger Hansen ikke ensidig fotografiets indeksikalitet eller sporkarakter til grunn for sin forståelse av sjangeren. Hun viser derimot hvordan familiefotografiet i stor grad hviler på konvensjoner og ritualiserte sosiale praksiser. På denne måten er de, slik hun uttrykker det, «vevet inn i livene våre på måter som gjør dem svært meningsfulle». Affekten familiefotografiet skaper er altså ikke utelukkende betinget av dets indeksikalitet – fotografiets spesifikke virkelighetsforankring. Inspirert av filosofen Stanley Cavells tanker om fotografiet og hverdagspråket, argumenterer Hansen snarere for å forstå familiefotografiet som fotografiets dagligtale – dynamiske visuelle troper som kan berikes av hver enkelt families individuelle måte å uttrykke seg på.

Men å kontekstualisere fotografiet i lys av de sosiale og kulturelle kontekstene det inngår i, handler også om å se det i relasjon til samfunnets maktstrukturer. Dette var et hovedanliggende for den kritiske generasjonen av fotografiforskere som etterfulgte Barthes utover 1980-tallet. En av de viktigste tekstene som ble produsert av denne generasjonen, var John Taggs *The Burden of Representation* fra 1988.³ Selv om denne studien i hovedsak tar for seg bruken av fotografi i kontrollerende og kartleggende praksiser innenfor psykiatrien, fengselsvesenet og så videre, omtales også familiefotografiet på kortfattet vis som en kontrast til disse praksisene. Tagg forstår behovet for intime, personlige bilder av den typen vi finner i familiealbumet som selve bakgrunnen for den historiske utviklingen av fotografiet som medium.

Taggs forskning var i stor grad influert av Michel Foucaults maktkritiske analyser, og Jorun Larsens artikkel fortsetter på et vis der Tagg slutter. Hun analyserer sine egne familiefotografier nettopp i lys av maktperspektiver – med vekt på fotografen og albumkreatørens makt til å definere de ulike familiemedlemmenes visuelle identitet. I dette inndrar hun momenter fra Foucaults refleksjoner omkring antikkens dynamiske og selvreflekterende livskunst, en form for tankearbeid, skrivearbeid og virkelighetsarbeid, der konstitueringen av selvet sto sentralt. Larsen ser dette som en parallell til fotoalbumet som en sosial praksis, som i likhet med antikkens skriveøvelser dreier seg om å framvise seg selv og bli sett av andre. Avslutningsvis i artikkelen diskuterer hun også, på bakgrunn av egne erfaringer med et polaroidkamera, en kjøleskapsdør og en aktiv familie, muligheten for å demokratisere de maktrelasjonene som styrer konstruksjonen av familiealbumets visuelle fortellinger.

Maktrelasjoner står videre sentralt i fotografiforskningen som i de senere årene har utfoldet seg i kjølvannet av post- og dekolonial tenkning, og familiefotografiet inntar også en plass innenfor dette teoretiske scenariet. Pauline Hoaths artikkel, som bygger på hennes ferske doktoravhandling (2020), er et eksempel på dette. I artikkelen undersøker hun en samling album og brev etter sin bestefar, James Cutler, som tjenestegjorde som soldat i britisk kontrollerte områder i Irak og Palestina i 1920-årene. Brevene, som han skrev da han var utstasjonert, var adressert til Lily, forfatterens bestemor, som han hadde truffet bare noen måneder før avreisen fra England. Utgangspunktet for analysen av dette materialet er den britiske fothistorikeren og antropologen Elizabeth Edwards forståelse av fotografi som objekter som vandrer gjennom historien og som besitter et spesifikt potensial «til å tenke med»⁴. Hoath viser for det første hvordan soldatalbumene, etter å ha vært stuet bort på et loft i en mannsalder, nå i ettertid skaper nye meninger som familiealbum for James Cutlers etterkommere. For det andre får hun fram hvordan kjærlighetshistorien som utspiller seg i utvekslingen mellom brev og bilder, utfoldes på bakgrunn av britisk, militær kultur på bakkenivå. Den menige soldatens album speiler slik britisk nasjonal identitet og kollektive imaginasjoner i en imperial kontekst, men i et perspektiv som så langt har vært fraværende i historieskrivningen.

Hilde Wallem Nielsens og min egen artikkel kan tilsvarende leses som et bidrag, både til forståelsen av familiefotografiet som en genre og kompleksiteten i fotografiets rolle i kolonialisering- og dekoloniseringsprosesser. Vårt materiale knytter seg til historien om norsk, intern kolonialisme. Vi analyserer en rekke album som tilhører Ingolf Kvandahl, barnebarnet til den samiske historikeren, læreren og aktivisten Henrik Kvandahl (1865–1950). Albumene dokumenterer livet til flere generasjoner fra Kvandahl-familien – fra 1890- til 1920-årene. Med støtte i fothistorikeren Marianne Hirschs begrep *postmemory*, får vi fram hvordan tidligere generasjoners minner, ofte vanskelige, også får betydning i etterkommeres identitetsbygging og selvforståelse.⁵ Vi viser hvordan familiealbumet framstår som en arena for spenninger knyttet til historiske prosesser som dels griper inn i hverandre, dels løper parallelt og dels kan stå i motsetning til hverandre: fornorskning, modernisering og samepolitisk aktivisme. Spenningene i disse prosessene presses opp til overflaten på albumsiden. Artikkelen tydeliggjør, i likhet med temanummerets øvrige bidrag, hvordan familiealbumets personlige fotografier og rørende fortellinger også kan være viktige for andre enn dem som en gang produserte og eide dem – og som projiserte sine håp, drømmer og identitetskonstruksjoner mellom dets permer.

Sigrd Lien
Gjesteredatør

Noter

- 1 Roland Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet* (Oslo: Pax forlag, 2001); original utgave *La chambre claire- note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980).
- 2 Patrizia Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England* (Aldershot: Ashgate, 2007).
- 3 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, (London: Macmillan, 1988).
- 4 Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums* (Oxford: Berg, 2001).
- 5 Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997).