

# az iskolakultúra 2010/5-6 melléklete

Megjelent: az ELTE Pedagógikum támogatásával.

# A képtudomány módszerei a neveléstudományi és társadalomtudományi kutatásban

„A Jóisten a részletekben rejlik”

(Aby Warburg, 1925/26) (1)

*A képek világában élünk. Festmények, szobrok, rajzok, lenyomatok, fényképek és filmek őrzik az adott korokhoz kötődő társadalmi, kulturális és antropológiai jelenségekről alkotott elképzeléseket és nézeteket. A vizuális média jelentősége az utolsó évtizedben számottevően nőtt – különösen a gyermekek és a fiatalok világában a televízió és az új információs és kommunikációs technológiák térnyerése által, amelyek elsősorban a vizualitásra épülnek (vedd össze: Fuchs, 1997, 265. o.; Burgin, 1982, 1996; Burnett, 1995).*

## „Pictorial Turn” és „Visual Anthropology”. Trendek a tudományban

**A**z egyik alapvető technológia, a fényképészet a 19. század első felében történő feltalálását követően rögtön elterjedt. A teoretikusok a megváltozott észlelés új korszakáról beszélnek. (2) Most, a 20. század és a klasszikus fényképészet végén elmosódik a határ a világ és a kép, a realitás és a szimuláció között, a tér és az idő dimenziói relatívvá válnak, a jelölt és a jelölő eltűnnek. Ezekre a változásokra reagál a tudomány a „képi fordulat”-tal (3): a képről szóló olyan tudomány igényével, amely diskurzív, és kevésbé a lingvisztika felé orientálódik, valamint amelyben egyúttal kihasználhatók a kép társadalmi adottságai, azaz a „többiek” láthatósága (Mitchell, 1997, 36. o.). Feltételezhető, hogy a képtudomány és a fénykép interpretációjának módszerei iránt most felélenkülő érdeklődés összefügg a társadalomtudományok utóbbi két évtizedben végbement változásaival is. A fényképek módszertani hozzáférést biztosítanak, és lehetővé teszik a nemek története, a szimbólumkultúra vagy az antropológia új kérdés-feltevéseinek összekapcsolását.

Ahhoz, hogy ezeket a képekben található tudástartalmakat meg lehessen fejteni, a 20. század elején Aby Warburg egy történeti kultúra- és képtudományt alapított, amely ma is minden képelemzés alapját képezi. A szellem- és a társadalomtudományok tudományágai, mint az antropológia, az etnológia (4), a történelem és immár két évtizede a neveléstudomány is megkezdtek a művészettörténet és a művészettudomány ezen vívmányainak adaptálását és egy „vizuális antropológia” értelmében vett továbbfejlesztését. Klaus Mollenhauer (1983), Horst Schiffler és Rolf Winkeler (1985), valamint Konrad Wünsche (1991) kezdtek elsőként képeket a neveléstörténet forrásaként szisztematikusan vizsgálni (lásd még: Parmentier, 1989; Schmitt, Link és Tosch, 1997; Herrlitz és Rittelmeyer, 1993). Időközben a képeket aktuális empirikus neveléstudományi kutatásokhoz is használják (lásd például: Prosser és Schratz, 1998; Schratz és Steiner-Löffler, 1998;

*Grosvenor, Lawn és Rousmaniere*, 1999; vesd össze a szemiotikus-társadalomtudományi kutatásokkal például a taglejtésről: *Müller*, 1998.

A neveléstudósok figyelme egyre inkább a kultúra materializálódására, megtestesülésére ('embodiment') irányul. A habitus és a test, mindenféle tárgymű és ezzel a média is kulturális kifejezésnek számít. A fényképek a kultúra vizuális részét örökítik meg és viszik tovább, azaz kultúrát alkotnak a közösségi és a magánszférában is. A képeken információk vannak elrejtve generációk egymás közötti viszonyáról, messzire mutató fejlődésekről, amelyek minden politikai változással szembeszállni látszanak. Az irodalmi szövegektől eltérően, amelyek legtöbbször a rendkívülit, a szokatlant örökítik meg, a fényképek éppen a mindennaposat, a triviálist őrzik.

Még mindig keveset tudunk azonban arról, hogy mit is mutatnak a fényképek: komplex struktúrájuk miatt nem adott a túl gyors interpretáció lehetősége. (5) Mindenekelőtt az a kérdés merül fel, hogy a fényképek milyen mértékben tekinthetők dokumentumoknak, bizonyítékoknak, és mennyire megrendezettek (*Gombrich*, 1984, 240–273. o.). Azaz milyen forrásértékkel rendelkeznek egyáltalán a történeti vagy a neveléstudományi kérdésekben. A hamburgi Wehrmacht-kiállítás (6) kapcsán a fényképek hitelességéről kialakult vita megmutatta, hogy milyen fontos is a fénykép interpretációjánál a kritikus eljárás, és arra is rámutatott: ahhoz, hogy a fénykép történeti forrásként szolgáljon, eleget kell tennie bizonyos minimális feltételeknek, mint például a dátum, a hely és különösen a kép keletkezése és megőrzése körüli összefüggések átgondolása. Ez különösen akkor fontos, ha a fényképeket történelmi események igazolásához kívánjuk használni.

A nevelés- és társadalomtudományok számára a fénykép éppen azért bír jelentőséggel, mert nem egyértelmű: nemcsak a fényképezési beállításokat tükrözi, hanem a nem szándékos és véletlen elemeket is. A fényképezett kép tartalmazza a politikai, a kulturális, a szociális és a szubjektív élet nyomait. A kamera rögzíti, hogy mi van az objektív előtt, és ez lehet akár véletlenszerű is, amiről sem a fényképész, sem a kép szereplői nem tudnak.

Néha éppen ezek a véletlen képelemek azok (például a test legkisebb mozgásai), amelyek egy esemény kommentárjaként értelmezhetőek. A fényképek konzekvensen utalnak a kommunikáció nonverbális részeire is, hiszen a valóságot a vizuális részekre korlátozzák.

A következőkben saját kutatásainkra hivatkozva az alábbi lépésekben fogunk érvelni: A második fejezetben a fénykép forrásspecifikációját tárgyaljuk, a valósághoz fűződő viszonyát, a véletlen szerepét és a kameratechnika fontosságát; a harmadikban összefoglaljuk a fénykép forrásértékét, és leírjuk a szándékos és a nem szándékos képi jelentés összjátékának jelentőségét a nevelés- és társadalomtudományok számára; a negyedik fejezetben bemutatjuk a különálló fényképek és nagyobb fényképállományok elemzésének módszertani lépéseit. A neveléstörténeti és az empirikus kutatáshoz történő felhasználás lehetőségeit egy iskolatörténeti példán mutatjuk be, egyidejűleg az ötödik fejezetben demonstráljuk a különálló képek elemzésének lehetőségét is. Bemutatjuk a fotózás szerepét a gyermekekről és a fiatalokról szóló történeti kutatások számára, a hatodik fejezetben pedig egy összegzésben a módszer és a forrás lehetőségeit és határait vitatjuk meg.

### **A fénykép mint forrás: egy médium a hitelesség, a megrendezetség és a véletlen határán**

A kétely, hogy a fénykép alkalmas-e forrásként történő használatra társadalomtörténeti kutatáshoz, egyrésztől vagy azon alapul, hogy a fényképeket egyszerűen csak illusztrációként vették igénybe, vagy azon, hogy a szükséges forráskritika nélkül bizonyítékként használták őket (lásd például: *Hannig*, 1989; a kortárs fényképek forráskritikai elemzéséhez lásd: *Barnouw*, 1996; *Brink*, 1998). A fénykép vonzereje azonban éppen a hitelesség és a megrendezetség közötti feszültségből ered: egy fénykép azt a benyomást kelti, hogy valami valahogy volt, ezért a fényképészek már a fotózás feltalálása óta ját-

szanak azzal a lehetőséggel, hogy megrendezik a látszólagos valóságot (vesd össze: *Im Reich der Phantome...*, 1997)

Két jellegzetesség miatt vonják kétségbe a klasszikus, tehát a dokumentarista, nem manipulált, nem digitalizált fotográfia forrásértékét: a valósághoz fűződő viszonya (7) és a véletlen szerepe miatt.

1. Fénykép és valóság: Ha például a nyugatnémet *Pädagogik* folyóirat fotóillusztrációit vizsgáljuk a nyolcvanas évekből, akkor arra a következtetésre kellene jutnunk, hogy ebben az évtizedben a tanár személye majdnem teljesen eltűnt a tanóráról. A fényképek majdnem kizárólag diákokat ábrázolnak. Természetesen tudjuk, hogy a nyolcvanas években is jutott legalább egy tanár vagy tanárnő egy-egy osztályra, a tanórán pedig a tanteemben voltak. Ezzel ki is merült volna a fénykép forrásértéke? Semmi esetre sem; ez csak azt jelenti, hogy a folyóiratban megjelent képekről nem tudunk a valódi oktatási viszonyokra következtetni. Általában a fényképekről nem lehet minden további nélkül a valóságra következtetni, hiszen a fényképek a valóságot nem tükörképként dokumentálják, hanem egy adott nézőpontból, egy perspektívából ábrázolják. Az optikai észlelés tekintetében a fénykép valóban megvesztegethetetlen: annak, ami a fényképen képként megjelenik, a felvétel pillanatában is valóban vizuálisan észlelhetőnek kellett lennie a kamera objektívje előtt. De hogy egyáltalán mi és hogyan jelenik meg az adott képrészleten, messzemenően a fényképész döntésén múlik. A fénykép a valóság lekicsinyítése, részlet, amely szelekció eredménye. Az objektív realitás tárgyai a fényképezés közben nemcsak térbeli, akusztikus, taktilis és olfaktorikus tulajdonságokat veszítik el: a tárgyakat, mint azt egyszer Aaron Siskind megfogalmazta, „kiszakítják megszokott környezetükből, ismert szomszédjaikat elidegenítik, és új kapcsolatokba kényszerítik őket” (*Was ist moderne Fotografie?*..., 1983, 71. o.). A *Pädagogik* folyóirat fényképei nem alkalmas források a valós oktatási viszonyok leírására, de használatukkal leírhatóvá válnak a pedagógiai szándékok, a

kiadói hangsúlyok és a társadalmi fejlődés jellemzői – így például a *Pädagogik* folyóirat kiadójának figyelme a 80-as években a gyermek tanulására összpontosul, és ez egyben olyan perspektívát jelent, amelyben a tanár marginális szereplővé válik.

2. További meghatározó probléma a fénykép forrásértékének keresésekor a kép szándéka és a véletlen közötti kapcsolat: a festéssel ellentétben a fotózás lényegében nem testközpontú alkotói folyamat, ezért itt nem lehet minden elemet a szándékra nézve értelmezni. Éppen ellenkezőleg: úgy tűnik, a fényképészek képeik szerkesztését egyre inkább az évek során műszakilag mind tökéletesebbé váló gépeikre, és ily módon a véletlenre bízzák. De lehet ezeket a véletlen során létrejött képeket egyáltalán interpretálni? Erre a kérdésre két választ adhatunk. Egyrészt a kép hatása a kép eredeti szándékától és az elkészítés módjától függetlenül jön létre, formaesztétikai szempontok szerint működik, amelyeket le lehet írni és elemezni lehet. Másrészt a fénykép sajátosságai közé tartozik, hogy a kép értelmezési tartománya először a koncepcionális elrendezésben és annak technikai átültetésében valósul meg, majd pedig abban a döntésben, hogy előhívjuk-e a negatívot, a másolatokat megőrizzük-e, valamint hogy a képeket a továbbiakban is fel-

---

*Általánosítva elmondhatjuk, hogy egy fénykép forrásértéke a komplexitásán alapul. Ez egyezik az életvilág jelenségeinek sokféleségével, míg a fénykép felépítésének módjai pedagógiai és szociális szituációk és viszonyok felépítésének mintáira utalnak. A fényképész és a leképezettek képben elrejtett perspektívái megfelelnek a társadalomtudományok és a történeti kutatás által elvárt multiperspektivitásnak.*

---

használjuk-e. Ez azt jelenti, hogy általában a fényképészek döntik el, képüket jól sikerültnek tekintik-e vagy sem. Ez igaz egy folyóirat kiadóra is, ha egy képről azt gondolják, hogy céljaikhoz elegendő kifejezőerővel bír.

A kapcsolat a fényképen megjelenő véletlen tényezővel műfaj szerint eltérő. A művészként dolgozó fényképészek (8) gyakran üdvözlik a véletlen jelenlétét: a fényképezés konstruktív, kreatív elemének tekintik azt, amely mindig kapható új ötletekre, konvenciótörésre és más nézőpontok bemutatására. A nyilvánosan dolgozó hivatásos fényképészek is számolnak a véletlen jelenlétével. A viszonylag állandó motívumoknál, mint az osztályképek vagy a rendezvények, azonban megpróbálják messzemenően kizárni azt. Mindenesetre egy fénykép és vele együtt a véletlen is része a valóságnak. Éppen a képinterpretációnál lehet jól kihasználni az előre nem látható pillanatot. Ebben az alig előrelátható, rejtett részletben gyakran elegendő fontos információ van arra nézve, hogy az egyén hogyan reagál a valóságra.

3. A fénykép harmadik sajátossága felelős a kép valósághoz fűződő különös kapcsolataért. A kamera képessége, hogy az optikailag „valódit” leképezze, valamint a fényképezés során alkalmazott kémiai és fizikai törvényszerűségek a kezdetektől fogva ahhoz vezettek, hogy a fényképet általánosan „valódinak” tartották. Csak később gondolkodtak el azon, hogy a technikai eljárás változtatható, azaz a kép mondanivalóját a fényképezési helyzetbe való közvetlen beavatkozás nélkül, egyedül a technikai folyamatok célzott irányításával szerkeszteni, hangsúlyozni és értelmezni lehet.

A kameratechnika a fényképezést bizonyos optikai látásmódokra korlátozza, aki csak ezeket tudja felhasználni a képalkotás során. Ehhez tartozik a blende kiválasztása és a záridő, a gyújtótávolság és a vágási lehetőségek. A fényképészek ezáltal meg tudják válogatni a kamera előtti motívumokat. Bepillantanak a keresőbe, és meghatározzák a kép kompozíciójának legfontosabb kapcsolatait, a fő motívumot, a domináns vonalakat, a kép középpontját és az iránypontokat. Ugyanarról a tárgyról teljesen eltérő képeket kapunk aszerint, hogy felülnézetből, szemmagasságból, a tárgy magasságából vagy alulnézetből fényképeztük. Egy bizonyos képrészlet élessé tétele a tér- és az időviszonyokat és így egy adott tárgy jelentését is módosíthatja. Az átdolgozás gyakran először a laborban történik: éppen a sajtófotó esetében akár egész részeket is retusálhatnak, ha egy képhatást fel akarnak erősíteni. Az alakítást a kép felhasználási lehetősége befolyásolja. Ha egy tárgyat egy újság számára fényképeznek, bizonyos esztétikai megoldások kizárhatóak, bizonyos felhasználási célok pedig éppen egy adott kameraperspektívákat kínálnak: a gyermek középpontba állítása gyakran vezet ahhoz, hogy a fényképész a kamerával a gyermek magasságába megy, hogy úgyszólván egyenrangúságot szimuláljon.

Evidencia, hogy a készítési folyamatban különleges szerepet játszik a fényképészek közötti különbség, azaz hogy hivatásos fényképészről, ambiciózus amatőrrel vagy naiv, a technika által leigázott laikusról van-e szó. A kép elkészítési költségei sem elhanyagolhatóak. Amíg a műalkotás értékesnek számít, a fénykép több évtizede olcsó médium. Ez ahhoz vezet, hogy sok fénykép minden különösebb megfontolás nélkül készül. Ezenfelül, mivel tömegesen is lehet gyártani őket, az sem szükséges, hogy valami egyedül ábrázoljanak. Éppen az a sajátosságuk, hogy a véletlent ábrázolni tudják, azaz hogy a fényképek a „jelen suhanó árnyékait» a repülésben megörökítik” (Friedrich von Ramuert idézi: *Kracauer*, 1973, 75. o.), teszik a fényképeket a történészek számára értékké.

### A fényképek forrásértéke

Mit is mutatnak valójában a fényképek? Mit mutatnak, ami más forrásokban nem fellelhető, illetve minek is a forrásai? A következőkben megfogalmazzuk a fényképek azokat a sajátosságait, amelyek megadják forrásértékét.

1. A fényképek leképezik azt, ami a megvilágítás pillanatában a fényképlencse előtt volt. Mindegy, hogy ez a valami kifejezetten a felvétel kedvéért lett odatéve, vagy véletlenül került a képre – a fotografiai leképezés lényege, hogy az optikai mezőben minden láthatót leképez.

2. Miközben a képzőművészetek alkotásai vagy az irodalmi szövegek, de a naplőfeljegyzések vagy a jegyzőkönyvek is inkább a különlegeset, a mindennapokból kiemelkedőt dolgozzák fel, a fényképek megőrzik – a fényképezett esemény mellett – a megszótkottat és a mindennaposat, a figyelmen kívül hagyott részletet, a ritualizált, magától értetődő dolgokat, az akaratlan testtartásokat; olyan tényeket, amelyekről profanitásuk miatt már rég megfeledkeztünk, mint például egy terem kinézete, egy személy testtartása, mimikája.

3. Egy fénykép többféleképpen értelmezhető. Ebben hasonlít a képzőművészetre, és mint minden történeti forrás, túldeterminált. Ennek oka a vizuális jelek sokaságában keresendő, amelyek egy képben egyesülnek, valamint abban a tényben, hogy egy kép az egyes részleteiben és mint egész egyidejűleg kerül átadásra abban az esztétikai minőségben, amelynél a tartalmat és a formát elválaszthatatlanul képként értelmezzük, a vizuális észlelés szabályai alapján.

4. A fényképeket a fényképészek önbemutató aktusaként vagy saját kívánságaik, megbízójuk vagy egy ideológia kívánságainak reprezentációjaként kell tekintenünk. Egy sajtófotós fényképei más rálátást engednek az iskolára, mint a diákok pillanatfelvételei. A bonni Szövetségi Hírügynökségi Hivatal más képeket terjesztett az oktatásról, mint a keletnémet ADN-Zentralbild hírügynökség vagy a nyugat-berlini Ullstein Hírügynökség, és mást a *Stern* című német hetilap kritikus fotósa, mint az iskolarendszerben csalódott tanárok.

5. De még a megörökített dolgok is befolyásolhatják bizonyos fokon a fényképet, ezért kell meghatározni a fényképész (ön)ábrázolásának és témája önábrázolásának kapcsolatát.

Általánosítva elmondhatjuk, hogy egy fénykép forrásértéke a komplexitásán alapul. Ez egyezik az életvilág jelenségeinek sokféleségével, míg a fénykép felépítésének módjai pedagógiai és szociális szituációk és viszonyok felépítésének mintáira utalnak. A fényképész és a leképezettek képben elrejtett perspektívái megfelelnek a társadalomtudományok és a történeti kutatás által elvárt multiperspektivitásnak. A vizuális források nem megengedett leegyszerűsítése lenne, ha a történeti képelemzéseknél csak a képek tartalmait akarnánk vizsgálni. Figyelembe kell venni a kép esztétikai minőségét is, amely a kép tartalmához kapcsolódó, attól elválaszthatatlan kifejezőértéket képvisel.

### A fénykép interpretációjának módszerei

A művészettörténeti kutatásoknak köszönhetően a képzőművészet műfajai jól felkutatottak, a művészettörténészek gyakran vizsgálták, különösen a zsánerkép keretében, a pedagógiailag releváns motívumrendszereket is (a fényképek és rajzok használatával kapcsolatban lásd: *Mollenhauer*, 1997; *Wünsche*, 1991). Ezért a művészeti interpretációknál pontos háttér-információk és egy kiértelt módszerrepertoár áll rendelkezésünkre. Ez az irodalom segíti a művészettörténeti végzettség nélküli neveléskutatókat abban, hogy a vizuális médiákat a forrásoknak megfelelően interpretálják. Hasonló előzetes munkákra a fényképekkel való specifikus kutatások területén eddig még nem lehetett támaszkodni. Az állandóan növekvő és időközben a fényképészet minden részterületére kiterjedő publikációk ellenére azonban csak kevés olyan vizsgálat létezik, amely a neveléstudomány szemszögéből releváns műfajokat, mint a fiatalok fotóit, a családi fényképeket stb. dolgozza fel (lásd például: *Hirsch*, 1999; *Isherwood*, 1998). Mára legfeljebb a fotóelmélet került fontos aspektusokban bemutatásra (*Kemp*, 1979–83). Hiányzik a történeti és empi-

rikus kutatások keretein belül egy kipróbált és elismert módszer a fotók interpretálásához. (9) A fényképek sokoldalúan, de nem tetszőlegesen hasznosíthatók és interpretálhatók. Az eredményeknek követhetőeknek és ellenőrizhetőeknek kell lenniük. A fényképek interpretálása felkínálja azt a lehetőséget is, hogy ne egyedül a tézisek vagy az előzetesen feltett kutatási kérdések vezessenek bennünket, hanem azokat a kérdésfeltevéseket is felismerjük és figyelembe vesszük, amelyeket maguk a képek hívnak elő. Két módszertani lehetőség áll rendelkezésünkre a kutatási kérdések tisztázásához és a hipotézisek generálásához: nagyobb képmennyiség elemzése és önálló kép elemzése. Az önálló kép elemzésénél mindig szükséges egy nagyobb, hasonló jellegű fényképcsoporton végzett ellenőrzés is. Az önálló kép interpretációja és a nagyobb mennyiségű kép elemzése tehát nem alternatívát kínál a kutatásnak, hanem kölcsönösen feltételezi egymást.

### **Nagyobb mennyiségű kép elemzése: a fényképek forrásként történő minősítése – osztályozás, rendezés, tagolás**

A fotók képelemzéséhez tartozik, hogy a fényképek műfajokat alkotnak, közös motívumokat és hasonló stílusokat tartalmaznak, tehát léteznek olyan képkonvenciók, amelyek általában egy időszakra jellemzőek. Ahhoz hogy ezeket felismerjük, szükségünk van nagyobb mennyiségű képre különböző készítőktől és eltérő történeti szakaszokból. A fényképek tömegkommunikációs jellege által meghatározott képhalmazok és ezeknek az állományoknak a heterogenitása tartalmi és történeti osztályozást kíván, hogy ne tetszőleges önálló felvételeket vagy fotósorozatokat vizsgáljunk. A képi ábrázolás összetettsége és többértelműsége miatt a fényképeket egy képen kívüli kontextusba kell helyezni, ezért az első lépés a fényképek forrásként történő minősítésekor, hogy az állományt eredet és keletkezés szerint archiváljuk. Ez azonban a nagyobb képállományokkal történő tudományos munkához, fotószeriák összehasonlításához és szembeállításához nem elegendő, a képeket itt összehasonlítható kritériumok szerint is osztályozni kell. A kritériumok biztosítják a kontextusról megszerezhető információk minimumát, amelyek nélkül a fényképeket nem lehetne sem helyesen értelmezni, valamint nagyobb mennyiséget sem lehetne értelemszerűen és hatékonyan rendezni és tagolni.

A fényképek osztályozása során minden egyes fénykép osztályozásra kerül a keletkezési, felhasználási és gyűjtési kontextusából származó nyelvi információk alapján történő szabványosított besorolás szerint. Az ehhez szükséges információkat vagy magáról a képről nyerjük, tehát belsők (témák, motívumok és stílusok), vagy külsők, azaz a képen kívüliek (idő, hely, készítő, felhasználás). Az idő és a hely képezik az osztályozás „kemény magját”, ezek nélkül az adatok nélkül aligha lehet egy képet teljes mértékben elemezni. A következő lépésben a fényképek osztályozása következik egy kép-adatbankba címszavak megadásával. (10) Általában ezen kritériumok alapján összeállított címszókatalógus szükséges minden olyan társadalomtudományi kutatásnál, amelynél nagyobb mennyiségű képpel dolgoznak. Ezenfelül az adatbankba lehetőleg minden olyan információt fel kell venni, amely a fényképhez tartozik.

A külső osztályozási szempontok a fénykép történelmi vagy társadalmi vonatkozású adatait tartalmazzák, amelyek a következők:

1. Idő: empirikus kutatásoknál legtöbbször elegendő, ha a fényképet egy évtizedhez vagy egy időben körülhatárolt korszakhoz tudjuk hozzárendelni. Pár éves időbeni pontatlanságok a viselkedés változásait figyelő neveléstudományi vizsgálatoknál általában nem jelentenek problémát, hiszen a változások egyébként is hosszabb időszakon keresztül mennek végbe.

2. Hely: a dátum mellett az a hely is fontos, ahol készült a fénykép, különösen, ha a fényképet politikai időszakhoz, társadalmi rendszerhez stb. rendeljük.

3. Készítő: nagyobb számú fotó elemzésénél és önálló fényképeknél különösen fontos tudni, hogy a fényképész magánszemély volt-e, vagy közszerepet betöltő személy, valamint hogy megbízás keretében fényképezett-e. Ennek megfelelően az első nagyobb kategória a magánjellegű fényképezés és a hivatásos jellegű fényképezés. A magánszemélyek általában más célokat követnek, mint a hivatásos fényképészek, a fényképészeti és rendezési eszközök megválasztása is jelentősen eltér egymástól, és természetesen a műfaji konvenciók is. A magánfotósoknál két típust különböztetünk meg, a kattoztatót (spontán felvételeket készítő magánszemély) (Starl, 1995, 12–25. o.) és az ambiciózus amatőrt. A hivatásos fényképészek között is vannak alapvető különbségek, például a művészi fotós és a sajtófotós között. Miközben a művész a médium lehetőségeivel kísérletezik, addig a sajtófotós képe mondanivalóját egy aktuális témához és egy adott befogadói körhöz alakítja. Emellett számunkra van még egy harmadik csoport is, amelyet félhivatalos fényképészetnek nevezünk. Általában pedagógiai ambíciókkal rendelkező fényképészek művelik, mint tanárok, szülők vagy nevelők, vagy akár diákok is. Ők más szándékot rendelnek a képekhez, mint a sajtó- vagy az iskolai fényképészek. Iskolai és osztálykönyvek fényképei tartoznak ehhez a kategóriához, de sok ifjúsági egyesület fényképe is idesorolható.

4. Felhasználási cél: gyakran szoros összefüggésben van a kép készítőjével – minden olyan információt idesorolunk, amely a fénykép keletkezésével és eredeti vagy utólagos felhasználásával kapcsolatos. Itt a következő kérdéseket tehetjük fel: Miért készült a fénykép? Volt megbízó? Hogyan használták? Megjelentették? Hogy maradt fent? Itt hasonlóan, mint a készítőknél, különbséget teszünk a nyilvános, a félnyilvános és a magánjellegű célok között. A fénykép például egy publikálás által válik nyilvánossá, a fénykép a családi albumban azonban magánjellegű képnek számít, míg félnyilvános lenne a kép felhasználása egy iskolai évkönyvben.

Az osztályozás belső tényezőihez a különbségekkel szemben relatíve egyszerűen hozzájuthatunk, hiszen ezek csak olyan adatokra támaszkodnak, amelyeket magából a képből lehet nyerni: a kép témája, a fényképészeti motívumok és stílusok. A belső szempontok szerinti csoportosítás szükségszerűsége mindenekelőtt a nagyobb állományok jobb tagolása érdekében történik: elsősorban a motívumokon keresztül nyerhetünk sorozatokat az összehasonlításokhoz.

A fényképanyag voltaképpen minősítése egy adott kutatás számára az osztályozáshoz használt ismertetőjegyek összekapcsolásából származik.

A fényképészeti állományok különböző szempontok és kérdésfeltevések szerint tagolhatóak, a kutatás érdeklődési körének megfelelően. Ez azt jelenti, hogy az osztályozott állomány új kutatási témákhoz rendezhető és a kutatási kérdések szerint újratagolható. Így ugyanaz a fénykép, ugyanaz a fényképállomány is vizsgálható különböző kérdések

---

*A képzőművészeti művektől eltérően a fényképen sokkal nagyobb szerepet játszanak a nem szándékos elemek. Léteznek azonban a szándékolt és a nem szándékolt kép-mondani-  
valónak is formális és tartalmi alapjai: pontos módszertani jelek, amelyek egy harmadik személy által követhetők. Mivel a kép tartalmai vizuálisan kifejezettek, mindig meg lehet mutatni, hogy a fotó hogyan közvetítette őket. Az interpretáció utolsó lépése, amely legtöbbször a hipotézisek felállítását szolgálja, tudományosan precíz, és más képekre is alkalmazható.*

---



alaján, vagyis a fényképek tematikailag különböző fotósorokba rendezhetőek. Minden kutatás előtt felmerül a kérdés, hogy melyek azok a fényképek, amelyek egyáltalán alkalmasak erre, és miben is áll specifikus forrásértékük. Az iskoláról és a nevelésről alkotott nyilvános kép inkább publikált fotókon keresztül jelenik meg, a diákok titokban készített pillanatképelei a tanórán pedig személyes rálátást engednek ugyanarra a jelenségre. Ha eldöntöttük, hogy mit is akarunk kutatni, akkor a kiválasztás szempontjait kell meghatározásni az osztályozási jellemzők alapján. A belső és a külső osztályozási jellemzők összekapcsolásával készül el a kiválasztási raszter – a leghatékonyabb mód erre a kép-adatbank megfelelő funkciója. A raszter elkészítésével a teljes állományból nyerhetünk történelmileg és tartalmilag minősített vizsgálati anyagokat és állományokat az összehasonlításokhoz. Az összehasonlításhoz használt állományoknak arra a jellemzőre nézve kell eltérőnek lenniük, amely az összehasonlítás alapját képezi.

### Önálló kép elemzése

Az önálló fényképek elemzésére több, a művészettörténeti és a történeti képtudomány fejlődéséhez igazodó eljárás használható (Talkenberger, 1997). Az egyik leghíresebb elemzés Roland Barthes-tól (1964, újraközi: Kemp, 1976–1983) származik. Sok művészi fényképről vagy magánjellegű pillanatképről azonban hiányzik a Barthes által interpretált reklámkép egyértelműsége. Ha a fénykép interpretációját a fotónak megfelelően akarjuk végrehajtani, akkor az elemzésbe mindig be kell vonni (1) a fényképezés és a képelőhívás műszaki feltételeit, (2) a műfajt (magánjellegű vagy nyilvános fénykép), (3) az odavágó stílus- és motívumtörténetet, valamint (4) a kép mindenkori funkcióját és felhasználását, amely a kép értelmét teljesen megváltoztathatja. Mindamelllett a forrás csorbítását jelentené, ha csak a képen látható dolgok – tehát csak a tartalom – alapján interpretálnánk, és az esztétikumot figyelmen kívül hagynánk.

Egy általunk a fényképek interpretációjára specifikált, ikonográfiai-ikonológiai képelemzéssel dolgozunk. Mint történeti képtudomány, amellyel a képek kulturális jelentősége és más vizuális megjelenési formák elemezhetőek, a módszer részletesen kidolgozott, és egészen a módszertani munkalépésekig kipróbált (Eberlein, 1985, 169. o.). Neveléstudományi kutatásokra alkalmasnak tűnik, mivel már Panofsky (1978, 36. o.), aki a módszert kifejlesztette és többször változtatta, a formák, a szimbólumok, a mimika, a taglejtés, a testtartás és a legkisebb részletek történelmi kontextusokban történő elemzésére is hangsúlyt fektetett.

Az önálló fényképek ikonográfiai-ikonológiai képelemzésének lényege abban rejlik, hogy a fényképet valamennyi részletében, továbbá mint egészet, történeti-technikai jellemzőivel, motívum- és recepciótörténetével, valamint a kép funkcióival együtt vegyük figyelembe az interpretáció során, tehát ne csak „odailló”, egyedülálló motívumokat izoláljunk a képből és vegyük őket bizonyítékként, hanem egy 'grounded theory' értelmében az információkat magából a képből nyerjük ki.

Elvileg minden fénykép alkalmas ikonográfiai kutatásokhoz, ha a legfontosabb adatok (hely és idő) rendelkezésre állnak. Az önálló képek ikonológiai elemzéséhez, melynek során új hipotéziseket akarunk nyerni kutatási kérdésekhez, elsősorban olyan képeket kellene választani, amelyek a kezdetektől fogva a téma szempontjából nemcsak különösen nagy kifejezőerővel bírnak, hanem ezen felül többértelműek: azt a benyomást keltik, hogy olyan információkat rejthetnek, amelyeket első pillantásra nem lehet felfedezni.

A munka első lépésében, az ikonográfiai leírást megelőzően megpróbáljuk a képet minden részletét illetően feldolgozni. A fényképek kevésbé figyelembe vett részleteihez tartozik a tér elrendezése, a megvilágítás vagy az apró testmozdulatok, stb. Ezen a szinten történik a kép formális felépítésének leírása. A második lépésben, az ikonográfiai leírásban és interpretációban, egyeztetjük az így megszerzett információkat a képen kívü-

li és más képekből nyert tudásanyaggal. Itt minden rendelkezésre álló információ felhasználásával a fénykép funkcióját, felhasználását és recepcióját vizsgáljuk. A fénykép története alapján megvizsgáljuk, hogy így történeti képként besorolhatóvá váljon; itt hasonlítjuk őket össze más fényképekkel, amelyek a vizsgált képekkel tematikailag közös vonásokat mutatnak. Az így összeadódó információkkal próbáljuk megalkotni a kép szándékolt jelentésének első interpretációját.

Miután összesítettük a kontextusról szerzett ismereteket, a kép felépítését, az ellentmondásokat, a fénykép sajátosságait, a fényképész és a fényképezett szerepét, a formát és a tartalmat, utolsó lépésként, amelyet Panofsky „szintetikus intuíciónak” nevez, próbáljuk meg a kép „tulajdonképpen” jelentését vagy a „mélystruktúráját” (Bredekamp) hermeneutikailag megfejteni. Hasonló fényképek további vizsgálatát kell elvégezni ahhoz, hogy megállapítható legyen, hogy egy önálló kép „tulajdonképpen” jelentése egy jelenségre jellemző vonásokat tartalmaz-e. A képzőművészeti művektől eltérően a fényképen sokkal nagyobb szerepet játszanak a nem szándékos elemek. Léteznek azonban a szándékolt és a nem szándékolt kép-mondanivalónak is formális és tartalmi alapjai: pontos módszertani jelek, amelyek egy harmadik személy által követhetők. Mivel a kép tartalmi vizuálisan kifejezettek, mindig meg lehet mutatni, hogy a fotó hogyan közvetítette őket. Az interpretáció utolsó lépése, amely legtöbbször a hipotézisek felállítását szolgálja, tudományosan precíz, és más képekre is alkalmazható.

## Alkalmazási területek a neveléstörténeti és empirikus kutatásban

### *Iskola- és intézménytörténet*

A fényképeket eddig iskolai és szervezéstörténeti (lásd például: *Mietzner és Pilarczyk*, 1997, 1998, 1999c, 1999d; *Grosvenor, Lawn és Rousmaniere*, 1999), valamint evaluatív (*Schratz és Steiner-Löffler*, 1998) vizsgálatokra és pedagógiai munkára is használták. Az iskolatörténeti vizsgálatok célja az volt, hogy fényképek segítségével ne csak az iskolatörténet vizuális oldalát lehessen feldolgozni, hanem fény derüljön arra is, hogy mit jelent ez az aspektus az intézménynek és a benne lévő gyermekeknek, fiataloknak, valamint nevelőknek, például hogy az érintettek hogyan viszonyulnak egy rituáléhoz, mint a zászlófelvonás (*Mietzner és Pilarczyk*, 1997; *Tenorth*, 1997), vagy éppen a tanteremhez (*Burke*, 1999).

Egy képpélda (*I. ábra*) alapján mutatjuk be az önálló kép elemzésének eredményeit, valamint azt, hogy ezek az eredmények miként járulnak hozzá hipotézisek generálásához – a módszertani eljárás részleteire itt nem térünk ki. Az erre a célra választott keletnémet hírügynökség, az ADN-Zentralbild (*II*) sajtófotójára egy olyan vizsgálat keretében letünk figyelmesek, amikor az iskolai politikai nevelést kutattuk az NDK késői szakaszában. Az 1986-ban készült kép a képbenyomás – egy mindennapos, tulajdonképpen semmitmondó tanórai jelenet – és a képaláírás közötti eltérés miatt tűnt fel, ahol azt állították, hogy ezek a diákok virággal fogadták tanárnőjüket, aki a történelemórán a Német Szocialista Egységpárt (SED) XI. pártkongresszusáról számolt be, amelyen saját maga vett részt küldöttként. A kép aláírásában meghatározzák értelmezési tartományát: politikai szándékot kívánnak kifejezni, amelyet azonban a képfelület nem ad vissza, és az első sorban ülő lány pillantása is irritáló. Nem is kellene különösebben foglalkozni a fényképpel, ha csak az iskolai fotókör félresikerült próbálkozása lenne, mint amilyenekkel az iskolai archívumokban találkozni is lehet. A kép azonban a központi képarchívumból származik – az előírászerű archiválás és a képaláírás hivatalos sajtófotóként tünteti fel, az azonban nem ismert, hogy valóban megjelent-e. Valószínűleg a SED XI. pártkongresszusa általános sajtókampányának keretében készült a fénykép. Éppen ellentmondásossága az, ami az önálló képelemzéshez történő kiválasztást indokolja: azt reméltük, hogy

egy elemzés során további ismereteket szerzünk a politikai nevelésről, a politikai identifikáció problémájáról és ennek a keletnémet közmédiában történő ábrázolásáról.



1. ábra. Az ADN-Zentralbild sajtófotója (1986)

A képalírás alapján és az NDK politikai képes tudósításának gyakorlatát ismerve abból indulhatunk ki, hogy a sajtófotós feladata a politikai esemény, a XI. pártkongresszus nagyszerű iskolai fogadtatásának bemutatása volt. Két síkon írható le, hogy ez miért is nem sikerült: a lefényképezettek önábrázolásának síkján és a kivitelezés síkján, a fényképész által szerkesztett ábrázoláson. A kép hatása a leírt két sík összjátékából tevődik össze.

### *A kép témájának bemutatása a fényképész által*

A fénykép szándékára – a pártkongresszus visszhangjának bemutatására – elsősorban egy támpont van a képen: a virágszokor a tanári asztalon, hiszen a szegfű hagyományosan a munkásmozgalmak szimbóluma. Nyilvánvalóan a fényképész számára képes bizonyítékként szolgált a helyzet ünnepélyességére és arra, hogy a diákok egyetértően tanárnőjük politikai szerepvállalásával a SED képviselőjeként. Az egész fényképezési szituáció úgy került megrendezésre, hogy a virágszokor megjelenjen a képen – borzalmas következményeket mérve a kép kompozíciójára. A fényképész elhelyezkedése és a nagylátószögű objektív használata olyan elrendezést hoz létre, amelyben a tanári asztal az első paddal együtt a fénykép felületén aránytalanul nagy területet foglal el a többi képelemmel szemben. Az asztalok domináns oldalvonalai szükségszerűen adják meg a kép irányvonalait. Az irányvonalak nem találkoznak – mint azt a kép témájától elvárnánk – a tanárnő és pártkongresszus küldöttjének személyében, a kép iránypontja eltűnik a tanárnő feje fölött jobbra, a köd homályos fényében. A fényképésznek azonban nem csak az iránypont sikerül – szó szerint – félre, de a kép középpontja is, amelyet jóllehet kiemel a tanárnőnek a kép középpontja felé mutató mozdulata, de a kép közepe még ennek ellenére is üres marad.

### *A fényképezettek önábrázolása*

Mivel nincs semmi érdekes a kép középpontjában, a képet szemlélő tekintete elkerülhetetlenül az első sorban ülő lányra esik, így a lány tekintete a fénykép tulajdonképpeni, elképzelt képközéppontjává válik. De ez a tekintet – felerősítve a száj fölötti finom mosollyal – éppen a helyzet kínos megrendezettségre utal. A kép többi szereplője is tudta, hogy miért készült róluk a kép (12), és mindenki a saját módján reagált rá. A képen a tipikus tanórára jellemző pózokat vették fel – a tanárnő áll és beszél, a diákok ülnek és hallgatnak. Annak ellenére, hogy mindenki láthatóan úgy cselekedett, ahogyan azt elvárták tőle, azáltal, ahogyan ezt teszik, mégis szétrombolják a kép állítólagos üzenetét. Ez egyaránt érvényes a diákokra és a tanárnőre is. A tanárnő beszéd közben használt gesztikulációja például egyáltalán nem meggyőző, a jobb csuklóvonalára túlságosan megtört, az ujjak nincsenek mutatást jelezve kinyújtva, és a magyarázó, értelmező beszédet sem illusztrálják. Ez a mozdulat nem képes elérni a hallgatókat, nem képez velük kommunikációs ívet. A semmitmondó benyomást erősíti a komplett testtartás erőtlensége: lógó vállak, besüllyedt mellkas, előre nyújtott fej. Ebből adódóan az állam képviselőjeként rendkívül gyengének hat.

A diákok is a megrendezés részévé válnak: feltűnően felvették a tanulói magatartást, alig akad olyan diák, akinek a szeme nem a tanárnő ajkain csüng, figyelmetlenségnek a jelét sem látjuk. Sem tekintetük, sem arcvonásuk, sőt még kéz- és testtartásuk sem árulja el, hogyan fogadják az általuk hallottakat. Előre húzott vállal, tétlenül fekvő vagy lóbálódzó kézzel ugyanolyan erőtlennek tűnnek, mint a tanárnő. Nincs semmi kíváncsiság a testtartásukban, semmi mozgás a végtagjaikban vagy a mimikájukban, amelyet az érdeklődés testi jeleként lehetne értelmezni, és ami egyetértésre vagy elutasításra utalna. A diákok oldaláról nincs semmi kommentár a helyzetet illetően (leszámítva az első sorban ülő lányt). Úgy tűnik, hogy pont ez a kommentárjuk: beletörődés és elzárkózás mint jól begyakorolt hozzáállás az ilyen elvárásokkal szemben. Sarkítva azt a következtetést vonhatnánk le, hogy az a tanári magatartás, ahol a tanár semmit sem tanít, és az az odafigyelő magatartás, ahol a diákok valójában nem is figyelnek oda, nem más, csak üres forma, póz, a konformitást mutatja be. Ez a képaláírásban megadott politikai azonosulásra vonatkoztatva itt azt jelenti, hogy az NDK politikai nevelése nem érti meg, hogy a tanárnő nem éri el a diákokat, illetve hogy a diákok védekező mechanizmusokat fejlesztettek ki, amelyek védik a személyiségükhöz való hozzáférést – de nem tiltakoznak aktívan: valamennyi, a fényképen szereplő személy együttműködik a kép megrendezésében, azt teszik, amit elvárnak tőlük, illeszkednek a megrendezett jelenetbe.

A fényképen nemcsak a fényképezett személyek pózának megegyezése figyelemre méltó, hanem az elvi egyetértésük is a fényképész gesztusával. A fényképész, hasonlóan a tanárnőhöz és a diákokhoz a hozzájuk rendelt szerepekben, csak pózol a sajtófotós szerepében, csak úgy tesz, mintha érdekelné a pártkongresszus képtémája. A kép szándékát tüntetően mutatja be a virágcsokorral, de mindeközben közönyösen viselkedik a kép kompozíciójában így okozott következményekkel szemben, nem is zavarja, hogy a virágok az asztal szélén, váza nélkül, csak mellékesen és érzéketlenül lettek lerakva. Az első sorban ülő lány tekintete, amely a megadott képi szándékot teljesen tönkreteszi, nem tartotta vissza a fényképészt attól, hogy a megbízásnak megfelelően leadja a képet az ügynökségnél. Érdekes, hogy a képet ott sem kifogásolták, hanem szabályszerűen a szokásos tematikus képaláírással látták el, és mint teljes értékű sajtófotót archiválták.

A jelenség magyarázatára két lehetőség van: feltételezhetjük például, hogy a fénykép minden közreműködője, mindenekelőtt maga a fényképész, szubverzív módon dolgozott a kép mondanivalójának tönkretételén. A 80-as évek végén valóban van néhány kritikus iskolai fényképész, akik hasonló diákmagatartásokat ábrázolnak politikai eseményekkel kapcsolatban, nekik azonban nem szabad nyilvánosan kiállítaniuk, és képeik sem jelen-

nek meg. A felforgatás gyanúja ellen szól azonban a fénykép sajtófotó státusza, és a Zentralbild képügynökséget sem lehet egészen az NDK végéig felforgatással vádolni, ráadásul a tanár nő sem hat szubverzívna – csak gyengének.

A másik, valószínűbb magyarázat az, hogy a kép hatása mindenkinek, a fényképésznek is mellékes volt, csak az számított, hogy forma szerint eleget tett annak, amit elvártak tőle: a tanár nő úgy tesz, mintha beszámoló tartana, a diákok úgy tesznek, mintha hallgatnák őt, és a fényképész is elvégzettnek tekinti a megbízását a kép szélén látható szegfűk által. Ami mindebből összejött, látszólag elegendő volt a hírügynökségnek is: a hiányzó részt saját maga egészítette ki egy egyértelmű képaláírással.

Egy kicsit úgy érezzük magunkat, mint abban a mesében, amelyben a császár új ruhájáról van szó. Senki sem látta, hogy mit is játszottak valójában? Hogyan viselkedtek az ilyen fényképek szemlélői? Az NDK-ban élő emberek ismerték a játékot, mindenki tudta, hogyan keletkeznek ezek a képek, mindenki vett már részt ilyen vagy ehhez hasonló megrendezett jelenetekben. De mivel a játékszabályokon nem lehetett változtatni, a fotó befogadói is közömbösen viselkedtek a fotóval szemben – akárcsak a házakon vagy az üzemekben található politikai propagandával és a verbális politikai tudósításokkal.

### *Hipotézis megfogalmazása*

A következő részben írásunk az iskolai politikai nevelésre korlátozódik, amelyhez a képet is választottuk. Valójában azonban ebből az önálló képből további hipotéziseket is nyerhetünk, amelyek túlmutatnak neveléstudományi kérdésfeltevéseken, mint például a nyilvános fényképezés kifejezőmódjára vonatkozóan az NDK késői szakaszában. Az oktatáskutatás számára elméletileg termékeny gondolat lehet a tanárok és a diákok mimetikus viszonya. Tehát a fényképes források sajátosságaihoz tartozik, hogy olyat találunk, amit nem is kerestünk, és ezzel váratlanul mindig új kutatási területekre bukkanunk.

A politikai neveléssel kapcsolatban azt gondoljuk, hogy a fénykép az NDK-ra jellemző, a késő szakaszban megfigyelhető diákmagatartást mutatja: azt, hogy hogyan viszonyulnak az elvárt politikai meggyőződés megkövetelt nyilvános bemutatásához. A diákok egyrésztől belesimulnak a politikai rendezvények elvárt és megrendezett jeleneteibe, amelyek azonban a formális alkalmazkodással és közömbösséggel tönkreteszik az elérni kívánt jelentést.

### *Az elemzés eredményeinek és a hipotézisek ellenőrzése*

Az elemzés végén nemcsak a hipotézisek érvényességét, hanem az elemzés egyes eredményeit is lépésről lépésre ellenőrizni kell, hogy az interpretációs túlzásokat elkerüljük, és a hermeneutikus kört messzemenően kizárjuk. Például az a feltételezés, hogy a hiányzó testi és mimikai érdeklődés hiányából a diákok érdektelenségére lehetne következtetni, a fényképek és más képanyagok széles körű elméleti és empirikus kutatását indítaná be, amelynek eredményeként a feltételezést meg lehetne erősíteni. Ezt a vizsgálatot a jelen képelemzés folyamán kellene elvégezni, mivel a kép interpretációja alapul rajta, a tanári gesztusoknál azonban vissza tudunk nyúlni a projekt megfelelő korábbi munkáira (Mietzner és Pilarczyk, 1999c).

A két szerző közötti állandó tapasztalatcsere mellett az elemzés során az egyes eredményeket ezenkívül még keleti és nyugati diákokkal és tanárokkal is megbeszéltük. Érdekes volt, hogy az egykori NDK-polgárok azonnal tudták, miről van szó a képen, miközben benyomásaikat verbálisan csak pontatlanul tudták kifejezni. (13) Az elemzés végén két olyan diákkal is beszélünk, akik tanultak ennél a tanárnőnél, hogy teljessé tegyék a kontextusról megszerzett tudásunkat, valamint hogy a tanári magatartásról alkotott véleményünket jobban tudjuk ellenőrizni. (14) A diákok a tanárnőt gyenge egyéni-

séggként írták le, mint „vörös zoknit” [a fordító Megjegyzése: a „rote Socke” a német politikai zsargonban rezsimhű pártfunkcionárust jelent], akit a legtöbb diák nem szeretett, részben hiányos pedagógiai és szakmai adottságai miatt.

Az NDK iskoláiban megjelenő tipikus kapcsolatokról alkotott hipotéziseket mint a bemutatott önálló kép ikonográfiai elemzésének egyik eredményét azonban felül kell vizsgálni, összehasonlítva más, megfelelően minősített NDK-s fényképsorozatokkal. Azt is mondhatjuk, hogy ez az érvényességvizsgálat egyszerre egy nagyobb képállományon végrehajtott elemzés, amely során az önálló kép elemzésénél felfedett kutatási kérdéseken dolgozunk tovább. Minél több fényképet – mi ehhez gyakran több százat használunk – tudunk bevonni az érvényességi vizsgálatba, annál biztosabbak lesznek a hipotézisek általános érvényére vonatkozó adatok.

Ebből a fényképkorpuszból készülnek az ellenőrző sorozatok. Az érvényesség biztosítására szinkrón és diakrón összehasonlító eljárásokat alkalmazunk, valamint a különböző felhasználási módok és a készítőek egymással szembeállítását, kontrasztokat hozunk létre. Kizárólag további sajtófotókkal nem támasztható alá, hogy a diákok viselkedése a fotón tipikus volt-e. Ha ez az NDK-s fiatalok általános, mindennap gyakorolt magatartása lenne, akkor félnyilvános és magánjellegű fényképeken is meg kellene találni.

A szinkrón és kontraszt összehasonlítások a nyilvános és félnyilvános fényképekkel a következő eredményeket hozták: minden iskolai fényképen, amely politikai tartalmakat hordoz, dominál az illeszkedő magatartás abba az intézményi és politikai kényszerbe, amelyet a fényképezéssel megrendezett jelenet közvetít – egy képen sem jelenik meg politikai azonosulás. Ez az illeszkedés a testtartás révén az elutasítástól a közönyös tudomásulvételen keresztül az ironizálásig széles körben megfigyelhető volt.

Egyidejűleg arra is rámutatott az összehasonlítás, hogy voltak még olyan helyek az NDK-ban a 80-as években, ahol megfigyelhető volt az NDK politikai céljaival történő politikai azonosulás, különösen az antifasizmussal és a proletár internacionalizmussal, például a Szabad Német Ifjúság (FDJ) felvételein, amelyek koncentrációs táborok emlékhelyein készültek, vagy az úgynevezett szolidaritásakciók felvételein. Az iskola azonban már nem kínálta ezt a lehetőséget, talán azért is, mert a politikai azonosulás és az iskolai funkciók hosszú távon nem összeegyeztethetők.

Az érvényességi vizsgálaton kívül még szinkrón összehasonlításokat, illetve kontraszt vizsgálatokat is lehetne végezni, például a magyarországi politikai nevelésről vagy a politikai oktatásról a Német Szövetségi Köztársaságban. Fontosabb kérdésfeltevések lehetnének a következők: Hogyan ábrázolják a sajtófotók a különböző színezetű politikai nevelést a szövetségi köztársaságban, miben különböznek a médiumok? Milyen motívummal kell milyen tartalmat közvetíteni? Nyugaton is megfigyelhető az ehhez hasonló érdektelenség? Jellegzetes ez egyébként is a nyolcvanas évek nevelési erőfeszítéseire?

## Gyermek- és fiatalkori történelem

A fényképkutatások másik lehetséges területe a gyermek- és ifjúságkutatást érinti. Ezen belül sok olyan téma kínálkozik, amelyet új kérdésfelvetésekből kiindulva fényképek alapján kutatni lehet. Három ok miatt alkalmas különösen ez a terület a fényképforrások alkalmazására:

1. A képek nagymértékben meghatározzák a gyermekek és a fiatalok életét. Egyedül a reklámszakma által szuggesztív fiatalokról alkotott kép, amelyet a fiatalok megrendezett helyzeteken és önstilizáláson keresztül adnak tovább, megér egy elemzést.

2. A fényképelemzés kiváló lehetőséget biztosít az összehasonlító, interkulturális kutatáshoz. A fénykép vizuális médiumként univerzálisan bevethető, ugyanakkor a kulturális eltérések is láthatóvá válnak.

3. A fényképeken keresztül, amelyeket gyermekek vagy fiatalok készítettek, rekonstruálni lehet a specifikus látásmódokat: a fénykép az átélés pillanatában készült, és nem utólag, mint egy kérdőív vagy interjú.

A gyermek- és ifjúsági fényképezés területén három fényképészeti képtípust különböztetünk meg egymástól:

1. Idegen képek: ezek olyan fényképek, amelyeket felnőttek készítettek a gyermekekről vagy a fiatalokról; ebbe a kategóriába tartozik a sajtó- és a reklámfotó is.

2. Saját képek: ide azokat a fényképeket soroljuk, amelyeket a gyermekek vagy a fiatalok készítenek barátaikról, családjukról vagy egyáltalán a világról, amelyben élnek.

3. Fényképek, amelyek részt vevő megfigyelés során keletkeznek: ezek lehetnek például kutatók felvételei vagy művészek fotói (Lawn, 1999). A fényképek témakörei először kvantitatívan határozhatóak meg, bizonyos körülmények között egy ilyen vizsgálatnál fontos témákra is bukkanhatunk, amelyeket majd behatóan lehet vizsgálni. Egy „grounded theory” értelmében nemcsak előre elkészített kutatási kérdésfeltevésekkel kellene megközelíteni az állományt, hanem olyan témákat is fel kellene venni, amelyek magából az állományból származnak. A vizsgálati hipotézisekhez való hozzájárás másik módja természetesen az önálló kép elemzése. A gyermek- és ifjúsági fényképek másik területe, amely számban minden más területet felülmúl, a családi fényképek (Mietzner, 2000). Itt különösen a generációk közötti kapcsolattal és a családtörténelemmel kapcsolatban felmerülő kérdésekre lehet kitérni. A fiatalok fotóit arra is lehet használni, hogy intrakulturális és interkulturális perspektívát nyerjünk. Ez egy olyan terület, amelyet a néprajz és az etnográfia régóta használ, és amely az etnográfiai módszerek térnyerésével a nevelés- és a társadalomtudományokban egyre nagyobb jelentőséget kap.

### A módszer lehetőségei és határai

A fényképek nemcsak egyszerű leképezései a világnak, nem objektív tények reprezentációi, hanem többszörösen megtört individuális és kollektív perspektívák. Ezért a fényképeket önmagukban nem lehet bizonyítékként használni társadalomtörténeti fejlődés vizsgálata során. A fényképészek perspektívái azonban választ jelentenek erre a fejlődésre. Például életünk fragmentáltsága és meggyőződéseink mulékonysága, amelyeket a posztmodern fázisában lévő társadalom modernizálásának tudunk be, a fényképeken metaforikusan is megjelenik, a fénykép maga pedig a modern tömegkultúra első médiuma.

A fénykép hozzájárult a világ összezsugorodásához. Az egész világon ugyanazokat a képeket használják az információ továbbítására, még ha ez nem is jelenti azt, hogy a fogadtatásuk mindenütt egyforma. A fényképek mindenesetre hatással vannak befogadók világvilágára, és egyszerre szolgálják az információt és a manipulációt. A látás kritikus iskolája, amelyre már Alfred Lichtwark, Johannes Itten, Moholy-Nagy László vagy Paul Klee óta igény lenne, fontosabbnak tűnik, mint valaha.

Éppen a társadalomtörténeti kutatások esetében valószínű, hogy számolni kell a kulturális relativizmus kockázatával is: a képek sokértelműsége odavezethet, hogy megelégszünk a látás többértelműségével, és feladjuk a magyarázatot. A mulékony képek így a nézetek mulékonyságának metaforáiként tekinthetők.

Minél többet tudunk a fényképekről, minél több fényképet ismerünk különböző korokból és régiókból, minél pontosabban tudjuk interpretálni őket, annál sokoldalúbbak a felhasználási lehetőségek:

1. A fénykép mint dokumentum: A kép archívumként tartalmazza a valóban meglévőt. A fénykép inkább megőrzi a régi idők képét, mint bármelyik másik médium.

2. A fényképek mint forrás az életvilág- és hatáskutatásban: A fényképen látható materiális, fizikai és esztétikai kifejezésformák történelmi és az életvilággal kapcsolatos jelenségekre adott reakcióként értelmezhetőek. E kifejezésformák révén le lehet írni

a rövid és hosszú távú változásokat. Az egyének, szakmai csoportok, intézmények, a fiatalok és a társadalom eltérő habitusa megjelenik a történelmi változásokban, valamint a folytonosság és a változás, a szándék és a hatás, az alakítás és a saját logika komplex egybeeséseiben.

3. A fénykép mint a vizuális kommunikáció médiuma: Nemcsak az szolgáltatathat neveléstudományi információkat a vizsgálatokhoz, amit a fényképek leképeznek, de az is hozhat kutatási eredményeket, hogy a fényképeket hogyan és melyik típusukat részesítik előnyben bizonyos pedagógiaiilag releváns tartalmak ábrázolásához vagy illusztrálásához.

4. Fényképek mint az oktatási folyamat bizonyítványai: a gyermekek és a fiatalok fényképei saját maguk által értelmezhetők oktatási aktusként. Ezek a fényképek cselekvő egyének önképző folyamatainak forrásaiként interpretálhatóak.

5. A fényképek mint intrakulturális és interkulturális összehasonlítások forrásai: A képforrások, bár kultúrákhoz kötődnek, mégis átfogó stílusokat mutatnak, amelyek túlmutatnak egy adott kultúrán. Ezért különösen alkalmasak a képek például interkulturális gyermek- és ifjúságkutatáshoz.

6. A fényképek mint interkulturális projektek médiuma: Meglévő és külön erre a célra készített fényképek szolgálhatnak a leendő Európa komplikált interkulturális kommunikációjának elősegítését, például a diákokét vagy a tanárokét.

### Felhasznált kép:

Bundesarchiv (Német Szövetségi Archívum), Koblenz: ADN-ZB/Senft/22.4.86/pe/  
Berlin: „Berlin: Pártkongresszusi küldött. Virágsokorral köszöntötték a 9II osztály diákjai történelem és művészettörténet szakos tanárnőjüket, Susanne K.-t. A pedagógus, párttitkár a matematika tagozatos „Heinrich Hertz” iskolában, a Frankfurter Allee fasoron (Friedrichshain kerület), történelemórán számolt be a fiataloknak a SED XI. pártkongresszusáról, amelyen küldöttként vett részt.

### Jegyzet

(1) A mottó eredetéről lásd: *Gombrich*, 1992, 28. o.

(2) Jonathan Crary (1996, 14., 16. o.) kifejti, hogy ezek a szisztematikus változások már 1820-ban folyamatban voltak, és feltételezi azt is, hogy a reneszánszban bevéssődött perspektivikus látási modell már ebben az időben változáson ment át.

(3) „Bármit is jelentsen a képi fordulat, annak világosnak kell lennie, hogy nem jelent visszatérést a reprezentáció naiv, mimetikus elméleteihez, vagy a képi »jelenlét« újabb metafizikájához. Sokkal inkább a kép posztlingvisztikai, posztsemiotikai újrafelfedezéséről van szó, amelynek során a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figurális komplex összjátékaként tekintünk a képre.” (*Mitchell*, 1997, 16. o.) Az idézet Hornyik Sándor fordítása. [http://www.balkon.hu/2007/2007\\_11\\_12/01fordulat.html](http://www.balkon.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html)

(4) Itt nem vizsgáljuk a fényképek szerepét az etnológia területén, amely már korán figyelmet szentelt a fényképeknek (és a filmnek) (vesd össze: *Banks és Morphy*, 1997; *Edwards*, 1992).

(5) A Német Kutatási Alap (DFG) hat éven keresztül lehetővé tette a szerzők számára egy neveléstudomá-

nyi transzformációs kutatás keretében, hogy a fénykép mint forrás problematikáját kutassák, és kritikai kvalitatív kutatás forrásává tegyék. A projekt, amelyet Heinz-Elmar Tenorth és Konrad Wünschehívtott életre és vezetett, a *Vizonyulás az indoktrinációhoz: nevelési szándékok, formák és hatások a német »nevelő államokban«* címet viselte. Köszönjük minden résztvevőnek az ösztönzést és a támogatást.

(6) Vesd össze: *Frankfurter Allgemeiner Zeitung*, 1999. október 20. és november 5.

(7) Sok helyen folyt már erről vita; vesd össze: művészettörténeti szempontból: *Gombrich*, 1984, 240–273 o.; fotóesztétikai szempontból például: *Sekula*, 1982; *Sontag*, 1984, 5. o.; történeti szempontból: *Hannig*, 1989, 10–32. o.

(8) Itt figyelembe kell venni, hogy az automatikus kamerák egyre több olyan beállítást tesznek lehetővé, amelyek korábban csak a professzionális fényképészeknek sikerültek. A fényképész szakmai tudásának megítéléséhez mindig figyelembe kell venni a fotótechnika történelmi állapotát is.