

Mondd, hogy csííz! – A fénykép mint „valóság”, a fénykép mint (fikciós) kép szerepe, használata kisgyermekkorban

VISY BEATRIX

Országos Széchényi Könyvtár, Budapest

visy.beatrix@oszk.hu

Manapság már közhelyszámba megy, hogy képkorszakban élünk. Elképesztő mennyiségű (fény)kép, digitális kép vesz minket körül. A mai gyerekek ezek közé születnek: képek tömegével együtt növekednek, életük szinte minden pillanatát, születésüktől kezdve fényképek, rövid videók leginkább leválogatatlan, megrostálatlan terabájttjai őrzik. Vajon milyen lehetőségeink adódnak, hogy a legfiatalabb nemzedékek ne vesszenek el a kép- és pixelhegyek alatt, hogy képesek legyenek elkülöníteni a képek közvetítette valóság „valóságosságát” és konstruáltságát a háromdimenziós világ észlelésétől és tapasztalásától? Hogy minél inkább felismerjék a ma már szinte egybemosódó, összenövő két „világ” határait, és képesek legyenek az életkoruknak megfelelő reflexiókat adni az őket körülvevő fotók és digitálisan előállított szimulárumképek sokaságára.

A képi fordulat filozófiai, esztétikai, társadalmi háttérét értelmező és vizsgáló elméleti felvetések a *visual studies* tudományterületéhez utalhatók. A képet ugyanis nemcsak mint életünket körülvevő tárgyakat kell szemlélnünk, hanem a képkorszak új tapasztalásmódot, világképet jelent, amelynek kezdetei Heidegger *A világkép kora* (1938) (Heidegger 2006: 70–102) című írásánál és Wittgenstein (1998) nyelvfilozófiai vizsgálódásainak a nyelvben rejlő képek és metaforák dominanciájával szembeni fenntartásai, kételyei kapcsán jelölhető ki. A *visual studies* leginkább azt vizsgálja, miképpen kapcsolódnak össze az élet, a társadalom és a különböző médiumok különféle közegeiben, területein létrejött, létrehozott, sőt: magában az emberben mentálisan megalkotott komplex képek. A vizuális kultúra figyelme a kép minden fajtájára kiterjed, és a vizualitás mindennapi tapasztalatát és számtalan fajta felhasználását helyezi előtérbe.

Ugyanakkor a képek használata, értelmezése és a róla való bármilyen – interperszonális, társadalmi és tudományos (meta)diskurzus kapcsán fontos azt is látni, hogy „minden közeg kevert és minden reprezentáció heterogén; nincsenek ’tisztán’ vizuális vagy képi művészetek, még ha a modernizmus egyik központi utópisztikus gesztusa is

az a törekvés, hogy megtisztítsa a médiumokat” (Mitchell 1994: 5). A vizuális kultúrát meghatározó egyik alapfeltevés tehát az, hogy a kép is szavakkal telített. Keith Moxey (2005) átfogó tanulmányában viszont azt is kiemeli, hogy nem lehet teljes mértékben, kielégítően szavakká formálni a képeket, a jelrendszerek összefonódottsága térben és időben minden egyes kultúrának a jellemzője. A jelentésképzés keretére összpontosító visual studies érdeklődésének középpontjában tehát az áll, miképpen érthetők a képek kulturális praxisként, módszerében pedig a diskurzusanalízishez hasonlítható, amely a nyelvhez nem mint a világhoz vezető úthoz, hanem a világot helyettesítő önkényes jelek tárához közelít.

A vizuális kultúra tudományterülete, illetve az imént vázolt főbb elméleti-módszertani vonásai a fotográfia és a fotókról való beszéd szempontjából azért tűnnek figyelemre méltónak, mert egyfelől a fényképek státuszával, létmódjával kapcsolatos hosszú évtizedeken (évszázadon) át vitatott „gyötrő” dilemmákat is csillapították, és új értelmezési keretekbe helyezték, a fénykép művészet mivoltával kapcsolatos kételyeket pedig feloldották (feloldhatják) – vagy legalábbis zárójelbe helyezték.

Előljáróban szintén érdemes néhány szót ejteni a W. J. T. Mitchell és Gottfried Boehm által megfogalmazott képi fordulatról, melyről magyar nyelvű összegzést Hornyik Sándor (é. n.) *Képi fordulat* című írása ad. Mindkét teoretikus közel egy időben harangozta be felismerését: Mitchell a „pictorial turn” (Mitchell 1994: 11–35)²¹, Boehm az „ikonische Wendung”, illetve az „iconic turn” (Boehm 1994: 11–38) kifejezést vezette be a képekkel és szövegekkel dolgozó tudományos diskurzusba, mindketten Richard Rorty „linguistic turn” (Rorty 1967) kifejezésének fordulataira is rájátszva. A képi fordulat diagnózisa mögött álló jelenségek, filozófiai, nyelvészeti teóriák szintén a nyelv és kép viszonyára irányítják a figyelmet, a nyelvvel szembeni bizalmatlanság fokozódásával egy időben a kép, képiség jelentőségének hangsúlyozása, felértékelődése történt meg (Hornyik 2007). A paradigmaváltást „meghirdető” írások óta eltelt mintegy 25 év azonban azt is megmutatta, hogy a folyamatok sokkal gyorsabbak és szerteágazóbbak, mára a tendenciák felismerése, leírása, tudományos keretekbe illesztése is pillanatfelvétel-szerű, és a jelenségek megközelítésére, értelmezésére csakis interdiszciplináris térben – képelmélet, nyelvészet, szociológia,

²¹ A tanulmány először az *Artforum* 1992. márciusi számában jelent meg.

antropológia, pszichológia, esztétika, digitális kultúra összefüggésrendszerében (amelyeket a visual studies is kutatási területébe von) – van esély.

A képelmélet mint önálló tudományterület létrehozásának igénye, sok szempontból elszakadva a hagyományos képek értelmezési hagyományától és a művészettörténettől, egyre inkább a technikai és digitális képek médiumára, és az ezek által kiváltott hatások változásaira, újféle viszonyrendszereire koncentrálnak. Mitchell (1994) egy önálló képelmélet (picture theory) fontossága mellett érvel, mivel szerinte világunkat és identitásunkat nemcsak *leképezik*, hanem alakítják is az embereket körülvevő képek, így azok egyre fontosabb szerepet játszanak társadalmi – és ezen belül egyéni – valóságunk, létszemléletünk felépítésében (vö. Hornyik 2007). Felvetéseiből az is jól kitűnik, hogy a kép jelenkori aktualitása új elméleti lehetőségeket, irányokat implikál, hiszen e fordulat nem jelent visszafordulást (return) a reprezentáció mimetikus elméleteihez vagy a képi „jelenlét” újabb metafizikájához, hanem a kép posztlingvisztikai, posztszemiotikai (újra) felfedezésére nyílik lehetőség, amelynek során a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figuralitás komplex összjátékként tekinthetünk a képre.

A gyerekek képekhez, fotókhoz való viszonyának feltárásához jól „hasznosítható” Belting (2008) antropológiai megközelítése is, aki a képek világához az ember és a test felől közelít. Elméletében a test előadó (képeket vagy önmagát képként reprezentáló) és észlelő közeg egyaránt; továbbá mindvégig hangsúlyozza a fizikális és mentális képek kapcsolatát, kölcsönhatását, a kép fogalma nem választható el a külső és belső képek kettős értelmétől, sőt, pusztán létezésük helyett/mellett – közvetítés és észlelés általi – (meg)történésüket, térnyerésüket (happen, take place) és folyamatos változásukat emeli ki. Belső képeinkre hatással vannak a külvilág képei, tehát azok nem mindig individuálisak, ám „ha kollektív eredetűek, akkor is olyannyira belsővé tesszük őket, hogy saját képeinknek tekintjük őket. [...] A kollektív kép éppen ezért azt jelenti, hogy a világot nemcsak individuumokként észleljük, hanem kollektív módon is, ami észlelésünket az aktuális korszaknak veti alá” (Belting 2003: 23–24). Míg Belting a belső és külső képek közös vonásaira, áthatásaira koncentrálnak, Mitchell képtipológiája a belső és materiális képek (látszólagos) különbségeit is tárgyalja, amikor a mentális képek képlékenységeből, instabilitásából, szubjektív mivoltából indul ki, amelyek nem kizárólag vizuális természetűek, mint a „valódi” képek, hanem az összes érzékszervet foglalkoztatják. Ám gondolatmenetében arra jut, hogy a közhiedelemmel ellentétben az „igazi” képek sem szilárdak és statikusak, a befogadói tudat a mentális

képekhez hasonlóan eleve bizonytalanul észleli őket²² (Mitchell 1997: 346), továbbá önmagukban sem kizárólag vizuálisak, hanem több érzék-szervet igénybe vevő felfogást és értelmezést igényelnek.

A belső és külső képek áthatásaira, viszonyára, továbbá a képelmélet nyelvhez (és értelmezéshez) való – ellentétes, párhuzamos, érzékeny stb. – kapcsolatára azért is fontos kitérni, mert egyrészt a kisgyermek világában az egyes területek (belső-külső képek, valóságos-nem valóságos, látvány, és aminek maga a látvány mutatkozik, vagy ahogyan a gyerek látni „akarja”) átfedése, összemosódása, differenciátlansága fokozottan érvényesül. Másrészt a képekkel való foglalkozás, a képekről való beszélgetés során a (fény)képek látványának leírása, narrációs lehetőségei, tehát bármiféle transzmediatizációja nem függetleníthető szövegalkotási folyamatoktól, a nyelvi reprezentáció kérdéseitől, lehetőségeitől.

A fotográfiát mint újfajta médiumnak, technikai képnek a valósághoz való viszonyát, realitását, létmódját, hatását szinte megjelenésétől kezdve élénk viták kísérték. Ezek közül is a legelevenebb kérdések és felfogások a fénykép realitása, valóságábrázoló, -leképező vonása körül bontakoztak ki. S bár a fotóelmélet számos meghatározó írása²³ leszámolt a fénykép objektivitásának elvével, az általános társadalmi használat makacsul ragaszkodik a képen látható valóság (vagy valóságszerűség) képzetéhez. A gyerekek képészlelése és képértelmezése is döntően így működik, ezért ebből az alapállásból érdemes kiindulni, amikor fényképeket használunk a (vizuális) foglalkozásokon. A szélesebb körű társadalmi használatban a fotónak „dokumentarista vonást, kikerülhetetlen igazságértéket tulajdonítanak” (Krauss 2000: 12). E képzet, vélekedés kialakulásához erősen hozzájárult, hogy a fénykép (volt) az első olyan reprezentációs eljárás, amely zavarbaejtő hasonlóságot mutat ábrázolt és ábrázoló között, s ennek a magas „hasonlósági faktornak”, illetve az ebben való hitnek,²⁴ minden bizonnyal nagy szerepe volt a fotó népszerűségében, széleskörű elterjedésében. A fotó valóságosnak tételezése, olykor már-már bizonyítékértékű „hitelessége” nemcsak a fotóelméleti meglátások, cáfolatok ellenére tartja magát, hanem azzal együtt is, hogy

²² Már csak azért is, mert a tudat paradox tükre nélkül nem lehet valamit (képet, képen lévő dolgot) egyszerre „ott” és „nem ott” látni.

²³ A teljesség igénye nélkül néhány jelentősebb írás: Flusser (1990): *A fotográfia filozófiája*; Mitchell (1997): *Mi a kép?*; Belting (2003): *Test-kép-médium*; François Soulages (2011): *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*; Siegfried Kracauer (1983): *A fotográfia*.

²⁴ Továbbá az alkotói kezét, szemet, szubjektivitást – látszólag – kiiktató, „független” technológiába vetett bizalomnak.

a fotó társadalmi használata is már számtalan esetben rávilágított a fényképek valóságot torzító vonásaira, a csúsztatás – nem is mindig rosszindulatú, manipulatív – eszközeire. Fényképhasználatunk, így fényképkészítésünk és nézésünk ugyanis szinte sosem lehet ártatlan tevékenység, a fiatal korosztályok is igen hamar beletanulnak a képhasználati szokásokba, kontextusokba, ám a konvenciók, képhasználat, szemléleti módok területein a nevelők is eredményesen terelhetik őket. A szigorú értelemben vett művészfotóval szemben a fénykép más felhasználási területei – pl. riport-, sajtó-, reklámfotó, családi és műtermi fotográfiák – szorosán kapcsolódnak kontextusokhoz, előre sugallt vagy megadott értelmezési keretekhez, sőt, ideológiai struktúrákhoz (Bourdieu 1982), ami arra is rámutat, hogy a látvány dekódolása, jelentése nem eleve adott, magától értetődő, és hogy a befogadói oldal, az észlelés, értelmezés irányítható.

A ma már korainak számító, bár jelentőségük szempontjából ma is meghatározó (eredeti megjelenésük szerint: Benjamin (1931), Sontag (1977), Barthes (1979), Flusser (1990)²⁵) fotóelméleti munkák azonban még kevésbé koncentráltak a kép társadalmi használatának különbségeire, amikor a fénykép ontológiáját vagy valósághoz, pillanathoz, múltához való viszonyát vizsgálták. Az ezekre a teoretikus művekre támaszkodó, hozzájuk valamilyen módon viszonyuló újabb elméleti megközelítések mellett, hogy szem előtt tartják a fotó ontológiai értelemben vett realitását, és a fénykép lét(rejött)ét a valósághoz, annak leképezéséhez kötik, mégis sorra leszámoltak a fénykép realizmusának, objektivitásának képzetével.²⁶ A fénykép valósághoz kötődő, abból eredő ontológiai alapállását ugyanis az adja, hogy a lefényképezett dolog valaha létezett, így a fotó végérvényesen soha nem választható el az őt kiváltó aktustól. Az ebből a tényből kiinduló, a fényképek létmódját vizsgáló szemiotikai-szemiológiai megközelítés a fotóelmélet legjelentősebb vonulatának tekinthető. A jelelméleti megközelítés a fényképet jelnek tekinti, fénykép és tárgyának indexikus viszonyát hangsúlyozza, hiszen minden fotó tulajdonképpen „a fényérzékeny felületre rávetülő fény fizikai nyoma” (Krauss 2000: 8). A Peirce nyomán haladó Rosalind Krauss a fotó indexikus mivolta mellett érvel, de ahogy majd látható lesz, különféle szempontokat mozgatva és a peirce-i felosztás három kategóriáját játékban tartva több elmélet is erre a megállapításra

²⁵ Walter Benjamin (1980): *A fényképezés rövid története*, Susan Sontag (1981): *A fényképezésről*. Roland Barthes (1985): *Világoskamra*; Flusser (1990): *A fotográfia filozófiája*.

²⁶ Ld. 23. lábjegyzet

jut. A „fénykép egyfajta ikon vagy vizuális hasonmás, amely indexikus viszonyban áll tárgyával. Az igazi ikonoktól fizikai genezisének abszolút volta választja el, hiszen ez a folyamat látszólag rövidebbre zár, lehetlenné tesz mindenfajta sematizálási kísérletet vagy szimbolikus beavatkozást, amely a legtöbb festmény esetében a grafikus megjelenítés alapja”²⁷ (Krauss 2000: 8). Krausshoz hasonlóan, aki szerint a fotó csak indexként érvényesül, „jelentése pedig az imagináriushoz kapcsolódó identifikációs módozatokban rejlik” (Krauss 2000: 8), Max Bense (1974) szintén a fotó szemiotikai besorolhatóságát veszi számba. Ő a fénykép esztétikumát anyagi létehez (is) köti. A fotó esetében nincs úgynevezett esztétikai *a priori*, az esztétikai információ csakis tapasztalati tény lehet. Ez alapján rekeszti ki ő is a szimbólumot mint jelformát a fotó létmódjából: a fénykép képfelületének minden pontjához tartozik egy képfelületen kívüli pont, „abból az esztétikai megoszlásból, amit a fénykép esztétikai információjaként érzékelünk, reális viszonyokra lehet következtetnünk. Szemiotikailag nézve beigazolódik itt, hogy a fotografikus formálás folyamata elsődlegesen egyszerre »ábrázoló« és »utaló«, »ikonikus« és »indexális« módon megy végbe, de sohasem »szimbolikusan«. Egyidejűleg kerül sor »prezentálásra« és »reprezentálásra«, és e jelfunkciók elválaszthatatlansága a fényképezés lényegéhez tartozik; mert a festészetben elválaszthatók egymástól” (Bense 1974: 9).

Soulages művében a fotó különféle társadalmi használatának aspektusával egészül ki (Soulages 2011)²⁸. A francia teoretikus azonban nemcsak a fotó indexikus mivoltát hangsúlyozza, nála Peirce jól ismert

²⁷ Krauss idézi Peirce-t (2007): „A fotográfia, különösen a pillanatfelvételek, nagyon tanulságosak, ugyanis tudjuk, hogy bizonyos szempontból teljesen olyanok, mint az általuk megjelenített tárgyak. De ennek a hasonlóságnak az az alapja, hogy a fénykép olyan körülmények között készül, hogy a természet pontról pontra fizikailag rákényszeríti ezt a hasonlóságot. Ebből a szempontból tekintve tehát a jeleknek egy másik osztályába [az indexekhez] tartoznak, azokhoz a jelekhez, amely fizikai kapcsolat alapján jönnek létre” (Krauss 2000: 13).

²⁸ A szemiológiai megközelítés kapcsán Soulages Philippe Dubois-ra (Philippe Dubois: *L'acte photographique*, Nathan, Paris, 1990.), Jean-Marie Schaefferre (Jean-Marie Schaeffer: *L'image précaire*, Seuil, Paris, 1978.), Bourdieu-re és Skullára hivatkozik. Dubois azt hangsúlyozza, hogy minden fotó függ létrehozásának körülményeitől, ily módon a fényképezés átalakítja a valóságot. Schaeffer a „kimenettel” kapcsolatban állítja ugyanezt: a befogadás körülményei határozzák meg a fénykép értelmezését, jelentését. Továbbá Soulages a fotó realizmusának kérdése kapcsán Bourdieu-re is hivatkozik, aki kimutatja, hogy a fotó mindig ideológiailag strukturált, illetve Skullára, aki arról ír, hogy a fénykép megértése a gyakran nem is tudatos olvasási kód elsajátításával van kölcsönhatásban: tehát a fotó nem a valóság tükörképe, hanem annak átalakítása és értelmezése (vö. Soulages 2011: 94–95).

hármás felosztása a fotó három lét- és befogadási módjára utal: az ikon a referenst részesíti előnyben, elsősorban a nem művészi fotográfia, dokumentumfotó, családi kép, önarckép használhatja. A szimbólum az unáris fotográfiák és a művészi szándékkal készült képek esetében lép működésbe, a befogadó tevékenysége kerül előtérbe, az index viszont olyan jel, amely a fotográfia esetében azért jelöli, jelenti a tárgyat, mert valóban kapcsolatban áll(t) vele, a tárgy létezését jelzi, és az ikonnal, szimbólummal ellentétben minden fotográfia esetében működik (vö. Soulages 2011: 95).

Amennyiben megpróbáljuk rávezetni a gyerekeket a fénykép valóságából kiszakított, attól már elkülönülő, ezért más, új jelentésekkel is felruházható mivoltára, a látvány megértésének, értelmezésének módjára, a fotó tér-idő komponenseivel dolgozhatunk. A fotográfia esetében a témától való távolság, a kép határainak kijelölése, a nézet irányának, a fókusznak, mélységelességnek, záridőnek, az exponálás pillanatának a megválasztása ugyanis mindig egy olyan egyszeri kompozíciót hoz létre, amely megismételhetetlen, s amely ezeknek a tér-idő tényezőknek az összjátékából bontakozik ki. Ezek közül az idő emelkedik ki inkább a fotókról írt teóriákban. A fénykép mágiáját, varázsát kétségtelenül a pillanat megállításának, megragadásának képzelete, az egymás mellé helyezhető időmetszetek adják, s természetesen ez (is) erősen táplálja a fotográfia realitásának „tételét”. Ugyanannak a tárgynak vagy személynek különböző nézőpontú (pl. felülről, alulról, különleges szögből), képkivágatú (távolról, közlelről, nagyon közlelről, félig levágva a figurát), eltérő hátterű (pl. állatok, tárgyak különböző közegekben) képeivel rámutathatunk arra, hogy mennyire másként „olvasható”, mennyire más „mese” társítható egy-egy kép látványához. A kép és a valóság különbségét éppen a távolság rejtélyét (*ott van/volt* és *itt nézem*) láthatóvá tévő fotó hordozza, az a térből és időből, vagy a másik irányból nézve teret és időt – vagy ezek darabjait – a valós térből és az idő menetéből kiragadó momentum, amely a fénykép szemlélésekor már *post factum* áll előttünk (Belting 2003: 252). Ez a távolság tehát, amely szemantikai távolságot is eredményez, elrugaszkodás a világtól, és a kép ettől kezdve önálló életre kel. A fotó tehát térben és időben is éles szakadás, s ennek a kiragadottságnak a ténye megteremti valós valótlan-ságának paradox létmódját, hiszen *itt*-léte, *jelen*valósága csakis az *ott volt* percepciójaként értelmezhető (Krauss 2000: 15).

A (fény)kép mint a világra nyíló ablak ismert (és sokáig stabilnak tűnő) gondolata már a 20. század első felében is megingatható (lehetett

volna).²⁹ Edmund Husserl (1997) és Eugen Fink (1997) a tér és az idő aspektusaiból közelít kép és valóságos látvány eltéréseihez, és így jutnak el a kép „többletéhez”, autonómiájához. Fink a képvilág nem-valóságát a kép összvalóságához vezeti, amely nem más, nem meglepő módon, mint a képvilág és a hordozó médium egysége, s ez a kettősség a képszlelés aktusát is meghatározza. Meglátása szerint amíg a képtudat egységesen működik, a hordozó „elfedett”, anonim szerepben marad. Imdahl pedig a képszlelés, képmeghatározás kapcsán a háromdimenziós látvány képi ábrázolásának azt a fajta dimenzióvesztését tárgyalja, amely a kép korlátozott/adott látottságát-láthatóságát, tehát imaginárius mivoltát, irracionálisát, „identitását” eredményezi. „A harmadik dimenzió irrealitása hozzátartozik a kép identitásához, ahogy a tárgy adott látottságként való expozíciója is” (Imdahl 1993: 115–116).

A vizuális foglalkozások során nagy valószínűséggel a fényképekről való beszélgetés – pl. család bemutatása, saját élmény elmesélése, fiktív történet, mese kitalálása – fogja a tevékenység lényegi részét képezni. A képnél való időzés (a szituáció felismertetése, lényeglátásra ösztönzés, illetve a részletek kiemelése, a figyelem aktivizálása), a látvány verbális rögzítése, leírásának kísérlete egyúttal megértési, értelmezői folyamat is, melynek során feltárulnak a kép pásztázásának irányai, a képet szemlélő tekintetnek haladása, megtörténik egyes képelemek kiemelése, mások észrevétlenül hagyása, bizonyos rész(let)ek összekapcsolása. A kisgyerekek esetében személyiségfejlődésük folyamataira, belső világukra, családi vagy egyéb konfliktusaikra, félelmeikre is jól rámutathat, hogyan „olvassák” a képeket, mit ugranak át, hagynak figyelmen kívül (visszatérően) például a saját magukról készült vagy családi fényképeken, vagy milyen jelentéseket, viszonyokat társítanak a látottakhoz. A képleírások során érdemes tisztázni, elkülöníteni egymástól a különböző elbeszélésformákat (szorosán értve mit lát a képen – leírás –, családi történet, emlék elbeszélése, mese). E fényképleírások gyakran a *descriptio* sajátos típusaként tűnnek fel, mivel menetük leginkább a tér leírásával mutat párhuzamot – legyen szó portréről, csoportképről, tájképről stb. – a térdeixisek, spaciális viszonyok térképszerű megjelenítése által (amelyekben a *mellett*, *alatt*, *fölött*, valamitől *jobbra*, *balra*

²⁹ Mitchell szerint éppen azért kell észrevenni a képeket, meglátni eszközeiket, médiumaikat és azért szorgalmazza nyelvként való megértésüket, mert a képek „nem a világra nyíló átlátszó ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolódik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító, önkényes mechanizmusát, az ideologikus misztifikáció folyamatát” (Mitchell 1997: 339).

stb. helyhatározói viszonyok dominálnak), így a térdimenziók fejlesztésére is lehetőséget kínálhatnak.

Mindenféle kép nézéséről elmondható, hogy a befogadás irányait részben a kép szerkezete, részben a néző szándékai alakítják; a jelentés a két fél (kép és befogadó) dialógusából bontakozik ki a visszatérés, visszakérdezés, jelentéstulajdonítás hermeneutikai körforgásának struktúrája szerint, s ez, a képen látható pillanaton és látványon túl, a befogadás menetét, idejét, módját, valamint a kép befogadásban kialakuló szerkezetét, kompozícióját is feltárja. Az egyes elemek között körkörösen létrejövő, létrehozott kapcsolatok, társítások ily módon a kölcsönös jelentések terét rajzolják ki (Flusser 1990: 8–9). A tekintet képrészletek közötti haladása, a pillantás végigvezetése a különböző képelemeken, szintén a keresés, megismerés, megértés vágyát hordozza magában. A kép leírása és tériesítése tehát nem független a megértés, önmegértés folyamataitól, irányaitól, s ennek nyilvánossá tételétől. A képekről való beszélgetések, különböző szempontú megfigyelések, feladatok során a gyerekeknek nemcsak önkifejezésre, saját világuk, világlátásuk megosztására van lehetőségük, hanem a fénykép vizuális kifejezőeszközeinek elsajátítására is, például a fényképen rögzített látvány torzításainak, furcsa mozdulatainak, rövidüléseinek, árnyékainak megfigyelésére, a véletlen és elmúlt pillanatok tudatosítására, a fényképek szín- és formavilágának, anyagszerűségének megtapasztalására.

Ahogy az elméleti diskurzussal párhuzamosan és szoros kölcsönhatásban változott a fénykép művészi megítélése, társadalmi és mindennapi életben betöltött státusza; alkalmi aktusokból, kitüntetett életfordulókhoz kapcsolódó eseményekből mindinkább a hétköznapi élet részévé vált. A fénykép történelmi, társadalmi események rögzítésében vállalt és kapott szerepe megváltoztatta a történelemhez, múlthoz való viszonyt, s a történetírás, sajtó verbális eszközei mellett képi dokumentumként, „bizonyítékként” is feltűnik. A legfiatalabb nemzedékek már leginkább a fényképek társadalmi, hétköznapi státuszaival találkoznak (családi képek, portrék, reklámfotók, természetfotók). Mivel a fotográfia egyre inkább a hétköznapi ember mindennapjainak, de elsősorban önmegjelentésének lehetőségévé és eszközévé is vált, a kulturális, nemzedéki, egyéni emlékezet hordozófelületévé, így irodalmi művekbe, szövegekbe íródásuk egyszerre töltheti be akár a történelmi, kollektív, akár az egyéni emlékezet szerepét (ezt segítik elő a régi fotók gyűjtésére létrehozott adatbázisok, internetes portálok), ám a gyerekek számára a családi- és társas viszonyok felismerését, kontextualizását is elősegítheti.

Fénykép és emlékezet viszonyának tárgyalása kapcsán ismét Barthes-ra utalhatunk, aki részletesen tárgyalja a megállított pillanatot,

és az *ott* és *akkor* percepcióját emeli ki, mely egy újfajta tér-idő tapasztalattal szembesít a fényképek szemlélése során: *itt* van, *itt* áll előttem a *korábban*. Ez a tér- és időbeli éles szakadás szintén a fotográfia valós valótlanságának paradox létmódjára mutat rá (vö. Krauss 2000: 15). Az emlékezéshez és az idő múlásához szintén számos teoretikus felvetés köthető, ezek szerint a fotó védekezés az idő és testünk múlásával szemben, *memento mori*, előgyakorlat a halálhoz (Sontag 1981: 27–28, Kibédi Varga 1997: 144, Belting, 2003: 14; 213), de egyben az én megsokszorozása és rögzítése is a múltó időben.

A fényképek az emlékek helyettesítőjeként is funkcionál(hat)nak, átveszik mentális képeink helyét és szerepét. Szinte mindannyiunknak van olyan tapasztalata, hogy nem magára a dologra, eseményre emlékezünk később, hanem az arról készült fényképre, amely helyettesíti magát az emlékképet. Úgy vélhetjük, hogy az egyéni és a kollektív emlékezet eltűnését kompenzálja, ha az emlékezés anyagát archívumok és médiumok technikai memóriájában halmozzuk fel. A testünkben mint eleven hordozó médiumban keletkező mentális képek mulandóságához, anyagtalanságához, sérülékenységéhez képest a képek, fotók kézzelfoghatók, megbízhatók, kívül(ünk) állnak, a maguk saját médiumában, anyagi hordozójában.

Ugyanakkor már a gyerekek is szívesen emlékeznek a fényképek láttán. Az időhöz, múlthoz való tapasztalás, érzékelés, időérzék kialakulását is segíthetik a múltbeli események fényképek általi felidézése, sőt, régebbi képekkel a születésük előtti régebbi múlt is jobban megtapasztalható lesz számukra, ez az élmény erősen eltér a rajzok, festmények által közvetített múlttól.

A fényképek ezen túl affektív argumentumként is igen erőteljesek, így nemcsak az emlékezethez, hanem a vele szorosan összefüggő identitáskereséshez is hatásosan bevethetők. A fénykép általi identifikáció, az önmagam más(ik)ban való felismerésének gondolata Lacan tükörstádium-elméletét is előhívja, s bár az óvodáskorú gyermekek már túl vannak a szorosan értett tükörstádium időszakán, de az énkép alakulásában még ebben a korszakban is nagy szerepe lehet annak, amikor a szubjektum a magáról látott kép befogadásának aktusában nemcsak „másikként tapasztalja meg önmagát, hanem csakis az önmagáról alkotott kép külső kontrollja által válik szubjektummá” (Belting 2003: 41). A képelméletek egyébként is szívesen dolgoznak Lacan tükörstádium fogalmával kép és identitás kapcsolatának vizsgálatakor, mivel az a szubjektum formálódását egy mindig változó dinamikus folyamatként tételezi. Arra mutat rá, hogy amikor a gyerek narcisztikusan azonosul egy képmással, ami én-ideállá válik, a gyerekekben ugyanakkor

az is tudatosul, hogy képmása – valaki másnak a szeméből nézve – pusztá tárgy. Lacan nemcsak az ellentétes, paradox természetét állítja a folyamatnak, aminek során a gyerek egyszerre azonosul és elidegenedik egy önképtől, de a folyamat folytatódását és végnélküliségét is állítja (vö. Moxey 2005). A személyiségalakzatok egyszerre belső és külső nézőpontú szétválásához és összeépülésének gondolatához nem nehéz mozgósítani Ricoeur narratív azonosságról írt meglátásait sem: „[...] identifikáció révén szert tenni egy személyiségalakzatra azt jelenti, hogy képzeleti változások játékanak rendeljük alá magunkat, amiből az én képzeleti változatai jönnek létre. E játék által igazolódik Rimbaud híres mondata [...]: *Az én az valaki más*” (Ricoeur 2001: 23). Az énkép megalkotása tehát egyrészt az egyén megismerő folyamatának eredménye, éppen ezért normatív fejlődési folyamaton megy keresztül az önjellemzés változása. A fényképek – például beállított (műtermi jellegű) és spontán képek összehasonlítása, az önarcképek, portrék leírása, jellemzése – szintén segítheti ezt az (ön)megismerési folyamatot. Egy-egy életkorban az adott kognitív képességek és korlátok határozzák meg azt, hogy hogyan látja a személy önmagát, milyen jellemzőket sorol fel, hogyan szervezi önjellemzését. Ugyanakkor az énkép kialakulásának szociális háttere is van, ugyanis azok a tapasztalatok, amelyekből a személy megalkotja az énreprezentációját, jórészt társas környezetből származnak. S mindehhez a különböző helyzetekben készült fényképek szintén „valóságos” tapasztalatot nyújthatnak.

A fényképben mint a vizuális nevelés eszközében a személyiségfejlődésen és a társas viszonyok formálódásán tehát a „földhözragadt” valóságosságon túl is rejlenek lehetőségek. A technikai médium a gyerekek fantáziájának, vizuális érzékelésének számos fejlesztésére kínálhat lehetőséget. Szituációk, emberi szándékok, érzések felismertetése jóval bonyolultabb, árnyaltabb módon történhet a fényképek segítségével, mint másfajta képek sematikusabb ábrázolásai által. A fényképek látványából kiinduló meséket, álmokat is szöhetnek a gyerekek. Az észlelés, megfigyelés terén pedig érdekes feladatot kínálhat például különböző felületek, nem mindennapi tárgyak közelképei, makrofotói (pl. narancs, fakéreg, levélerezet, vízcseppek stb. közelnézeti látványai). De nagyobb korcsoportokkal fotómontázsok készítésével is lehet próbálkozni.

Összegzés

Úgy gondolom, hogy az az óriási fényképmennyiség – régi, fekete-fehér, későbbi színes, illetve digitális képek –, amely körbeveszi,

szervezi világunkat, még a legritkább esetekben kap szerepet és figyelmet a kisgyermek vizuális nevelésében, fejlesztésében. Holott mai életünknek mindennapi kellékei, világunk – vágyott, torz, szimbolikus – tükröképei, s ha nem kezdünk velük valamit, nemcsak számítógépeink, eszközeink memóriaegységeit, hanem minket is reflektálatlanul, szelektálatlanul el fognak borítani. Írásom ezért nemcsak, illetve nem elsősorban gyakorlati feladatokra, lehetőségekre fókuszált, hanem igyekezett a fénykép óriási elméleti háttéréből összegyűjteni mindazokat a felvetéseket, amelyek segíthetik a nevelőket is eligazodni a fényképek világában, és ötleteket, segítséget nyújthatnak a kisgyermek fotóhasználatához.

Irodalom

- Barthes, R. 1985. *Világoskamra*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Belting, H. 2003. Test-kép-médium. In: Belting, H. *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Belting, H. 2008. Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. *Apertúra* 2008. ősz. <http://uj.apertura.hu/2008/osz/belting/>. (Letöltés: 2020. 05. 05.)
- Benjamin, W. 1980. A fényképezés rövid története. In: Benjamin, W. *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon. 689–709.
- Bense, M. 1974. Fotóesztétika. *Fotóművészet* 3. 8–11.
- Boehm, G. 1994. Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, G. (szerk.) *Was ist ein Bild*. München: Wilhelm Fink Verlag. 11–38.
- Bourdieu, P. 1982. A fénykép társadalmi definíciója, A sokarcú kép. In: Horányi Ö. (szerk.) *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.
- Fink, E. 1997. Megjelenítés és kép. In: Bacsó B. (szerk.) *Kép, fenomen, valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó. 47–96.
- Flusser, V. 1990. *A fotográfia filozófiája*. Budapest: Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK.
- Heidegger, M. 2006. A világkép kora. In: Heidegger, M. *Rejtektutak*. Budapest: Osiris. 70–102.
- Hornyik S. 2007. A képi fordulat és a kritikai ikonológia. *Balkon* 11–12, 7–9. http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/02hornyik.html. (Letöltés: 2020. 05. 05.)

- Hornyik S. é. n. *Képi fordulat*. <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417>. (Letöltés: 2020. 05. 05.)
- Husserl, E. 1997. Fantázia, képtudat, emlékezet. In: Bacsó B. (szerk.) *Kép, fenomén, valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó. 9–47.
- Imdahl, M. 1993. Gondolatok a kép identitásáról. *Athenaeum* I/4. 115–116.
- Kibédi Varga Á. 1997. A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig). In: Thomka B. (szerk.) *Az irodalom elméletei*, IV. Pécs: Jelenkor. 131–149.
- Kracauer, S. 1983. A fotográfia. In: Bán A., Beke L. (szerk.) *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: Magyar Fotóművészek Szövetsége.
- Krauss, R. 2000. Megjegyzések az indexről. *Ex Symposion*. 32–33. 4–16.
- Mitchell, W. J. T. 1994. The pictorial turn. In: Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representaion*. Chicago: University of Chicago Press. 11–35.
- Mitchell, W. J. T. 1997. Mi a kép? In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Moxey, K. 2005. *Nosztalgia a Valódi után. A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya. Magyar Építőművészet* 5. <http://meonline.hu/vizualis-kultura/nosztalgia-a-valodi-utan/>. (Letöltés: 2020. 05. 05.)
- Peirce, C. S. 2007. *Logic as Semiotic, The Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ricoeur, P. 2001. A narratív azonosság. In: László J., Thomka B. (szerk.) *Narratívák 5., Narratív pszichológia*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Sontag, S. 1981. *A fényképezésről*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Soulages, F. 2011. *A fotográfia esztétikája. Ami elvész, és ami megmarad*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Wittgenstein, L. 1998. *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.