

Paulina Jędrzejewska

Antropologiczna analiza obrazu na przykładzie fotografii

Przegląd Socjologii Jakościowej 4/1, 36-70

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



QSR – Edycja Polska

Przegląd Socjologii Jakościowej

Tom IV, Numer 1 – Luty 2008

Paulina Jędrzejewska
Uniwersytet Warszawski, Polska

Antropologiczna analiza obrazu na przykładzie fotografii

Abstrakt

Artykuł porusza tematykę antropologicznej analizy obrazu, jakim jest fotografia, który w interakcji z odbiorcą podlega interpretacji. W pierwszej części skupiłam się na założeniach teoretycznych dotyczących problematyki antropologii obrazu, a w szczególności semiologii. Następnie opisałam osoby badane, użyte narzędzia - fotografie oraz techniki badawcze: definicje pól semantycznych, mapę skojarzeń oraz model emocji Roberta Plutchika. Jedynym kryterium formalnym doboru próby zdjęć było wspólne występowanie całości bądź fragmentu człowieka i zwierzęcia. Materiał poddany analizie w tym artykule, a uzyskany w trakcie wywiadów dotyczy fotografii Krzysztofa Hejke *Łódzkie podwórko* z 1988 roku, która spośród dziesięciu analizowanych fotografii najbardziej podobała się badanym. Analizowałam go m.in. pod kątem emocji i skojarzeń wywołanych przez kontakt z tą fotografią oraz zbudowałam definicje pól semantycznych pojęcia fotografia. Omówiłam także interpretacje fotografii, której dokonali badani w kontekście intencji jej autora. W ostatniej części niniejszego tekstu przedstawiam wnioski mogące stanowić podstawę dla dalszych badań.

Słowa kluczowe

Analiza jakościowa, interpretacja, antropologia obrazu, semiologia, interakcjonizm symboliczny, projekcja, wywiad narracyjny, tematyczny, test Rorschacha, mapa świata skojarzeń, analiza pól semantycznych, model emocji Roberta Plutchika.

Podstawowe założenia teoretyczne

Artykuł ten jest napisany w ramach założeń socjologii interpretatywnej, w której stosuje się w badaniach empirycznych jakościowe metody pozyskiwania danych. Korzysta też z jakościowych metod analizy danych i ich interpretacji. Prezentuję tu antropologiczną analizę jednej z dziesięciu fotografii, które stanowiły narzędzie badawcze w badaniach do mojej pracy magisterskiej.

Do zagadnień socjologii interpretatywnej (Konecki, 2005: 43) należy zrozumienie, w jaki sposób różne grupy ludzi interpretują wizualne wyobrażenia, zgodne z ich społecznym położeniem i społecznym kontekstem, a także badanie działania, interakcji i procesów komunikacyjnych. Za Fritzem Schütze, rozumiem socjologię interpretatywną jako „wszystkie orientacje teoretyczne, których punktem wyjścia jest wyposażony w sens, symboliczny, oparty na mowie charakter rzeczywistości społecznej” (Piotrkowski, 1998: 43). Przede wszystkim jednak koncentruję się nie na badanych osobach i ich *społecznym, kulturowym i zachowaniowym wymiarze życia* (Konecki, 2005: 46; Piotrowski, 1998: 46), a na obrazie jako wieloznaczeniowym i wielointerpretatywnym źródle informacji o świecie społecznym.

Przyjmuję założenie interakcjonizmu symbolicznego, który kładzie akcent na negocjacyjne właściwości procesu formowania i komunikowania znaczeń w interakcji. Interakcja symboliczna, to pewien szczególny typ interakcji, jaki występuje między ludźmi. Jest to „samoistny proces twórczy” (Blumer, 1975: 74), który obejmuje *interpretację*, czyli stwierdzenie znaczenia działań lub uwagę innej osoby, oraz *definicję*, czyli przekazanie wskazówek innej osobie, jak zamierza się działać. Ludzie interpretują czy definiują swoje działania, zamiast na nie po prostu reagować (Blumer, ibidem: 71-72). W koncepcji George’a H. Meada kluczowym założeniem, jest to, że człowiek jest wyposażony w jaźń. Jego zdaniem obraz istoty ludzkiej przedstawia organizm, który staje wobec świata wyposażony w mechanizm umożliwiający udzielanie samemu sobie wskazań. Zinterpretować czyjeś działanie, znaczy wskazać samemu sobie, że ma ono takie lub inne znaczenie czy charakter (Blumer, ibidem: 73). Dzięki takiemu właśnie mechanizmowi dokonuje się interpretacja działań innych ludzi, także tych, przedstawionych na fotografii.

Jako metodę pracy, umożliwiającą zgromadzenie materiału do analizy fotografii wybrałam wywiad. Podstawą tej techniki jest język, jeden z aspektów kultury, szczególnie dlatego, że spośród wszystkich jej aspektów dający się najłatwiej opisać i sformalizować (Buchowski, 1993: 12). W teoriach kognitywnych, których elementy teoretyczne również adaptuję do potrzeb tego artykułu, obserwuje się powrót do Sapirowskiej idei języka jako „przewodnika po rzeczywistości społecznej.” Kultura jawi się tu jako system symboliczny, o ścisłych odniesieniach do systemu języka. Podejście to zakłada jednak różnorodność, wielość teorii kultury, a nie jej ogólną teorię (Buchowski, ibidem: 46). Jednostki, w których zakorzeniony jest system publicznych symboli, prezentują swe własne odmiany kultury, które obejmują jedynie pewne aspekty kultury rozumianej całościowo. Kultura ta, to ogólny system abstrakcyjny różny od poszczególnych wersji nabywanych i utrzymywanych przez jednostki. Dla teorii kognitywnych koncepcja idealnego odbiorcy i nadawcy komunikatów, posiadającego kompetencję umożliwiającą trafne interpretowanie bądź wypowiedanie zdań, (w tym przypadku idealnego autora fotografii i idealnego odbiorcy obrazu, jakim jest fotografia), jest jedynie narzędziem heurystycznym i powinna być traktowana tylko jako konstrukt teoretyczny. Tak też ją traktuję w tym artykule.

Należy tu zwrócić uwagę na wpływ samej sytuacji wywiadu na zachowanie badanych. Istota ludzka według Meada „wskazuje sobie i interpretuje sytuację, [w których się znajduje - przyp. P.J.], odnotowując między innymi na przykład określone żądania społeczne, jakie wobec niej istnieją” (Blumer, 1984: 73), wchodzi w rolę innych. Wchodząc w owe role jednostka stara się ustalić zamierzenia czy też kierunek działań innych ludzi, po czym na podstawie tej interpretacji kształtuje i dopasowuje własne działania (Blumer, ibidem: 76). Będę to szerzej analizować w dalszej części artykułu.

Język, według Johna Bergera, oferuje swą *potencjalną* pełnię (Berger, 2006: 94), zawiera w sobie możliwość ujmowania w słowa całości ludzkiego doświadczenia, wszystkiego co się tam zdarzyło i co może się zdarzyć. Obraz, moim zdaniem, również oferuje *potencjalną* głębię w rozumieniu Bergera. Jest ona jednak pełna intuicyjnych

znaczeń, które mogą być nawet wzajemnie sprzeczne. Roman Ingarden nazywa to tematem literackim obrazu. Mówiąc najprościej, temat literacki odnosi się do tego, co można „odczytać” z tego, co „widać” na obrazie (Ingarden. 1966: 172). Jest to przedstawiona w obrazie i naocznie nam się zjawiająca sytuacja przedmiotowa, a w szczególności życiowa. Stanowi ona fazę czegoś, co w całości wzięte, wychodzi już poza samo to, co jest w obrazie efektywnie przedstawione, fazę czegoś, co dałoby się już tylko słowami opowiedzieć, wyprowadza nas więc z konieczności poza obraz (Ingarden, 1957: 13). Temat literacki obrazu jest w tym artykule wykorzystany jako pojęcie, odnoszące się do osobistej interpretacji sytuacji na fotografii, której dokonuje badany i jest czymś pośrednim pomiędzy rzeczowym opisem fotografii a jej interpretacją.

Krzysztof Olechnicki wyróżnia trzy funkcje fotografii w szeroko pojętej antropologii obrazu. Może ona pełnić rolę metody i sposobu poznawania rzeczywistości, jak też stanowić medium – jako środek wyrazu. Może również, i taka będzie jej rola w tym tekście, być przedmiotem badań. Przyjmuję za autorem traktowanie tej dziedziny wiedzy jako dyscypliny ogólnej, „zbiorczego miana wszelkich badawczych wysiłków w zakresie kultury obrazu” (Olechnicki, 2003: 7). Antropologia obrazu jest tu częścią antropologii społeczno–kulturowej, ale także unifikującą nazwą dla działań rozumianych zarówno jako antropologia wizualna, jak i socjologia wizualna (Olechnicki, ibidem: 12; por. Konecki, 2005; Sztompka, 2005; Drozdowski, 2004).

Różnica między chwilą namalowaną a sfotografowaną, według Johna Bergera jest taka, iż chwila namalowana nigdy nie istniała, dlatego obraz, w przeciwieństwie do fotografii nie może jej zachować (Berger, 2006: 29). Obraz to przede wszystkim przedmiot naszego oglądania, a zwłaszcza naszej percepcji estetycznej (Ingarden, 1957: 7). Fotografia stanowi również część ikonosfery, „w której rodzą się wciąż nowe obrazy wzrokowe i dźwiękowe” (Porębski, 1972: 18) i obejmuje zarówno świat człowieka, jak i świat natury. Wszystkie obrazy są przetwarzane przez centralny ośrodek nerwowy – mózg i wszystkie podlegają społeczno–kulturowej filtracji (Porębski, ibidem: 72-73).

Semiologia bada wszystkie zjawiska kulturowe tak, jak gdyby były systemami znaków – przyjmując hipotezę, że rzeczywiście wszystkie zjawiska kultury są systemami znaków, a więc zjawiskami komunikacji” (Eco, 1996: 35). Badacz semiologiczny zatem „postrzega wszystkie zjawiska kulturowe (a więc i fotografię - P.J.) jako fakty komunikacji, gdzie pojedyncze przekazy są organizowane i stają się zrozumiałe w odniesieniu do kodów” (Eco, ibidem: 27). W ujęciu semiologicznym każdy system obrazów jest swoistym językiem, co oznacza, że teksty w nim zapisane mogą być odczytane, na przykład w porządku denotacji: denotacja – znaczenie pierwszego porządku – jawne, manifestowane, literalne, obiektywne, wolne od wartości, a obraz denotowany to dosłowny percepcyjny przekaz ikoniczny. Dekodować obraz to przetłumaczyć elementy obrazowe na język komunikacji werbalnej, mówionej bądź pisanej (Olechnicki, 2003: 221). Charakter procesu dekodowania może się wahać od maksimum przypadkowości do maksimum wierności (Eco, 1996: 116).

Konotacja to znaczenie drugiego porządku – ukryte, wynikające z historii znaku, dyskursu, kontekstu i tradycji społecznej (Olechnicki, 2003: 230). Tu mogą pojawić się różne sposoby odczytania obrazu konotowanego.

Adresat, według Umberto Eco, zwany również *spektatorem* (Barthes, 1996: 17), czyli odbiorca fotografii, nie umiejący wyjaśnić niejasności komunikatu ani spełnić aktu wierności koniecznego dla odnalezienia kodów nadawcy, ucieka się do kodów osobistych i wprowadza konotacje przypadkowe (Eco, 1996: 118), gdyż „kody to systemy oczekiwań w świecie znaków” (Eco, 1996: 111).

Eco wymienia psychologię wśród dyscyplin, które również sprowadzają zjawiska do faktów komunikacji (1996: 35). W przypadku psychologii tym zjawiskiem jest

spostrzeganie. Tadeusz Tomaszewski definiuje spostrzeganie jako „złożony układ procesów, dzięki któremu powstaje u człowieka subiektywny obraz rzeczywistości zwany spostrzeganiem” (1978: 226)¹ Spostrzeganie przebiega na dwóch poziomach: figuralnym i przedmiotowym. Tu interesuje mnie spostrzeganie na poziomie przedmiotowym, znaczeniowo–czynnościowym. Spostrzeżenia przedmiotów mają charakter *sensowny*, gdyż nie ograniczają się wyłącznie do wyglądu zmysłowego przedmiotów, ale także obejmują ich znaczenie (Tomaszewski, *ibidem*: 236). Tomaszewski jednak zauważa, że inaczej przebiega spostrzeganie jednostkowych przedmiotów rzeczywistych i spostrzeganie ich reprezentacji. W doprecyzowaniu tych różnic pomocnym będzie rozróżnienie, które dotyczy istoty i funkcji znaku dokonane przez Charlesa Sandersa Pierce’a. Według niego znak można traktować w stosunku do niego samego, do przedmiotu, którego dotyczy lub do interpretanta (Eco, 1996: 119). Z klasyfikacji znaków Pierce’a istotne będzie przytoczenie definicji ikony oraz symbolu. Cechą fotografii jako znaku ikonicznego jest to, że odzwierciedla rzeczywistość. Ikony bowiem wyglądem nawiązują do oznaczanego obiektu, przypominają bądź wyglądają w pewnym sensie jak to, co przedstawiają. Fotografia jako znak symboliczny wysyła ukryte komunikaty opierające się o skonwencjonalizowane kody i kulturową kompetencję odbiorcy, niezbędną do ich odczytania (Olechnicki, 2003: 218).

Do zjawisk komunikacji wzrokowej Eco zalicza, między innymi, malarstwo, rzeźbę, rysunek, film i fotografię (*ibidem*: 123). Zauważa on, iż każdemu podtypowi znaku, w klasyfikacji proponowanej przez Pierce’a, może odpowiadać przejaw komunikacji wzrokowej. Znak wzrokowy komunikuje na podstawie jakiegoś systemu konwencji albo systemu nabytych doświadczeń (Eco, *ibidem*: 125). W tym miejscu warto wspomnieć o podejściu projekcyjnym w psychologii, które dąży do uzyskania informacji o „indywidualnym świecie”, który jest spontanicznie komunikowany przez badanego (Sęk, 1984: 7). Helena Sęk pisze, że metody projekcyjne są bardziej obiektywne niż, na przykład, psychometria, gdyż obiektem badań jest tu „psychologia konstruktów personalnych” i „osoba klienta” a nie test, jak to ma miejsce w przypadku psychometrii, w której dokonuje się pomiaru według z góry ustalonych przez badacza mierników. Podobne podejście panuje obecnie wśród badaczy posługujących się metodą jakościową w socjologii i antropologii (por. Wyka, 1993).

W tym artykule używam terminu projekcja w szerszym znaczeniu, które wykracza poza ramy jej obronnego charakteru. Istotą projekcji jest rzutowanie, przenoszenie czegoś z jednej płaszczyzny na inną, co w zastosowaniu do procesu psychicznego najczęściej znaczy „przeniesienie z wewnątrz człowieka na zewnątrz, czyli w istocie uzewnętrznienie cech podmiotowych” (Sęk, 1984: 9). Jest to termin niezbędny w próbie zrozumienia procesu denotacji i konotacji obrazu, którym jest fotografia. Przyjmuję za Sęk definicję projekcji jako „cechy procesów percepcyjnych polegających na subiektywizacji w odbiorze i przetwarzaniu sygnałów z otoczenia”. Warte podkreślenia są także różnice występujące między kształtowaniem i nadawaniem elementom otoczenia, do których zaliczam obraz, znaczeń zgodnych z oczekiwaniami a doświadczeniem. Niektórzy podkreślają, że zjawisko percepcji ma charakter procesu spontanicznego i nieświadomego (Sęk, *ibidem*: 10). Ważne jest również, co zauważył Andrzej Lewicki, że istota projekcji polega na rzutowaniu na obiektywny materiał rzeczywistości, własnych postaw i poglądów oraz na interpretowaniu, zgodnie z nimi, rzeczywistych faktów.

Apercepcja, jako forma projekcji, zachodzi za pośrednictwem procesów abstrahowania i uogólniania oraz spożytkowania posiadanej wiedzy w celu przyporządkowania nieznanego obiektu lub zdarzenia pewnym kategoriom wiedzy. W wypadku mojej analizy apercepcji dokonują badani na nieznanym obiekcie, którym jest

fotografia jako materiał badawczy. Test Rorschacha, jedna z technik projekcyjnych w psychologii, był inspiracją do konstrukcji przyjętej tu techniki badawczej.

Dla potrzeb tej pracy przyjmuję potoczne rozumienie pojęć uczucia i emocje. Traktuję je równorzędnie jako określenie stanu emocjonalnego wywołanego u *spectatora* pod wpływem sytuacji patrzenia na fotografię. Do emocji zaliczam ogólny stan afektywny pozytywny lub negatywny, jak i specyficzny ton uczuciowy, taki, jak na przykład, radość czy wstręt (por. Zimbardo, 1999: 473). Stan afektywny pozytywny i negatywny, zwany przez Janusza Reykowskiego ujemnym i dodatnim, jest znakiem emocji (Tomaszewski, 1978: 568). Cechą charakterystyczną emocji ujemnej jest „wytwarzanie tendencji do przerwania aktywności, która tę tendencję wywołała bądź przerwania kontaktu ze źródłem tej emocji”, emocja dodatnia natomiast wywołuje skutki przeciwne, czyli wytwarza tendencję do podtrzymania kontaktu z bodźcem.

Kompetentny odbiór dzieła sztuki wymaga pewnego stosunku emocjonalnego, sztukę bowiem nie tylko interpretujemy ale i przeżywamy unaoczniająco (Szpociński, 1989: 127), to zaś zakłada istnienie, jakiejś pierwotnej wobec wiedzy, zdolności postrzegania piękna.

Każdy obraz może być odczytany na wiele różnych sposobów, wynikających ze społecznych, kulturowych, indywidualnych różnic między nadającymi mu znaczenie badanymi. Wiąże się to również z pojęciem kompetencji kulturowych (Siciński, 1989: 119). Jest to nieuchwytny typ wiedzy niezbędny do właściwego obcowania z kulturą artystyczną. Nabywamy ją w drodze socjalizacji i procesu uczenia. Jest to zdolność do odbioru pewnych treści, umiejętność rozpoznawania kodów i konwencji użytych w przekazie. Warto w tym miejscu wspomnieć o eksperymencie przeprowadzonym przez Johna Mohra, który pokazał kilka fotografii dziewięciu osobom (Sikora, 2004: 41). Żadna z nich nie odgadła pierwotnego kontekstu zrobienia zdjęcia ani kontekstu zdarzenia. Osoby te nie potrafiły zatem odczytać z fotografii jej pierwotnego znaczenia. Zdając sobie sprawę jak trudne zadanie postawiłam przed badanymi, traktuję obraz fotograficzny jedynie jako przedmiot interpretacji. Istotne jest dla mnie, jak przebiega dekodowanie fotografii przez badanych, jakim językiem operują przy opisie obrazu, chciałabym uchwycić istotę „odczytywania” znaczeń niesionych przez fotografię, ponieważ „obraz ma początek i koniec jedynie jako przedmiot fizyczny, w tym, co wyobraża, nie ma ani początku ani końca” (Berger, 2006: 30-31).

Za Krzysztofem Koneckim przyjmuję, że fotografia posiada określone znaczenia społeczne i została stworzona by „reprezentować” rzeczywistość w aspekcie: przypominania, dowodzenia realności oraz tworzenia określonej hiperrzeczywistości (Konecki, 2005: 131). Jako narzędzia do wywołania interpretującej obraz narracji wybrałam fotografie wykonane przez zawodowych fotografów. Różnią się one pod względem użytych środków wyrazu i treści symbolicznych. Ich odbiorcy nie są zarazem ich twórcami, dlatego w tej pracy fotografie nic im raczej nie przypominają, spełniają tylko drugą i trzecią funkcję. Dowodzenie realności interpretuję jako cel fotografii reportażowej, zaś tworzenie określonej hiperrzeczywistości odnosi się do tych fotografii, która przedstawia świadomie wykreowaną, nierealną rzeczywistość, którą tak właśnie należy interpretować.

Brakuje tu jeszcze, moim zdaniem, aspektu, który koncentruje się na charakterystyce fotografii jako zdjęcia, służącego celom komercyjnym, o zastosowaniu promującym dany produkt, fotografii reklamowej, stworzonej na potrzeby czasopisma, która pełni funkcję ilustracyjną i nie niesie innych poza tą, treści.

Cytowany tu już Berger wyróżnił dwa typy fotografii: prywatny i publiczny (1999: 82). Fotografia prywatna, to ta, w której kontekst zarejestrowanej chwili ulega zachowaniu. Do tej kategorii należą przede wszystkim zdjęcia rodzinne, w przypadku których mamy

wiedzę dotyczącą osób występujących na fotografii, jak i okoliczności sytuacji, w której została ona wykonana. Fotografie publiczne –przeciwnie – są wyrwane z kontekstu i stają się „martwym przedmiotem”. Wszystkie analizowane przeze mnie fotografie należą do kategorii fotografii publicznych, z tym jednak zastrzeżeniem, że nie są one „martwym przedmiotem” w rozumieniu Bergera i niektóre z nich posiadają kontekst nadany im przez historię fotografii. By doprecyzować problem kontekstu wyróżniam dwa konteksty w fotografii publicznej: kulturowy oraz naturalny. Kontekst kulturowy jest pośrednio związany z fotografią. Jest to zbiór tekstów kultury, który został stworzony o danej fotografii. A także inne fotografie, filmy oraz dzieła sztuki, które w jakiś sposób do niej się odnoszą; kontekst naturalny jest bezpośrednio związany z fotografią. Zawiera takie informacje, jak data jej powstania, dane twórcy, który ją wykonał, tytuł, który został jej nadany.

Metodologia i techniki

Badanie przeprowadziłam w ramach metodologii jakościowej. Wybrałam technikę wywiadów swobodnych, ze standaryzowaną listą poszukiwanych informacji. Przeprowadziłam je koncentrując się na osobie badanej jako odbiorcy przekazu fotograficznego. Pojedynczy wywiad składał się z dwóch części, a konstrukcja ta w moim przypadku powstała pod wpływem metody narracyjnego wywiadu biograficznego Fritza Schützego oraz testu interpretacji form Hermanna Rorschacha (Stasiukiewicz, 2004: 15). Tak jak w teście Rorschacha – badany otrzymuje obraz, o którym opowiada, (jednak tu nie jest to plama atramentowa, tylko fotografia). Jest to pierwszy etap, podczas którego badany spontanicznie opowiada o zdjęciu. Drugą częścią wywiadu jest glossowanie. Jej celem jest dotarcie do wypowiedzi o obrazie, które mnie szczególnie interesowały. Test Rorschacha składa się z fazy wykonawczej oraz sprawdzającej. Dopuszcza się także przeprowadzenie trzeciej fazy: „badania ograniczeń” (Stasiukiewicz, *ibidem*: 85-86). W czasie fazy wykonawczej badany odpowiada na pytanie „Powiedz co widzisz, co to mogłoby być?”, natomiast faza sprawdzająca ma na celu uzyskanie informacji, które pozwoliłyby badaczowi „zobaczyć tak samo” daną fotografię jak osoba badana. Mając na uwadze założenia fazy sprawdzającej starałam się jednak, by pozostawić osobie badanej swobodę w zakresie decyzji o odpowiedzi. Trzecią fazę, „badania ograniczeń”, stosuje się, gdy badany nie udzielił żadnej wypowiedzi określonej w teście jako popularna. W moim narzędziu znalazły zastosowanie faza pierwsza i druga.

Można tu zaobserwować kilka analogii do okoliczności towarzyszących pracy przy pomocy metody biograficznej Fritza Schütze (Rokuszevska-Pawełek, 1996). Badanie wymaga twórczego zaangażowania, zmusza do włożenia treści w obraz. Na wypowiedzi, podobnie jak w przypadku testu Rorschacha, wpływ mają poszczególne doświadczenia i przeżycia badanych. Jednak, w przeciwieństwie do testu Rorschacha, w mojej pracy nie koncentrowałam się na wnioskowaniu o osobowości badanych (por. Stasiukiewicz M. (2004), ani na badaniu ich reprezentacji poznawczej, ale na możliwościach interpretacyjnych i różnorodności percepcji poszczególnej fotografii. Interpretacje badawcze często powstawały w drodze negocjacji ich znaczeń w konfrontacji z badanymi, a niezwykle pomocne w tym procesie okazało się parafrazowanie, które służyło upewnieniu się badacza, że prawidłowo rozumie wypowiedź badanego, zwłaszcza w przypadku skomplikowanych sformułowań dotyczących sfery emocji w kontekście fotografii.

Każdy z piętnastu wywiadów poprzedzałam krótkim wstępem, do stworzenia którego inspiracją była również metodologia testu Rorschacha: „Będę pokazywać Ci

fotografie, chciałabym żebyś opowiedział(a) mi co przedstawiają. Mów swobodnie, co tylko ci przychodzi na myśl. Tu nie ma odpowiedzi dobrych czy złych, wszystkie mają dla mnie wartość”.

Zdając sobie sprawę, iż fotografie uzyskują swe znaczenia także w konkretnym kontekście ich prezentacji, (a ponieważ zależało mi, aby nie doszukiwać się ukrytych motywów w określonym porządku zdjęć), dałam badanym możliwość wyboru kolejności omawiania fotografii. Badani otrzymali fotografie odwrócone wierzchem do dołu. Sugerowałam im, że mogą odkryć wszystkie i zacząć od tego zdjęcia, które sami wybiorą, losować spośród zakrytych, odkrywać je kolejno lub łączyć te sposoby. Informowałam ich, że kolejność omawiania fotografii nie ma w tym badaniu znaczenia. Dwie osoby odkryły wszystkie fotografie i omawiały je w wybranej przez siebie kolejności, pozostali losowali fotografie lub omawiali przypadkowo ułożone zdjęcia po kolei.

Wybrane przeze mnie do badania fotografie były oderwane od swojego kontekstu naturalnego i sztucznego. Jednak, jeśli badana lub badany z własnej inicjatywy zadawali pytania odnośnie kontekstu naturalnego danej fotografii, udzielałam im wszelkich informacji. Nie uprzedzałam jednak o tym na początku wywiadu, gdyż uważam, że mogłoby to zasugerować badanym, że te informacje są potrzebne do tego by mówić o zdjęciach, a tego między innymi chciałam się w tej pracy dowiedzieć: na ile obraz, którym jest fotografia, jest w stanie być autonomiczny i czy brak kontekstu uniemożliwia odczytanie sensu fotografii.

Dobór próbek badawczych

Badanymi osobami było łącznie piętnastu studentów z trzech wydziałów: Polonistyki (w szczególności Instytutu Języka Polskiego), Muzykologii oraz Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Są to bowiem, moim zdaniem, trzy dopełniające się dziedziny wiedzy: o słowie, dźwięku i obrazie. Studenci ci są, w węższym rozumieniu definicji Andrzeja Szpocińskiego (Ziemilski, 1989: 126) ludźmi kulturalnymi, wszyscy w pewnym sensie „zawodowo” obcuja ze sztuką. Wszystkie te dziedziny są naukami humanistycznymi: przedmiotem muzykologii jest muzyka w wszystkich jej aspektach, historii sztuki - dzieło sztuk wizualnych, między innymi objaśnienie jego treści oraz jego interpretacja. Polonistyka natomiast skupia się na literaturze i języku polskim. Grupy studentów były zróżnicowane pod względem kompetencji kulturowych w zakresie szeroko pojętej wizualności. Samo w sobie porównanie tych trzech grup, ich stylów narracji, sposobów interpretacji poszczególnych fotografii może być, w moim przekonaniu, interesującym przedmiotem badań.

Badane osoby studiowały na III, IV bądź V roku studiów, gdyż ważne dla mnie było to, żeby zdobyli już podstawową wiedzę dotyczącą przedmiotu ich studiów.

Kryteria wyboru fotografiiⁱⁱ

Do analizy wybrałam dziesięć fotografii. Jedynym kryterium formalnym, którym kierowałam się w trakcie doboru próby zdjęć było wspólne występowanie całości bądź fragmentu człowieka i zwierzęcia. Zależało mi, aby zdjęcia nie były przeładowane szczegółami, a jednocześnie przykuwały uwagę i nie były jednowymiarowe pod względem możliwych interpretacji. Nie był to łatwy wybór, gdyż kryterium decydującym było moje indywidualne, osobiste wrażenie spowodowane kontaktem z fotografią.

Analizowane w tym artykule reakcje badanych dotyczą fotografii *Łódzkie podwórko* wykonane przez Krzysztofa Hejke w Łodzi w 1988 roku. Jest to fotografia, która potrafi wywołać u *spektatora* silne emocje. Gdy wybierałam tę fotografię nie wiedziałam czy została zainscenizowana, czy fotograf utrwalił rzeczywiście istniejącą sytuację. Tu również środki wyrazu wpływają na nastrój fotografii, zwraca uwagę plastyczność postaci oraz muru, który jest tu tłem dla dziecięcych zabaw.

Badani zostali poproszeni o uszeregowanie fotografii od tej, która, ich zdaniem, jest najbardziej interesująca, najlepsza, do tej, która jest najmniej interesująca, według ich kryteriów. Dla niektórych osób decydujące okazały się być kryteria emocjonalnej siły oddziaływania fotografii, inni kierowali się siłą narracji zdjęć, jeszcze inni nadawali porządek fotografiom w zależności od ich piękna lub brzydoty wizualnej i wewnętrznej. Badani mieli możliwość wyboru reguł, które będą kierować ich oceną. Sugerowałam im, że mogą zarówno ułożyć fotografie w kolejności od jednego do dziesięciu, jak i przyporządkować fotografiom inne liczby, jeśli uważają, że jest to konieczne, by uwidocznić rozbieżności pomiędzy nimi, mogli tworzyć kategorie *ex aequo*, tworzyć grupy tematyczne fotografii, w których będą dokonywać oceny, jeśli uznają, że taki sposób najlepiej odda ich ocenę. Sygnalizowałam również, że może się zdarzyć, że żadna fotografia, ich zdaniem, może nie zasługiwać na pierwsze miejsce lub ostatnie, jednak nikt nie miał wątpliwości, która fotografia lub fotografie jest najbardziej, jak i najmniej interesująca.

Prezentowana w tym artykule fotografia Krzysztofa Hejke: *Łódzkie podwórko* z 1988 roku wygrała przewagą 4,5 punktów.

Poniżej prezentuję fotografie uporządkowane od najlepszej zdaniem badanych do najgorszej. Fotografia Krzysztofa Hejke Łódzkie podwórko zajmuje w tabelach pierwszą pozycję.

Tabela nr 1. Uporządkowanie od najlepszego do najgorszego

Nr.	M1	M2	M3	M4	M5	P1	P2	P3	P4	P5	H1	H2	H3	H4	H5	Modalna	Pierwsze miejsce	Ostatnie miejsce
1	1	3	1 ex	4	1 ex	2 ex	1 ex	3	1	3 ex	4	7	3	1	4*	1 (6)	6	1
2	2	6	2 ex	1	2	2 ex	2	1 ex	2	1 ex	7	5/6	2 ex	8 ex	3 ex	2 (7)	3	0
3	5 ex	2	4 ex	5	8	2 ex	1 ex	1 ex	5	1 ex	5	4	5	2 ex	1 ex	5 (5)	3	0
4	5 ex	8	5 ex	7 ex	5	1 ex	3	1 ex	9	3 ex	3	3	6* ex	2 ex	1	3 (5)	2	1
5	5 ex	1	5 ex	6	4	3 ex	7* ex	2 ex	8	5* ex	2	1	2 ex	2 ex	2 ex	2 (5)	2	2
6	3	7	2 ex	7 ex	3	1 ex	4	2 ex	10*	2	6	5/6	4	5	3 ex	2 (3); 3 (3)	1	1
7	6* ex	10*	4 ex	8* ex	6	4* ex	6 ex	4* ex	7	1 ex	1	2	1 ex	9	1!	1 (4)	4	5
8	4	9	2 ex	2	1 ex	3 ex	5	4* ex	4	5* ex	10*	8	1 ex	10*	2 ex	2 (3); 4 (3)	2	4
9	6* ex	4	1 ex	3	7	3 ex	6 ex	4* ex	6	4	9	9	6* ex	8 ex	1 ex!	6 (4)	2	3
10	6* ex	5	6*	8* ex	9*	4* ex	7* ex	2 ex	3	5* ex	8	10*	6* ex	8 ex	1 ex	6 (3); 8 (3)	1	9

ex – ex aequo; ! – *bardziej niż świetna*; * – ostatnia

Tabela nr 2. Uporządkowanie od najlepszego do najgorszego

Nr. fotografii	M1	M2	M3	M4	M5	P1	P2	P3	P4	P5	H1	H2	H3	H4	H5	Σ	Modalna
1	10	8	10 ex	7	10 ex	9 ex	10 ex	8	10	8 ex	7	4	8	10	4	123	10 (6)
2	9	5	9 ex	10	9	9 ex	9	10 ex	9	10 ex	4	6/5	9 ex	3 ex	8	118,5	9 (7)
3	6 ex	9	7 ex	6	3	9 ex	10 ex	10 ex	6	10 ex	6	7	6	9 ex	10 ex	114	6(5)
4	6 ex	3	6 ex	4 ex	6	10 ex	8	10 ex	2	8 ex	8	8	5 ex	9 ex	10	103	8 (5)
5	6 ex	10	6 ex	5	7	8 ex	4 ex	9 ex	3	6 ex	9	10	9 ex	9 ex	9	101	9 (5)
6	8	4	9 ex	4 ex	8	10 ex	7	9 ex	1	9	5	6/5	7	6	3	95,5	8(3);9 (3)
7	5 ex	1	7 ex	3 ex	5	7 ex	5 ex	7 ex	4	10 ex	10	9	10 ex	2	10!	95	10 (4)
8	7	2	9 ex	9	10 ex	8 ex	6	7 ex	7	6 ex	1	3	10 ex	1	9	95	7 (3); 9 (3)
9	5 ex	7	10 ex	8	4	8 ex	5 ex	7 ex	5	7	2	2	5 ex	3 ex	10 ex!	88	5 (4)
10	5 ex	6	5	3 ex	2	7 ex	4 ex	9 ex	8	6 ex	3	1	5 ex	3 ex	10 ex	78	5 (3); 3 (3)

ex – ex aequo; ! – *bardziej niż świetna*

W tabeli nr 1 prezentuję zestawienie miejsc, które badani przyporządkowali fotografiom. Cztery osoby uszeregowały fotografie w kolejności od jednego do dziesięciu, przyporządkowując każdej fotografii odpowiednią cyfrę (M2, P4, H1, H2), z czego jedna w przypadku dwóch fotografii nie mogła się zdecydować, co zostało oznaczone 5/6 (H2). Jedna osoba obrała dwa punkty ciężkości – pierwsze miejsce i miejsce dziesiąte na oznaczenie fotografii, która według badanego jest najbardziej interesująca i tej, która jest najmniej interesująca, a pomiędzy utworzyła grupy fotografii oraz wyróżniła pojedyncze fotografie, którym przyporządkowała liczby występujące pomiędzy tymi dwoma biegunami (H4). Jedna osoba podzieliła fotografie na grupy tematyczne, w obrębie których dokonała podziału na bardziej i mniej interesujące, wyróżniając fotografie *bardziej niż świetne*, co obrazuje wykrzyknikiem znajdującym się obok przyporządkowanej fotografii cyfry (H5). Pozostali szeregowali fotografie po kolei uwzględniając kategorię *ex aequo*. (M1, M3, M4, M5, P1, P2, P3, P5, H3) Miejsca pierwsze zostały wyboldowane oraz oznaczone kolorem żółtym. Miejsca ostatnie zostały oznaczone symbolem gwiazdki oraz kolorem brązowym, aby uwidocznili rozkład tych wyników.

Modalna, inaczej dominanta, to ta cyfra, symbolizująca miejsce, która w przypadku danej fotografii występowała najczęściej (Aczel, 2000: 20). W nawiasie obok modalnej uwzględniłam liczbę, która mówi ile dokładnie razy punkty te były przypisywane danej fotografii. Po prawej stronie tabeli prezentuję zestawienie ile razy dana fotografia znalazła się na pierwszym i ostatnim miejscu.

W tabeli nr 2 prezentuję wyniki liczbowe, na które przełożyłam przyporządkowane fotografiom punkty. Ponieważ nikt z badanych nie zdecydował się by nadać fotografii miejsce powyżej dziesiątego, a także każdy wyróżnił fotografię, jej lub jego zdaniem, najlepszą zdecydowałam się przyjąć następującą punktację: za pierwsze miejsce przypisywałam fotografii dziesięć punktów, za drugie dziewięć i tak do dziesiątego, za które był jeden punkt. Każda fotografia mogła uzyskać maksymalnie od 150 do 10 punktów. Tabele te oczywiście nie mają mocy statystycznej i zostały stworzone w celach orientacyjnych, by zilustrować różnicę występującą w ocenie poszczególnych fotografii.

Techniki badawcze

Po szczegółowej i dosłownej transkrypcji piętnastu wywiadów, rozpoczęłam pracę na wydrukowanym tekście, która polegała na zaznaczaniu warstw z motywami, które zostały opisane jako problemy badawcze. Było to niezbędne przed procedurą porządkowania materiału badawczego gdyż bardzo często odpowiedzi na interesujące mnie zagadnienia były „ukryte” w odpowiedzi na inne pytania, pozornie niezwiązane z tymi akurat zagadnieniami. I tak, na przykład, skojarzenia lub emocje mogły być zawarte w wypowiedzi dotyczącej elementu na fotografii, który przykuł uwagę badanego, a osobista ocena fotografii w odpowiedzi na pytanie o intencje autora. Wiele informacji zostało także zawartych w pierwszej fazie wywiadu: luźnej wypowiedzi na temat danej fotografii.

W związku z problemami badawczymi wyróżniłam warstwy: oceny, emocji, skojarzeń, najważniejszego elementu na fotografii, elementu, który przykuwa uwagę, kwestii autora fotografii i jego intencji, a także tego, co dana fotografia – według badanych – przedstawia. Oprócz analizy warstw notowałam także na marginesach pierwsze pomysły interpretacyjne, a także odnośniki do innych wywiadów, które poruszały ten sam wątek dotyczący danej fotografii.

Na początku analizy rozbiłam teksty wywiadów na fragmenty i umieszczałam je w szeregu tabel, które zbierały informacje dotyczące pojedynczej fotografii. Każda z nich dotyczyła kolejno:

- opowieści o fotografii,
- wypowiedzi badanych dotyczących tego, co dana fotografia przedstawia,
- tego, jakie wywołuje skojarzenia,
- wyrażań dotyczących oceny danej fotografii przez badanych,
- emocji
- tego, co jest najważniejsze dla *spectatora* na fotografii,
- tego, co przykuło uwagę na danej fotografii,
- interpretacji fotografii pod kątem jej autora,
- informacji dodatkowych, uzyskanych na pytanie: *Czy coś jeszcze chcesz dodać á propos tej fotografii.*

W ten sposób powstało łącznie dziewięć tabel, w których znajdował się materiał badawczy zbierający informacje ze wszystkich wywiadów, odnoszący się do konkretnej fotografii. Tak pogrupowany materiał został uporządkowany dla wszystkich dziesięciu fotografii.

Na potrzeby mojej pracy stworzyłam również autorską wersję analizy formalnej każdej fotografii, (która poprzedza analizowaną w tym artykule fotografię). Składa się ona z analizy kompozycyjnej obrazu, analizy środków wyrazu, charakteru światła i analizy ekspresyjności treści, związanych z charakterem przedstawienia osoby na fotografii oraz kompozycji przestrzeni wokół niej. Analizy te skromnie oddają bogactwo elementów, które niesie ze sobą obraz i mogą być pomocne w doborze i charakterystyce grupy fotografii wybranych, zarówno jako narzędzie jak i jako materiał badawczy. Zarazem kryteria wyznaczające charakter czynności analitycznych pomogły tak dobrać fotografie, by były różnorodne pod względem estetycznym oraz ekspresyjnym.

Analiza pól semantycznych pojęcia *fotografia*ⁱⁱⁱ

Istotą tej techniki jest wyszukanie w analizowanym tekście słów i zwrotów, które pozostawałyby w relacji z analizowanym pojęciem, w tym przypadku słowem *fotografia*. Słowa te wobec wybranego słowa, czyli podmiotu pola pełnią funkcję: określeń (które wskazują na to, jaki jest podmiot, jakie są jego cechy, sposób bycia itp.), asocjacji (z czym kojarzony jest podmiot, z czym się wiąże, co mu towarzyszy itp.), opozycji (czemu przeciwstawiany jest podmiot, co jest jego przeciwieństwem itp.), ekwiwalentów (synonimy, z czym jest utożsamiany podmiot), opisu działań podmiotu (co robi, jakie skutki wywołuje) oraz opisu działań wobec podmiotu (jakie działania można wobec niego podjąć). Po uporządkowaniu materiału badawczego przeszłam do próby skonstruowania kilku równoważnych definicji danego pojęcia, na podstawie analizy poszczególnych sieci relacji (obszarów pola semantycznego), które pojawiały się w wypowiedziach badanych w trakcie trwania wywiadu i były elementem ubocznym narracji użytej przy odpowiedziach na pytania glossujące.

Dysponując szeregiem jednoaspektowych definicji, można odczytać znaczenie, w jakim badani użyli pojęcia *fotografia*. Technika ta nie gwarantuje obiektywnych

rozstrzygnięć i wymaga od badacza odwołania do jego kompetencji, ocen i odczuć. Konstruując definicje bazowałam na schemacie zaproponowanym przez Marka Kłosińskiego: **Fotografia** (badane pojęcie), **czyli...**(ekwiwalenty)..., **w przeciwieństwie do...**(opozycje)..., **to...**(określenia)..., **z którą wiąże się**...(asocjacje)..., **która...**(działania podmiotu)..., **którą, wobec której (należy)...**(działania wobec podmiotu).... Zwroty oraz wyrażenia w zaprezentowanej tu, zrekonstruowanej definicji są tak dobrane by wyeliminować te, które są naturalną konsekwencją gramatycznego i stylistycznego charakteru zadawanych pytań, na przykład słów i zwrotów: autor, przedstawia, kojarzy się, wywołuje emocje, chyba że badany lub badany używa tych sformułowań w pierwszej części wywiadu lub używa ich w kontekście innych pytań. Zabieg ten ma na celu uchwycenie tych relacji badanej lub badanego do fotografii, które wymykają się podczas opracowywania poszczególnych pytań i należą do inicjatywy badanych.

Podczas opracowania materiału i konstrukcji definicji funkcje poszczególnych słów i zwrotów zaczęły nabierać cech wspólnych. Idąc za słowem, jego znaczeniem i kontekstem wypowiedzi utworzyłam cztery typy definicji, które dają pojęcie o całej gamie często ze sobą sprzecznych komponentów i możliwościach interpretacyjnych poszczególnych fotografii. Definicje przeze mnie utworzone to kolejno:

- emocjonalna, która łączy reakcje badanych na daną fotografię;
- estetyczna, w której przeważa terminologia związana z malarstwem, środkami wyrazu i kompozycją;
- narracyjna, która nawiązuje do literatury oraz filmu;
- wartościująca, która zawiera w sobie fragmenty oceny fotografii przez badanych.

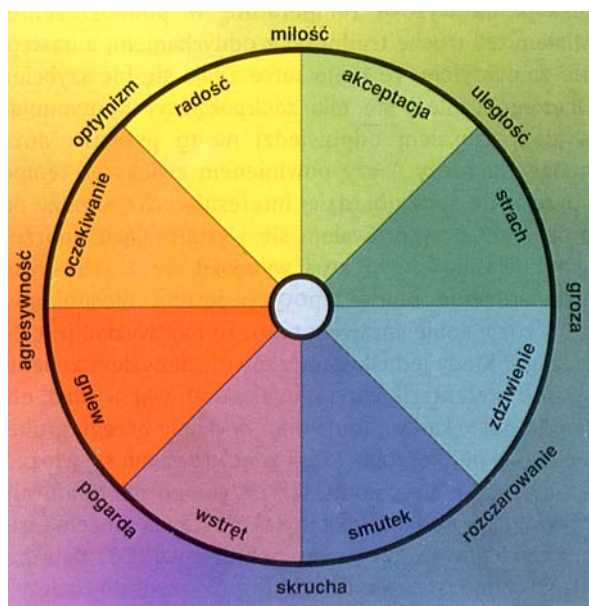
Niektóre komponenty poszczególnych definicji mogą być „ruchome”. Na przykład przymiotnik *ciekawa* może zostać przyporządkowany do definicji wartościującej, jak i estetycznej czy narracyjnej, w zależności od sytuacji i kontekstu wypowiedzi, w której badani użyli tego słowa.

Pomocna przy konstrukcji definicji okazała się teoria estetyczna Romana Ingardena, która zakłada, że dzieło sztuki ma budowę warstwową (Ingarden, 1957: 311-329). Wymienia on warstwę ikoniczną, ruchu, dźwięku, fabuły oraz warstwę reżyserską. Warstwa ikoniczna jest w tym wypadku analogiczna do zakresu pojęciowego definicji estetycznej, warstwa fabuły zawiera w sobie element tematu literackiego obrazu, co dotyczy również definicji narracyjnej. Warstwa emocjonalna i wartościująca odnoszą się do jakiegokolwiek dzieła sztuki rozpatrywanego w kontekście jego odbiorcy i nie są jego cechą immanentną, to znaczy, nie istnieją samoistnie jako element tożsamy z dziełem, a raczej jako element, który rodzi się w interakcji pomiędzy dziełem a jego odbiorcą.

Koło emocji Roberta Plutchika

Jest to próba zobrazowania emocjonalnego oddziaływania fotografii na *spectatora*. W wypadku każdej fotografii badani byli pytani czy wywołuje ona w nich jakieś emocje lub uczucia. Postanowiłam spróbować przyporządkować wyrazy i zwroty o podobnym znaczeniu do koła emocji Roberta Plutchika, gdyż jest to, moim zdaniem, model przejrzysty i wyczerpujący (Zimbardo, 1999: 476).

Rys. 1 Koło Emocji – model Roberta Plutchika



Zimbardo P. G. (1999), Psychologia i życie, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa, s. 476.

Model przedstawia zbiór wrodzonych emocji, spośród których zostało wyróżnionych osiem emocji podstawowych. Tworzą one cztery pary przeciwieństw, ulokowane na przeciwnych biegunach koła. Model ten zakłada, że wszystkie inne emocje są wariantami lub mieszankami tych ośmiu podstawowych. Na zewnątrz koła zostały umieszczone emocje złożone z dwóch sąsiadujących ze sobą emocji podstawowych, znajdujących się w kole. Istotne jest również to, iż emocje, takie jak obrzydzenie czy rozpacz, są zintensyfikowanymi pochodnymi, kolejno wstrętu oraz smutku. Według psychologii rolę emocji wrodzonych przejmują uczucia, których człowiek uczy się w procesie socjalizacji. Mają one daleko bardziej złożoną strukturę i są kształtowane na podstawie doświadczenia nabytego w drodze rozwoju danej osoby (por. Gerstmann, 1976). Dlatego technika ta wymaga od badacza intuicji w „rozbijaniu”, jeśli to konieczne, niektórych bardziej złożonych emocji i uczuć na ich składowe, czyli emocje wrodzone. Etap tej analizy szczegółowo omawiam w odniesieniu do prezentowanej fotografii. Nie koncentrowałam się w swojej pracy na analizie uczuć i emocji badanych i zdaję sobie sprawę, że mogłam błędnie odczytać niektóre wypowiedzi, jednak w tym miejscu chodzi mi przede wszystkim o stworzenie ogólnej impresji dotyczącej gamy i możliwości oddziaływania fotografii na *spectatora*. Technika ta umożliwi wizualne wyobrażenie emocji umiejscowionych obok siebie i określonych jako przeciwne, a rozbieżności, które z tego wynikają są bardzo ważnym elementem tej analizy. Dodatkowo, adoptuję puste pole w środku koła jako miejsce dla opisu osób, którym w trakcie patrzenia na fotografię nie towarzyszyły żadne emocje.

Mapa świata fotografii

To technika wywodząca się z tak zwanej mapy mojego świata, wykorzystywanej w analizie badań jakościowych (por. Gurycka, 1999). W tym przypadku jest to konstrukcja stworzona w oparciu o skojarzenia badanych związanych z daną

fotografią. Kategorie i podkategorie zostały tak dobrane, by jak najpełniej oddać charakterystykę skojarzeń dotyczących poszczególnych fotografii, ale także by komponowały się one ze skojarzeniami dotyczącymi pozostałych zdjęć. Dlatego kategorie i podkategorie były formułowane na bieżąco, wraz z łączną analizą wszystkich określeń zinterpretowanych jako skojarzenia. Każdy inny materiał badawczy może, ale nie musi, powodować powstanie nowych lub zmian stworzonych przez mnie kategorii i podkategorii. Powstały cztery główne kategorie: kultura, natura, *spectator* oraz kategorie społeczne. W ich ramach pojawiły się podkategorie, przyporządkowane kolejno:

- kulturze: literatura, film, artysta, fotografia, estetyka, prasa, pop kultura;
- naturze: zwierzę, krajobraz, przyroda, klimat;
- *spectatorowi*: stan emocjonalny, etap życiowy, wartości;
- kategoriom społecznym: dekady XX wieku, choroba, region geograficzny, wydarzenia społeczne, polityka, stratyfikacja społeczna, etyka, kraj, kategorie metafizyczne.

Oraz kategorie ruchome: sytuacja, postać, miejsce, relacja, doświadczenie życiowe.

Jeśli podkategorie ruchome dotyczyły kategorii sąsiadujących ze sobą, zostawały umieszczone na przecięciu się linii pomiędzy nimi. Jeśli podkategorie te łączyły elementy z dwóch kategorii, leżących po przekątnej względem osi Mapy Świata Skojarzeń, umieszczane zostawały równoległe do przekątnej. W zależności tego, w jakim stopniu dana podkategoria korespondowała z kategorią sąsiadującą, umieszczałam ją bliżej lub dalej linii granicznej pomiędzy nimi.

Analiza fotografii Krzysztofa Hejke: *Łódzkie podwórko*, 1988r.



Analizę fotografii rozpocznę od zaprezentowania propozycji formalnej analizy obrazu fotograficznego.

1.

Tytuł:	Łódzkie podwórko
--------	------------------

2.

Autor:	Krzysztof Hejke
--------	-----------------

3.

Rok:	1988r.
------	--------

4. kompozycja – logiczny, przemyślany lub uporządkowany układ celowo dobranych elementów w wymiarze układu przestrzeni lub płaszczyzny.

Otwarta	x
Zamknięta	

Pionowa	
Pozioma	x
Ukośna	
Centryczna	

Symetryczna		Asymetryczna
Jednoosiowa	Wieloosiowa	
x		

Statyczna	x
Dynamiczna	x

Horyzontalna	
Wertykalna	x

Perspektywa:

Linearna	x
Żabia	
Z lotu ptaka	
Ukośna	
Boczna	

Kompozycja barwna:

Szeroka gama kolorów	Odcienie szarości
Wąska gama kolorów	

* skala 1-5; gdzie 1 – mały kontrast a 5 duży kontrast

kontrastowa ze względu na:

Kompozycję barwną	3
Światła i cienie	2
Kształty	1
Motywy	5

Barwy zimne	
Barwy ciepłe	

1. Środki wyrazu

Barwa: odcienie szarości, biel, czern		
Plamy barwne		
miękkie	twarde	nieokreślone
x	x	x
Format: 29 x 20		
Światłocień: delikatny		

2. Źródła światła i kierunki padania

Źródło światła:

Sztuczne	
Naturalne	x

Kierunki padania źródła światła:

Przednie	
Tylnie	
Boczne	
Górne	x
Dolne	

Charakter źródła światła:

Rozproszone	x
Skupione	

II ANALIZA OBRAZU - EKSPRESYJNOŚĆ TREŚCI:

3. Idee indywidualne – portret.

Sposób ruchu	zatrzymanie
Mimika twarzy	wieloznaczna
Gesty	wieloznaczne
Inne	Dodatkowo chłopiec bawiący się z psem

Zdjęcie pozowane:	
Zdjęcie spontaniczne:	x

Osoba na fotografii patrzy w obiektyw	
Osoba na fotografii <u>nie</u> patrzy w obiektyw:	x
Patrzy na coś, co zawiera się w kadrze fotografii	
Patrzy na coś co mieści się poza kadrem fotografii	

4. Przestrzeń przedstawiona

sytuacja na zdjęciu:	Dzieci bawiące się na podwórku
przestrzeń społeczna:	Podwórko
tło kompozycji:	Ściana budynku

Poniżej przedstawiam definicje pól semantycznych pojęcia fotografia.

a) Definicja emocjonalna

Fotografia Łódzkie podwórko, to fotografia przerażająca, straszna, bardzo silna, ponura, uderzająca, poruszająca, dziwna, **ale też** to tylko fotografia, po prostu zdjęcie, **z którą wiąże się** ogromne wrażenie, niepokój, przewrotność, haczyk, **ale też** obraz szczęścia, **która** zaskakuje, nie popada w sentymentalizm, wzbudza silne emocje, uczucie przerażenia, smutek, jest nieprzyjemna, mocno działa, wzburza, **ale też** nie przekonuje, nudzi, wzbudza negatywne emocje.

b) Definicja estetyczna

Fotografia Łódzkie podwórko, czyli zdjęcie, obraz, **to** fotografia czarno – biała, która jest ciekawa pod względem estetycznym, ładna, doskonała w sensie formalnym, brudna, ciemna, **z którą wiąże się** kompozycja, która jest ciekawa i malarska, światło, forma, kolorystyka, estetyka, duże ziarno, istotny szczegół, stylizacja techniczna na rycinę, miedzioryt lub grafikę, ciekawa faktura muru, statyczność z jednej strony, ruch z drugiej, duże wrażenie estetyczne, lekkość, kontrast, **która** wzbudza odruch przyjrzenia się, działa, wyraża, kojarzy się, wygląda na zrobioną starą techniką, **którą należy** widzieć, oglądać, powiesić na ścianie, na którą należy patrzeć.

c) Definicja narracyjna

Fotografia Łódzkie podwórko, czyli urywek życia, ujęcie, fotografia społeczna, zdjęcie o zabawach dzieci, **w przeciwieństwie do** fotografii społecznej **to** fotografia uniwersalna, znana, podzielona na dwie części, zbliżona do dokumentu, reportażu, prawdziwa, wielowymiarowa, dobra pod względem kompozycji, formy, **ale też** inscenizowana, pozowana, sfingowana, ustawiona, **z którą wiąże się** przekaz fotografii, wymowa zdjęcia, ciekawy temat, niejednoznaczność, kolejność, w której

się pewne rzeczy zauważa, zamysł, to, że nic się nie stanie tak naprawdę, prawa część, która mało interesuje, **która** przypomina, przekazuje, opowiada, mówi, symbolizuje, wyraża coś dużo głębszego i egzystencjalnego, sprawia, że pewne rzeczy są widoczne, oczywiste, że myślisz, że zauważasz jakieś rzeczy, utrwała chwilę, wygląda jak egzekucja, wyszła autorowi, **ale też** nie przekonuje, nudzi, **którą** można na różne sposoby interpretować, którą należy robić i opowiadać, o której mówi się, co się myśli.

d) Definicja wartościująca

Fotografia Łódzkie podwórko, czyli uroczy obrazek gdyby zamalować ten brzydki widok, **w przeciwieństwie do** wcześniejszych zdjęć, które były pretensjonalne, **to** fotografia ciekawa, interesująca, bardzo dobra, najfajniejsza, byłaby śliczna gdyby podzielić obrazek na pół, **która** podoba się, mogłaby trafić na Word Press Photo, **którą należy** zaliczyć do fotografii, które się podobają, nagrodzić, trudno ocenić jednoznacznie, bo nie wiadomo czy przedstawia prawdziwą sytuację, czy jest tak zakomponowana by tak wyglądało.

Definicja emocjonalna jest bogata w ekwiwalenty i określenia. Jest wewnętrznie sprzeczna, zawiera elementy, które świadczą o dużym zaangażowaniu odbiorców, ale także takie, które mówią o jego braku. Z jednej strony, wiąże się z nią ogromne wrażenie, jakie wywołuje; z drugiej, nudzi i nie przekonuje. Definicja estetyczna kładzie nacisk na malarskość tej fotografii, porównywana jest z miedziorytem i grafiką. Jest spójna i bogata w asocjacje. Definicja narracyjna również zawiera elementy sprzeczne, jest bardzo rozbudowana. Wyrażna jest ważna funkcja działań podmiotu. Definicja wartościująca również jest spójna, jednak przez to, że badani nie są pewni, czy sytuacja ta jest zaaranżowana czy reportażowa, mają trudność, by ocenić ją jednoznacznie.

Tabela nr 3. Opowieść o zdjęciu.

Wywiad	Kategorie	Fragmenty wywiadów
H1	Opis fotografii	<i>Zdjęcie dzieci, które się, jeden z nich się bawi, znaczy bawią się, znaczy jedno z nich przystawia pistolet do głowy drugiemu.</i>
	Ocena	<i>No, to ciekawe zdjęcie.</i>
H2	Fotografia przedstawia	<i>To zdjęcie przedstawia takie małe dzieci, można powiedzieć takie urwisy.</i>
	Miejsce	<i>Zostały sfotografowane gdzieś w scenerii warszawskiego podwórka, takiego, to znaczy takiego warszawskiego, krakowskiego, chodzi o to, że tutaj obudowa tej fontanny sugeruje, że, że jednak to gdzieś w mieście o takiej może nie lepszej reputacji, ale o takich bogatszych tradycjach,</i>
	Skojarzenia	<i>W pierwszym odruchu pomyślałam sobie, że to są takie urwisy, wiesz, gangu Olsena, tak mi się to skojarzyło, no bo jest i pies i dzieci, one tutaj strzelają do siebie tam powiedzmy.</i>
	Interpretacja	<i>Odnoszę wrażenie, że znowu tak jakby ktoś wyciągnął dzieciaki i powiedział: dobra robimy teraz zdjęcie i pozujemy was na warszawskie urwisy.</i>
H3	Opis fotografii	<i>Na następnym zdjęciu są dzieci na jakimś takim</i>

		<i>biednym, albo na ulicy albo na ulicy albo na podwórku. Jest dwóch chłopców.</i>
	Element przykuwający uwagę	<i>Znaczy na pierwszy rzutu się para, jest dziewczynka, która siedzi w czymś w rodzaju jakiejś takiej studzienki i chłopiec, który przystawia jej pistolet – zabawkę do, do głowy.</i>
	Pozostałe elementy fotografii	<i>I kawałek dalej jest następny chłopiec, który się bawi z psem.</i>
	Miejsce	<i>No i oni są przedstawieni na tle takiego, no widać że biednego takiego obdrapanego muru, który jest cały popisany i nie wiem, jakieś odpadające płyty chodnikowe, czy jakieś takie obdrapania.</i>
H4	Ocena	<i>O to zdjęcie mi się podoba, nie wiem dlaczego.</i>
	Opis fotografii	<i>Wydaje mi się, że to jest zabawa na podwórku.</i>
	Skojarzenia	<i>I to jak te dzieci wyglądają kojarzy mi się z późnymi latami osiemdziesiątymi albo wczesnymi dziewięćdziesiątymi, takim okresem, kiedy wszyscy byliśmy jakoś beznadziejnie ubrani i jakieś takie buty firmy Sofix i takie rzeczy, jakieś zupełnie okropne ubrania.</i>
	Miejsce	<i>I to mi wygląda na kamienicę, jakąś kamienicę, przez to, że tu jest ta studzienka.</i>
	Temat literacki obrazu	<i>jest w tym coś takiego, coś takiego złowieszczonego, to znaczy gra, bo wydaje mi się, że autor tej fotografii, to znaczy, że udało mu się rozegrać coś takiego, nie no coś trochę straszego tak naprawdę, że to jest ja... jasne, no nie wiem, może on ją zaraz zastrzeli, na przykład, nie można tego wykluczać, to jest trochę straszne, to znaczy on ma plastikowy pistolet.</i>
	Emocje	<i>Oni się bawią, i jakoś ten pies dla mnie bardzo to podkreśla i jakby ten pies z tym chłopcem, czy dziewczynką, jakoś mnie zapewniają, że to tylko zabawa.</i>
	Skojarzenia	<i>Straszne skojarzenie z jakimiś egzekucjami, że strzałem w tył głowy, z oprawcą.</i>
	Temat literacki obrazu	<i>Z jednej strony to są dzieci i one się bawią, a z drugiej strony tutaj straszny mord i jakieś takie okropne zderzenie takiego, jakieś takiej drastyczności, z tym, że ona jest uśmiechnięta i że są tylko dziećmi i nic się nie stanie przecież tak naprawdę.</i>
H5	Rodzaj fotografii	<i>Jest to w jakiś sposób fotografia społeczna, częściowo zbliżona do dokumentu, reportażu, nie mamy tutaj większej kreacji, lecz jest to właśnie urywek danej sytuacji, urywek życia.</i>
	Fotografia przedstawia	<i>Przedstawia ona dzieci, biedne dzieci siedzące na podwórku, siedzące przy ścianie.</i>
	Miejsce	<i>Jest to jakaś biedna czynszowa kamienica, dosyć mocno zniszczona.</i>
	Skojarzenia	<i>Sama kolorystyka nasuwa, jest powiedzmy duże</i>

		<i>ziarno, nasuwa pewne takie skojarzenia z brudem i z biedą, ale, te dzieci ubrane są też bardzo skromnie.</i>
	Opis fotografii	<i>Jest umieszczona trójka dzieci. Jeden siedzący chłopiec bawi się z jakimś kundelkiem, dziewczynka, która siedzi w niszy takiej podwórkowej studni, można by powiedzieć kranu podwórkowego. Obok niej z profilu stoi chłopiec, stoi chłopiec.</i>
	Interpretacja	<i>Te dzieci są w jakimś stopniu szczęśliwe, jest to jakaś wizja, takiego beztroskiego dzieciństwa, biednego, ale beztroskiego, jest to zabawa, w jakiś sposób niewinna, właśnie obraz szczęścia.</i>
	Emocje	<i>Z drugiej strony to co budzi niepokój w tym zdjęciu, to jest właśnie chłopiec, który w zabawie z zabawki rewolweru mierzy do skroni dziewczynki.</i>
	Temat literacki obrazu	<i>I z jednej strony jest to zwykła zabawa, jak się często dzieci bawią w strzelanie, zabijanie, mierzenie do kogoś, ale z drugiej strony bardzo mocno ten pistolet oddziałuje na yyy, psychikę widza, na jego odbiór, wprowadza zachwianie takiej, pewnego wizerunku, który już by się ułożył, to się ten wizerunek się rozpada przez ten rewolwer wymierzony w głowę dziewczynki.</i>
P1	Estetyka	<i>Następne zdjęcie, czarno białe, nie wiem czy ono jest bardzo stare, czy po prostu tak zrobione, ale wygląda na to, że zrobione jakąś starą techniką.</i>
	Fotografia przedstawia	<i>Przedstawia trójkę dzieci siedzących pod jakimś murem, jedno z dzieci się bawi z psem a pozostała dwójka dzieci, to jest chłopiec i dziewczynka, chłopiec stoi i przykłada dziewczynce do głowy rewolwer.</i>
P2	Skojarzenia	<i>Jakieś ciężkie getto w ogóle.</i>
	Opis fotografii	<i>Na tej fotografii prawdopodobnie te dzieci się bawią, choć w pierwszej chwili wygląda to jakby ten chłopczyk chciał zastrzelić tą dziewczynkę.</i>
	Element, który przykuł uwagę	<i>W pierwszej chwili zwróciłam uwagę na pistolet przyłożony do głowy tej dziewczynki.</i>
P3	Opis fotografii	<i>No troje dzieci, przy czym jedno z psem się bawi, jakimś kundelkiem, a raczej cieszy się że ten pies na niego skacze, zwraca uwagę. No tutaj tych dwoje dzieci, chłopiec i dziewczynka, no chłopiec, nie wiem tak jak powiedziałam w wojnę się bawią, nie wiem, udaje że strzela do niej.</i>
	Skojarzenia	<i>Patrzę na kaptcie tej dziewczynki i mi się przypominają jakie były za czasów kiedy my zaczynałyśmy podstawówkę.</i>
P4	Skojarzenia	<i>Mały powstaniec tak?</i>
	Miejsce	<i>Próbuje tak na początku rozszyfrować te napisy, gdzie to jest zrobione, chyba w Polsce, są polskie napisy.</i>
	Kompozycja	<i>No kompozycja jest ciekawa, ponieważ jest z taką stylizacją techniczną, na ryciny, miedzioryt, rycina, może gdzieś tam Grottger.</i>

	Opis fotografii	<i>No to są dzieci bawiące się na podwórku.</i>
	Interpretacja	<i>Zdecydowanie jest pozowane, ze względu na te drastyczność pokazania broni, chyba prawdziwej nawet. No to musi to być, musi to być sfingowane.</i>
P5	Ocena	<i>To zdjęcie mi się podoba.</i>
	Opis fotografii	<i>Tutaj mamy trójkę dzieci, jedno bawi się z psem, drugie celuje pewnie z pistoletu zabawki w głowę drugiego. Oprócz tego drugie dziecko bawi się z psem.</i>
	Miejsce	<i>Mi się wydaje, tak jest to gdzieś na terenie polski, bo są polskie napisy teraz widać, na ścianach.</i>
	Interpretacja	<i>Tutaj już można powiedzieć, że przedstawia pewna scenę, to znaczy, najprawdopodobniej jest to odniesienie do sceny egzekucji, tylko widać, że dzieci się bawią w ten sam sposób, co, co dorośli.</i>
M1	Fotografia przedstawia	<i>No to tutaj, no to jest czarno białe zdjęcie, przedstawiające trójkę dzieci, jedno bawi się z psem.</i>
	Miejsce	<i>Ta scena może się rozgrywać na przykład na ulicach Groznego, czy gdzieś tam, jakieś okolice Bałkanów, tak mi się tak skojarzyło, w czasie jakiegoś konfliktu zbrojnego.</i>
	Skojarzenia	<i>Mi się na przykład kojarzy z tym filmem „Dzieci z Petersburskiego”, tak? I jeszcze z filmem „Miasto Boga” mi się kojarzy.</i>
	Temat literacki obrazu	<i>Zdjęcie No i to są, to jest taka obskurna dzielnica, te dzieci są zaniedbane, mam wrażenie, że nie mają w ogóle opieki żadnej no i bawią się w takie brzydkie zabawy.</i>
M2	Temat literacki obrazu	<i>Może to się dzieje w czasach jakiejś wojny, zawieruchy, gdzie dzieci do zabawy przejmują jakieś zachowania dorosłych. Albo się dzieci natrzyły w telewizji na jakieś brutalne sceny, albo patrząc na te odrapane budynki i i tak dalej, to jakaś jest zawierucha, jakaś, jakieś zamieszki czy coś, czy jakaś wojna może, nie wiem, tak mi się wydaje.</i>
M3	Ocena	<i>Odczucia są jak najbardziej pozytywne i to zdjęcie mi się podoba.</i>
	Element, który przykuł uwagę	<i>Pierwsza rzecz, jaka zwróciła moją uwagę, to oczywiście jest, oczywiście dla mnie tylko i wyłącznie, więc jakby znowu to, co jest na pierwszym planie tego zdjęcia, wiesz, a ono jest skonstruowane w ten sposób, że najpierw widzimy ten lewy górny róg.</i>
	Interpretacja	<i>I tutaj autor tego zdjęcia w tym lewym, górnym rogu, wiesz zawarł taką a nie, taką a nie inną sytuację.</i>
M4	Fotografia przedstawia	<i>Najpierw, co przedstawia to zdjęcie? Trójka dzieci na podwórku.</i>
	Opis fotografii	<i>Zdjęcie jest podzielone na dwie części, w jednej części znajduje się chłopak celujący, nie wiem czy to zabawkowy czy prawdziwy pistolet znaleziony jakiś, w</i>

		<i>głowę dziewczynki, rówieśniczki. A teraz druga część zdjęcia, dziewczyna, dziewczynka, również w tym samym wieku mniej więcej, bawiąca się z psem.</i>
	Temat literacki obrazu	<i>Każde z dzieci bawi się, to jest, każde z dzieci jest uśmiechnięte, ma jakiś, niedokładnie widać twarz chłopca, to i tak to jest jakaś zabawa, to nie jest złość, on nie celuje w głowę dziewczynki ze złości tylko to jest jakaś zabawa. A najbardziej wesołym dzieckiem jest właśnie ta dziewczynka z psem bawiąca się, ta druga część zdjęcia.</i>
M5	Ocena	<i>No to zdjęcie jest straszne. Od razu mogę powiedzieć moją osobistą ocenę po prostu jest przerażające.</i>
	Skojarzenia	<i>Kojarzy się z dziećmi ulicy, które są zaniedbane i mają poważne problemy. Z takim stereotypem niestety też prawda rodzin patologicznych i tak dalej.</i>
	Temat literacki obrazu	<i>Dziwne jest, że ofiara się uśmiecha, czyli można by założyć, że to jest zabawa, ale zabawa, która już dorosłych ludzi, świadomych prawda co może broń dziać to może, dla dorosłych to może być przerażające, znaczy na pewno jest prawda, mimo, że dzieci od zawsze się bawią bronią.</i>
	Skojarzenia	<i>I pozycja tego człowieka, prawda, on się tak ustawia jak anty terrorysty, takie nogi rozsunięte, no naprawdę, ma taką prawie fachową przerażającą pozycję.</i>
	Interpretacja	<i>Oczywiście można se pomyśleć, no niestety, dzieci się bawią w wojnę, ale akurat to wygląda jak egzekucja po prostu.</i>

Opowieści o tej fotografii były najbardziej rozbudowane spośród fotografii analizowanych w moim badaniu. Jej opis koncentrował się na sytuacji pomiędzy dwójką dzieci po lewej stronie, podczas gdy dziecko bawiące się z psem odbierane było jako mające sugerować, że sytuacja przedstawiona na fotografii to zabawa. Często poruszany był temat literacki tego obrazu. Już teraz widać, że fotografia ta wywołuje wiele emocji i skojarzeń.

Tabela nr 4. Zestawienie elementu, który przykuł uwagę z tym, co jest najważniejsze na fotografii.

H1	Twarz dziewczynki	Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki
H2	Twarz dziewczynki	kompozycja
H3	Dziewczynka	Przewrotność, niepokój
H4	<u>Przewrotność, niepokój</u>	<u>Przewrotność, niepokój</u>
H5	Broń	Przewrotność, niepokój
P1	Broń	Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki
P2	Broń	Przewrotność, niepokój
P3	Broń	<u>Broń</u>
P4	Broń	Twarz dziewczynki
P5	<u>Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki</u>	<u>Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki</u>
M1	Broń	Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki
M2	Broń	Twarz dziewczynki
M3	<u>Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki</u>	<u>Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki</u>
M4	<u>Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki</u>	<u>Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki</u>
M5	Broń	Scena przystawienia broni do głowy dziewczynki

Element przykuwający uwagę jest zbieżny z najważniejszym: 4

Element przykuwający uwagę NIE jest zbieżny z najważniejszym: 11

Tabela nr 5. Wyszczególnienie komponentów obrazu w zestawieniu z tym, ile razy przykuły uwagę oraz ile razy były najważniejsze na fotografii.

Komponenty obrazu	Przykuwa uwagę	Najważniejsze na fotografii
Dziewczynka	3	2
W tym: Twarz	2	2
Broń	8	1
Akcja	3	7
Nastrój	1	4
Kompozycja	0	1
Nie wiem/ brak elementu	0	0

Element, który w ośmiu przypadkach przykuwa uwagę, czyli broń, zawiera się w elemencie najważniejszym na fotografii, scenie przystawienia broni do głowy dziewczynki.

Pod nazwą elementu przewrotność, niepokój znalazła się, między innymi, wypowiedź:

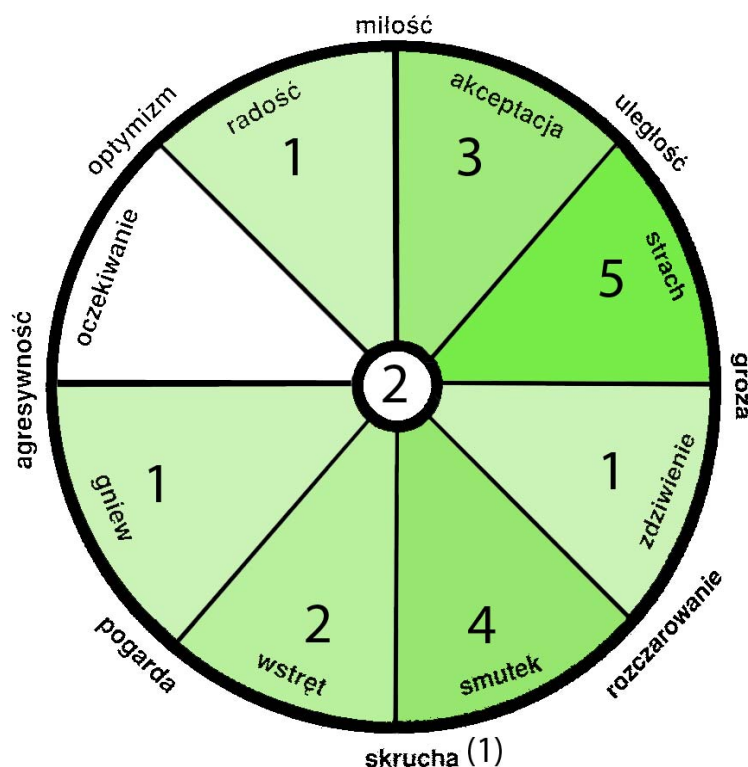
No właśnie ta niejednoznaczność, że z jednej strony zdajesz sobie sprawę z tego, że to jest zabawa, wiesz, to nawet jest jakaś taka polska rzeczywistość, która nie jest, nie wiem, czy to jest polska, która nie jest zbyt odległa, a z drugiej strony, no z drugiej strony wygląda to strasznie przypomina jakiś właśnie taki okrutne sceny z wojen no i takiego terroru i strachu

a także:

To jest właśnie to rozbitcie właśnie poprzez wprowadzenie takiego sprzecznego elementu, no i ona się rozgrywa poprzez ten rewolwer, i to jest to szczęśliwe dzieciństwo, w którym jest brutalność, są te podstawowe, najgorsze instynkty ludzkie, które są tylko zabawą, ale my wiemy, że one wcale nie, że równie dobrze to mógłby być prawdziwy rewolwer i No chyba to, że zabawa, która sprawia wszystkim przyjemność i jest wesoła jest jednocześnie zaczerpnięta z dosyć okrutnej czynności zabijania.

Widać tu tendencję do interpretacji fotografii i odnoszenia jej do szerokiego kontekstu rzeczywistości społecznej badanych.

Rys. 2. Koło Emocji Plutchika do analizy fotografii Krzysztof Hejke: *Łódzkie podwórko*, 1988r.



Zaskoczenie włączone zostało do pola **zdziwienie**. Wypowiedź dotycząca *wstydu* została zinterpretowana jako emocja **skruchy** i w związku z taką budową schematu emocji rozbita na dwa pola **smutku** i **wstrętu**. *Żal, że dzieci nie mają warunków, możliwości* został włączony do pola **smutku**. *Prerażenie; niepokój* to pochodne emocji **strach**. *Utożsamienie z osobą dziewczynki na fotografii; emocje pozytywne, bo jest to wizja szczęśliwego dzieciństwa; rozczulenie; sympatia dla tych*

dzieci zostały włączone do pola **akceptacja**. **Radość** spowodowana jest, w przypadku tej fotografii, tym, że *badana cieszy się, że przyszło jej żyć w ciekawszych czasach*. Sformułowanie *jak tylko na to spojrzałem to od razu coś się we mnie wzburzyło* zostało zinterpretowane jako emocja **gniewu**.

Fotografia ta wzbudza całą paletę emocji, które są w miarę równomiernie rozłożone, jednak z przewagą emocji strachu i smutku. Można z tego wnioskować, że fotografia ta ma duży potencjał emocjonalny, co koresponduje z jej wyrazistą definicją emocjonalną.

Rys. 3. Mapa Skojarzeń związanych z fotografią Krzysztof Hejke: *Łódzkie podwórko*, 1988r.

KULTURA	NATURA
Artysta: 1 Estetyka: 3 Film: 4 Fotografia: 3	
ŁÓDZKIE PODWÓRKO	
Sytuacja: 7 Kraj: 5 Postać: 4 Miejsce: 4 Wydarzenie społeczne: 2 Stratyfikacja społeczna: 1	Etap życiowy: 4
KATEGORIE SPOŁECZNE	SPECTATOR

Skojarzenia związane z kulturą przyporządkowane podkategoriom: **film**: "Gang Olsena" 1; Filmy Charliego Chaplina 1; "Dzieci z Petersburskiego" 1; "Miasto Boga" 1; **estetyka**: nisza architektoniczna 1; rzeźba 1; monidło 1. **fotografia**: dzieci o dużych buziach w kalendarzu 1; zdjęcia z wojen 2; **artysta**: Grottger 1. Skojarzenia związane ze spectatorem przyporządkowane podkategoriom: **etap życiowy**: dzieciństwo 3; studia 1. Skojarzenia związane z kategoriami społecznymi przyporządkowane podkategoriom: **sytuacja**: egzekucja (sytuacja rozstrzelania, strzał w tył głowy) 6; samobójstwo 1; **kraj**: Rosja 1; Rumunia 1; Czeczenia (ulice Groznego) 1; Czechy (Czeska Praga) 1; Polska (Warszawska Praga) 1; **miejsce**:

Getto Żydowskie 2; czynszowa kamienica 1; Mur w Warszawie 1; **postać**: mały powstaniec 1; antyterrorysty 1; oprawca 1; dzieci ulicy 1; **wydarzenia społeczne**: wojna (w byłej Jugosławii, II wojna światowa) 2; **stratyfikacja społeczna**: bieda 1.

Fotografia wywołuje wiele skojarzeń, znajdujących się przede wszystkim w sferze kategorii społecznych i kultury. Najwięcej było skojarzeń związanych z samą sytuacją przedstawioną na obrazie, które odnosiły się do wojny i egzekucji.

Autor i przekaz fotografii

Stworzenie estetyki

Ta architektura, która stanowi tło, jest, podkreśla właśnie te tendencje, dążność tego artysty, który zrobił tą fotografię, by ją, by ją pokazać właśnie w tej konwencji obrazu rycinowego, czy też rysunku rycinowego, nie wiem, co to, grafika, rycina.

Wzbudzenie emocji

Myślę, że właśnie mógł chcieć wywołać taką reakcję, zdjęcie o zabawach dzieci, dzieci jakiś tam pewnie biednych i trochę opuszczonych tak patrząc na otoczenie, które wywołałoby w odbiorcy takie właśnie przerażenie, że dziecko zabija drugie dziecko.

Myślę, że tak, no. Na pewno chciał jakby poruszyć tego, kto będzie to zdjęcie oglądał.

Wypowiedzenie się na temat

To, że właśnie myślisz o tym, że to jakoś tam się odnosi do życia jakby dorosłych, także albo to jest, albo oni w ten sposób odbijają jakby, znaczy na pewno jakby to, że odbijają świat taki, w jakim one żyją, także to, że jakby one do siebie strzelają to się wydaje, może się to wydawać, jeśli nam to się wydaje jakby jakoś tam niedobre, czy, że to nie jest dobra zabawa, to tak naprawdę jakby powinniśmy się zastanowić skąd to się bierze, no ona się bierze stąd, że one żyją w rzeczywistym świecie i skoro nie uważamy, że to jest dobre dla dzieci to może też powinniśmy uważać, że to nie jest dobre dla dorosłych i coś lepiej zmienić, tak, jakieś takie rzeczy.

Myślę, że właśnie chciał pokazać, znaczy, że dla niego bardzo ważne jest to, że można tak patrzeć na tą fotografię jakby, no, że widzieć w niej okrucieństwo, które jest daleko dalsze, większe niż ta zabawa, na którą tutaj patrzemy. No właśnie pokazując nie zdjęcie z wojny, których widzieliśmy już dużo tylko niewinną zabawę, znaczy zabawę dzieci takich biednych, do których aż czujemy sympatię, wiesz, to, że nam się narzuca też jakiś obraz jakiejś wojny i okrucieństwa i też przerażenia jakiegoś takiego potwornego. Wiesz no to wzbudza bardzo silne emocje, to jest jakiś tam przekaz tej fotografii.

Może chciał pokazać, że no nie wiem, że są, że jest świat zabawy, ale że to jest zawsze trochę tak, że, nie wiem, no, że on nie jest do końca bezpieczny, znaczy, że, nie wiem, jest coś takiego, że ja czasami, czasami,

że się bawię, współcześnie, w sensie, że sobie z kimś żartuję, że to jest jakaś tam zabawa, to zawsze jest coś takiego, że to jest chwila takiego no braku odpowiedzialności, w tym sensie, że możemy se coś tam mówić, ale, że zawsze jakby blisko, blisko tej granicy, blisko, blisko tego żartu jest taki świat bardzo poważny, że czasami wchodzi się, czasami się przekracza tą granicę bezwiednie, no i tutaj dla mnie jest też coś takiego, takim przekroczeniu tej granicy zabawy właśnie.

Jest to ta wizja świata, w której nie ma nic jednoznacznego, w dzieciństwie od razu przejawiają się elementy brutalności, zła yyy, i one są zawarte, sprzęgnięte ze sobą, przeciwstawne pierwiastki świata, szczęśliwość, beztroska, wspólna zabawa, ale z drugiej strony właśnie ten rewolwer, brutalność, śmierć. No i tutaj też jest, jeśli spojrzeć na tą fotografię bardziej niż na kreację, jako na zwyczajny dokument, no to też można widzieć pewnego rodzaju trywializację i banalizację śmierci, która się odbywa we współczesnej kulturze, przez to, że ta śmierć jest powszechna w filmach, telewizji to też ona schodzi do zabaw dziecięcych, to jest zwyczajne bang, bang, i nie żyjesz, i one nagle, samo ich takie dziecięce wyobrażenie staje się tylko elementem zabawy, ale bardziej niż część dokumentalną, kulturową, mam bardziej to skojarzenie z tymi przeciwstawnymi pierwiastkami w świecie.

Nie wiem, ono się kojarzy trochę z filmami np. Charliego Chaplina, które miały pokazywać w jakiś taki wesoły czy śmieszny sposób, miały przedstawiać ludzi biednych czy jakąś nędzę, a jednocześnie, no tak pokazywać świat, który był rzadko pokazywany, a na pewno rzadko pokazywany w ten sposób, jakiś świat ogólnie smutny, pokazywany ze zwróceniem uwagi na to, że ci ludzie też mogą być weseli i szczęśliwi.

Mi to się kojarzy z tym, że dzieci przejmują wzorce po rodzicach i po otoczeniu. Trzeba bardzo uważać, znaczy oczywiście, jeżeli jest wojna to nie ma co mówić o uważaniu, ale tak na co dzień trzeba uważać, żeby nie przekazywać im złych tych wzorców.

Przekaz jest bardzo widoczny. Wskazuje że, że jednak, że ta agresja, złość, coś takiego przez cały czas jest w ludziach czeka na odpowiedni moment, z drugiej strony jest takie zaburzenie tego, na co to wygląda i czym to jest naprawdę, ale to jest typowe dla fotografii, bo fotografia zazwyczaj jest w jakiś sposób odgrywaniem. tak samo tutaj jest zabawa też, zabawa, ale nie do końca zabawa.

Zamysł, no taki, znaczy, nie no to chyba każdą sytuację z osobna można tu odczytywać, ale chyba taki był żeby jakoś przedstawić taką codzienną sytuację i tak jak wcześniej powiedziałem dramat. Że właściwie to wydaje się nie robić wrażenia ta scena co się rozgrywa obok na tym dzieciaku bawiącym się z psem, a ja jak tylko na to spojrzałem to od razu coś się we mnie wzburzyło, wiesz i tak to widzę.

Może pokazać, że z takich miejsc właśnie, z takich warunków wyrastają dzieci, najpierw to jest zabawa, tak jak on, właśnie w przypadku tego chłopaka zabawa pistoletem a potem używanie broni jako sposobu na, nie do zabawy tylko do zarobku, że tak powiem. Pomysł na życie właśnie poprzez pistolet.

Pokazać, że świat idzie w jakąś niedobłą stronę, że jest trochę za dużo przemocy i że te dzieci pozostawione same sobie chłoną tą przemoc no i potem jest taki efekt właśnie, że ten mały właśnie, nawet mu ręka nie drgnie jak widać, prawda.

Przyczyny osobiste

Jeżeli jest ustawiane, bo ktoś miał taki zamysł, to wydaje mi się, że tu jest, tak jak w dzisiejszych czasach bardzo trudno się czymś wybić, prawda, tak, że się stawia na oryginalność i na szok dla odbiorcy, to jeżeli to była fotografia ustawiana, to wydaje mi się, że to właśnie o to chodziło, żeby w ten sposób podejść kogoś, bo nie ważne czy mówią dobrze, czy mówią źle, najważniejsze, żeby mówili.

Zwraca uwagę obszerność wypowiedzi na temat tego zdjęcia. W przypadku tej fotografii intencje związane są z pokazaniem określonego tematu. Badani dopatrują się w zdjęciu metafory wojny i okrucieństwa, co wywołuje u nich zarazem silne emocje. Intencje fotografa są rozpatrywane na poziomie estetycznym, emocjonalnym i tematycznym, co koresponduje z definicjami prezentowanymi na początku analizy tej fotografii.

Sam autor w rozmowie ze mną tak opowiadał o tej fotografii:

To jest taka kwintesencja Łodzi. Dzieci, które, jak to się mówi z mlekiem matki wchłaniają pewną brutalność tego miasta i ona się czasami krystalizuje i ona się tu akurat skryzalizowała z pewną gęstością, powiedzmy tej beztroskiej, młodzieńczej zabawy, którą gdzieś wysłali, że tak powiem, z tych podwórek, z rodzinnych kontekstów. To jest zdjęcie czysto reporterskie.

Można więc powiedzieć, że badani odczytali zawarty w tym obrazie przekaz zgodnie z intencją autora, a ponieważ było ono wyrwane ze swojego kontekstu naturalnego, otrzymało wymiar nie tylko łódzki, ale właściwie ogólnoludzki.

Wnioski

To badanie było dla mnie podróżą przez różne sposoby patrzenia ludzi. Za każdym razem miałam wrażenie, że osoba, z którą przeprowadzałam wywiad, zabierała mnie na wędrowną 'w obrazie', dając mi możliwość spojrzenia na niego jej oczami.

Miałam wrażenie, że wywiad toczy się sam, a przejścia między kolejnymi fazami wywiadu dokonują się w sposób naturalny, podobnie jak naturalnie pojawiały się kolejne wątki opowieści o obrazie. Dzięki temu rozmowa nabrała płynności, a badani – czując, że mają swobodę wypowiedzi – byli zrelaksowani i odniosłam wrażenie, że sytuacja wywiadu sprawia im przyjemność, pomimo pojawiających się czasem wątpliwości, co do kompetencji z zakresu fotografii. Wydawało się, że sami bywają czasem zaskoczeni swoimi wnioskami i reakcjami na obraz. Oczywiście, to sytuacja wywiadu zmuszała ich poniekąd do analizy obrazu, nawet, gdy oceniali go negatywnie. Często pod wpływem rozmowy, kolejności zadawanych pytań, oraz pytań służących doprecyzowaniu poprzednich wypowiedzi, badani odkrywali nowe aspekty danej fotografii, zmieniali wcześniej określone zdanie na jej temat. Sądzę, że dla studentów polonistyki i muzykologii sytuacja wywiadu mogła być pierwszym doświadczeniem w tak szczegółowej analizie obrazu, dlatego uzyskane informacje

nabierają jeszcze bardziej cennego charakteru. Mogłam na bieżąco obserwować, jak układają się ich myśli i jak zmienia się ich sposób patrzenia na fotografię.

Kolejność omawianych zdjęć może wpływać na ich odbiór. Możliwe, że inne byłyby refleksje na temat zaprezentowanej w tym artykule fotografii, gdyby była omawiana w innej konfiguracji. Badani nawiązywali bowiem do wcześniej omawianych zdjęć, porównywali zdjęcia między sobą. Niejednokrotnie sami zauważali, że po obejrzeniu kolejnych zdjęć nasuwają im się nowe wnioski na temat poprzednio omawianych. 10 fotografii stanowiło bowiem zamknięty zbiór, który w opinii badanych został dobrany według konkretnego klucza, którego rozszyfrowanie dla niektórych osób było bardzo ważne. W tak dobranej próbie zdjęć nie da się uniknąć tego, by zdjęcia korespondowały w pewnym stopniu ze sobą, pytanie tylko której fotografii pierwszej 'udzielimy głosu'.

Widać także wyraźnie u badanych studentów tendencję do opowiadania o fotografii według porządku pytań przeze mnie narzuconych. Badani włączali moje pytania do swojej własnej opowieści o fotografii. Mogłoby się wydawać, że poza zaproponowanymi przeze mnie sposobami analizy fotografii, żadne inne nie istnieją. Z drugiej strony jednak, można to interpretować jako dobrowolne podporządkowanie się regułom wywiadu.

Najprostsze okazało się być pytanie, „Na co zwróciłaś(eś) uwagę w pierwszej chwili?” Najwięcej problemów badani mieli z podaniem mi swojej osobistej oceny fotografii. Trudności, związane z odpowiedzią na pytanie o osobistą ocenę, które towarzyszyły większości badanych mogą wynikać z trudności samookreślenia się w kontekście wywiadu, niejasności w definicji swojej tożsamości. Jako kto mam oceniać? Jako historyk sztuki, polonista lub muzykolog, czy jako Wojtek lub Magda. Zaskoczenie wywołane tym pytaniem może wypływać również z tego, że badanych mogło wydawać się, że przez cały czas analizy fotografii mówili o swojej ocenie i dlatego to pytanie wprowadzało ich w konsternację. Badani często używali w ocenie danej fotografii określenia, że mogliby ją *powiesić sobie na ścianie*. Można to zinterpretować jako kategorię estetyczną *Gust oswojony*.^{iv} Gust definiuję tu za Pierr'em Bourdieu jako gust artystyczny, czyli zdolność do oceny estetycznych wartości w bezpośredni i intuicyjny sposób (Bourdieu, 2005: 129).

Badani często mieli problem z dokładnym nazwaniem emocji wywołanej pod wpływem wizualnej obecności fotografii. Najczęściej odpowiadali na to pytanie posługując się alternatywą pozytywne lub negatywne. Dopiero po poproszeniu przeze mnie o próbę dookreślenia bądź też nazwania uczuć wychodzili poza te dwie kategorie. Często jednak przyznawali, że nie potrafią ich nazwać. Można tu postawić hipotezę, że uczucia bądź emocje wywołane interakcją z obrazem, dlatego są niesprecyzowane, ponieważ nie mamy doświadczenia w opisywaniu ich i często możemy sobie nie zdawać z nich sprawy. Sytuacja wywiadu była dla badanych sytuacją nową i musieli ją definiować na bieżąco. Reakcje były różne. Niektórzy wnikliwie przypatrywali się mojej osobie i próbowali odczytać z mojego zachowania, które odpowiedzi są zgodne z moimi oczekiwaniami. Inni uczyli się pytań glossujących i sami udzielali na nie odpowiedzi z własnej inicjatywy. Uważam, że wszyscy badani charakteryzowali się dużym zaangażowaniem by odpowiadać jak najbardziej szczerze i dokładnie. Jednak sądzę, że dziesięć fotografii to zbyt obszerne narzędzie. Można zaobserwować, że narracyjność wypowiedzi badanych układa się według krzywej Gaussa. Na początku wywiadu narracyjność jest mało rozwinięta, w trakcie wywiadu zdecydowanie wzrasta, by pod koniec znów opaść, co tłumaczę zmęczeniem i znużeniem powtarzania po raz dziewiąty lub dziesiąty od nowa tej samej procedury.

Natężenie abstrakcji w narracji wzrasta wprost proporcjonalnie do czasu trwania badania, co sugeruje, że umiejętność tą badani rozwijali w trakcie wywiadu. Badani stopniowo ujawniali swoje kompetencje „czytania” fotografii podczas trwania wywiadu. Przy odczytywaniu fotografii badani mieli tendencję do odwoływania się do swojej intuicji i doświadczenia. Tendencja ta się nasila, gdy pojawia się trudność z interpretacją. Im dłużej badany patrzy na fotografię tym więcej jej znaczeń się odsłania.

Badani byli często zaskoczeni odpowiedziami, których udzielali podczas wywiadu, widoczna była ciągła autorefleksja nad wypowiedziami, na przykład:

To jest dziwne, bo zawsze tutaj zwracam uwagę na, na poprzednich zdjęciach zwracałem uwagę na osoby, na rzeczy, już nie pamiętam tam, które grały pierwszą rolę na zdjęciach. A tutaj jest odwrotnie, zwróciłem uwagę na kobietę, a tak naprawdę to te zwierzaki są tutaj najważniejsze, słonie.

Przy odpowiedzi na pytanie o intencje autora, najbardziej protestowały dwie studentki polonistyki, jeden student historii sztuki i jeden student muzykologii. Mieli oni do niego najwięcej dystansu i traktowali go żartobliwie, gdyż zdawali sobie sprawę, że nie są w stanie prawidłowo odpowiedzieć na to pytanie. Pytanie to pokazało również, że intencji autora jest tyle ile odbiorców fotografii, niektóre z nich rzeczywiście mogą być zbieżne, większość jednak jest – po prostu – osobistą refleksją *spectatora* na temat fotografii i nie ma z autorem żadnego związku.

Łączy się to z zagadnieniem kontekstu fotografii i jego roli w jej „prawidłowym”, bo zgodnym z intencją nadawcy, zdekodowaniem. Kontekst naturalny i społeczny zdecydowanie ułatwia percepcję fotografii, jednak zamyka on także drogę na inne jej interpretacje, jakby zamyka drogę innym historiom, które – pozornie z nim niezwiązane – w jego obecności nigdy by się nie narodziły.

Obraz jest komunikatem. By go zdekodować, używając sformułowania zaczerpniętego z dziedziny języka „przeczytać”, należy się go nauczyć jak każdego innego języku komunikacji werbalnej. Jest to mieszanka, między innymi, wiedzy z zakresu historii sztuki, historii literatury, filmu, historii narodów. Bez tych kompetencji kulturowych oraz rozwiniętych umiejętności narracji nie rozumiemy go, na podobnej zasadzie, jakby to był obcy język.

W zaprezentowanej tu analizie pokazałam jak różnie można odczytywać obraz. Żadna z fotografii nie została potraktowana w ten sam sposób przez wszystkie zbadane osoby, gdyż narracja fotograficzna jest ogromnie otwarta na interpretację. Każda z nich może znaczyć coś zupełnie innego. Wynika z tego, że fotografie można czytać różnorodnie i jest to postępowanie zasadne. Badani projektują w ten tekst kultury siebie, swoje przekonania i uprzedzenia.

W trakcie analizy materiału badawczego zaobserwowałam analogię w opisywaniu zjawiska fotografii analogowej przez Waltera Beniamina (1975) do traktowania fotografii przez badanych, przez pryzmat zjawiska manipulacji w fotografii cyfrowej. Benjamin już na początku dwudziestego wieku dowodził, że fotografia jest zjawiskiem reprodukcji technicznej, a przez to podważony zostaje jej „autorytet rzeczy”, gdyż traci ona swoją autentyczność, a wraz z nią swoją aurę, którą Benjamin określa jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była” (ibidem: 71-72).

Opis pojawienia się fotografii, wypierającej obraz, według Beniamina koresponduje z obecnym zjawiskiem pojawienia się w codziennym i artystycznym użytku fotografii cyfrowej. Uniemożliwia ona bezrefleksyjne zaakceptowanie roli

fotografii w poświadczaniu egzystencji danej osoby bądź wydarzenia uwiecznionego na obrazie. Techniki obróbki cyfrowej umożliwiają radykalne zmiany w sposobach przedstawiania postaci na fotografiach. Nagminne zjawisko stylizacji i aranżacji sytuacji fotografowanych sprawia, że *spectator* staje się nieufny w stosunku do obrazu i kwestionuje jego prawdziwość. Odbiorca boi się, że fotograf zainscenizował fotografię by go zmanipulować. Jednak, podobnie jak Benjamin charakteryzował fotografię analogową, fotografia cyfrowa także umożliwia dziełu wyjście naprzeciw odbiorcy (ibidem: 70). Zmienił się natomiast charakter dzieła, fotografii analogowej, tradycyjnej bliżej bowiem w tym kontekście do charakteru obrazu, podczas gdy jej miejsce zastąpiła masowo fotografia cyfrowa.

Wnioski dotyczące technik

Koło emocji Plutchika bardzo dobrze „pracuje” w przypadku analizy warstwy emocjonalnej fotografii. Badani rozszerzali jednak zakres znaczenia pojęć uczucia czy emocje także na swobodne przemyślenia i refleksje, które towarzyszą im podczas patrzenia na zdjęcie, których przyporządkowanie do modelu koła emocji Plutchika w dużej mierze zależy od intuicji badacza. Każda emocja pojawiła się przynajmniej jeden raz.

Fotografie wzbudzające najwięcej różnych emocji, czyli wielointerpretacyjne, są również najbardziej atrakcyjne i najwyższej oceniane.

Mapa skojarzeń dobrze obrazuje wielość skojarzeń związanych z daną fotografią, a także ich charakter i to, do którego elementu na fotografii się odnoszą. Widać jednak, że fotografia kojarzy się ciągle bardziej ze światem szeroko pojętej sztuki i artystów, niż ze światem samej fotografii, a także twórców-fotografów. Dużo odniesień wynika również z projekcyjnego charakteru odbioru fotografii przez *spectatorów* i łączy się ze środowiskiem ich osobistych doświadczeń.

Definicje pola semantycznego dają czytelną impresję o bogactwie i charakterze poszczególnych warstw fotografii. Pomimo tego, że mogą być wewnętrznie sprzeczne, mogą nadal dawać wyrazisty obraz elementów, które w tej warstwie dominują.

Fotografia tu analizowana, wzbudziła największe uznanie wśród badanych jest wieloznaczna na prawie wszystkich poziomach definicji pól semantycznych. Można pokusić się o zasugerowanie przepisu na najlepsze zdjęcie, wśród składników którego powinny znaleźć się elementy zarówno szerokiej gamy środków wyrazu, jak i historia, którą *można na różne sposoby interpretować*, oraz szeroka warstwa narracyjna, a także porządna garść emocji.

Pomimo to nie da się jednoznacznie określić istoty odbioru fotografii, każdy z nich jest indywidualny i na swój sposób niepowtarzalny, a ja, jako badaczka społecznego świata zrozumiałam, że w obrazie tkwi ogromny potencjał narracyjny, emocjonalny oraz estetyczny, który w kontakcie z jego odbiorcą może dać niekiedy zaskakujące i zawsze nieprzewidywalne rezultaty.

Bibliografia

Aczel, Amir D. (2000) *Statystyka w zarządzaniu*. Przełożył. Z. Czerwiński, W. Latusek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Barthes, Roland (1996) *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przełożył J. Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Barthes, Roland (2005) *System mody*. Przełożył M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Benjamin, Walter (1975) *Twórca jako wytwórca*. Przełożył J. Sikorski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Berger, John (1999) *O patrzeniu*. Przełożył S. Sikora. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Berger, John (2006) *Nasze twarze, moje serce, związane jak fotografie*. Przełożył M. Chojnacki. Warszawa: Świat Literacki.
- Blumer Herbert (1975) „Implikacje socjologiczne myśli George’a Herberta Meada.” S. 70-84 w *Elementy teorii socjologicznej*, pod redakcją W. Derczyński, A. Jasińska – Kania, J. Szacki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Blumer Herbert (1984) „Społeczeństwo jako symboliczna interakcja.” S. 71-86 w *Kryzys i schizma. Antyscientystyczne tendencje w socjologii współczesnej*, tom 1, pod redakcją E. Mokrzycki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bourdieu, Pierre (2005) *Dystynkcja, Społeczna krytyka władzy sądenia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Von Brauchitsch, Boris (2004) *Mała historia fotografii*. Warszawa: Cyklady.
- Buchowski, Michał (1993) *Amerykańska antropologia kognitywna*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Eco, Umberto (1996) *Nieobecna struktura*. Przełożył A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Fatyga, Barbara, Janusz Sierosławski (1999) *Uczniowie i nauczyciele o stylach życia młodzieży i narkotykach*. Warszawa: Instytut Spraw Publicznych.
- Gertsmann, Stanisław (1976) *Rozwój uczuć*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Gurycka, Antonina, redaktor (1996) *Typologia i funkcje obrazu świata w umyśle człowieka*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Ingarden, Roman (1957) *Studia z Estetyki t. 2*. Warszawa: PWN.
- Ingarden, Roman (1966) *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kaczmarek, Jerzy, redaktor (2004) *Kadrowanie rzeczywistości, Szkice z socjologii wizualnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kłosiński, Marek (1994) „Semantyczna analiza pojęć „bezrobocie” i „bezrobotny” („bezrobotni”) w wypowiedziach prasowych.” *Kultura i społeczeństwo* numer 3.
- Konecki, Krzysztof (2005) *Ludzie i ich zwierzęta, Interakcjonistyczno – symboliczna analiza społecznego świata właścicieli zwierząt domowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Konecki, Krzysztof (2005) „Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej.” *Przegląd Socjologii Jakościowej*, tom (numer): 1-1. Dostęp: 2005 (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume1/PSJ_1_1_Konecki.pdf).

- Krzykała, Sławomir, redaktor (2004) *Spoleczne przestrzenie doświadczenia. Metoda interpretacji dokumentarnej*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Edukacji TWP.
- Mokrzycki, Edmund (1984) *Kryzys i schizma. Antyscientystyczne tendencje w socjologii współczesnej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Olechnicki, Krzysztof (2003) *Antropologia obrazu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Parandowski, Jan (1959) *Mitologia, wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Warszawa: Czytelnik.
- Piotrowski, Andrzej (1998) *Ład interakcji: Studia z socjologii interpretatywnej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Porębski, Mieczysław (1972) *Ikonosfera*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Robin, Regine (1980) „Badanie pól semantycznych: doświadczenia Ośrodka Leksykologii Politycznej w Saint-Cloud.” S. xx-xx w *Język i społeczeństwo*, pod redakcją M. Głowińskiego. Warszawa: Czytelnik.
- Rokuszewska-Pawełek, Alicja (1996) „Miejsce biografii w socjologii interpretatywnej. Program socjologii biografistycznej Fritza Schützego.” *ASK. Społeczeństwo. Badania. Metody* numer 1.
- Sęk, Helena (1984) *Metody Projekcyjne, Tradycja i współczesność*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Siciński, Andrzej (1989) „Kompetencje kulturowe i ich funkcje” s. 119-122 w *Kultura artystyczna a kompetencje kulturowe*, pod redakcją T. Kostyro. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Sikora, Sławomir (2004) *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin: Świat Literacki Instytut Sztuki PAN.
- Sontag, Susan (1986) *O fotografii*. Przełożył S. Magala. Warszawa: WAiF.
- Stasiukiewicz, Michał (2004) *Test Rorschacha*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Szpociński, Andrzej (1989) „Społeczno – kulturowy kontekst zainteresowania problemami kompetencji kulturowych” s. 123-132 w *Kultura artystyczna a kompetencje kulturowe*, pod redakcją T. Kostyro. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania kultury.
- Sztompka, Piotr (2005) *Socjologia wizualna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tomaszczuk, Zbigniew (2003) *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*. Września: Wydawnictwo Kropka.
- Tomaszewski, Tadeusz (1978) *Psychologia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wyka, Anna (1993) *Badacz społeczny wobec doświadczenia*. Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN.
- Zimbardo, Philip G. (1999) *Psychologia i życie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Cytowanie

Paulina Jędrzejewska (2008) "Antropologiczna analiza obrazu na podstawie fotografii." *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 1. Pobrano Miesiąc, Rok (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)

ⁱ Tomaszewski używa terminu spostrzeganie oraz dopuszcza termin percepcja, jednocześnie uznając termin postrzeganie za niemający uzasadnienia.

ⁱⁱ Całość do obejrzenia pod adresem:

<http://antropologia.isns.uw.edu.pl/fotki/jedrzejewska/jedrzejewska.html>

ⁱⁱⁱ Opracowane na podstawie: Kłosiński M., Semantyczna analiza pojęć „bezrobocie” i „bezrobotny” („bezrobotni”) w wypowiedziach prasowych, [w:] *„Kultura i społeczeństwo”*, nr 3/1994, oraz Robin R., Badanie pól semantycznych: doświadczenia Ośrodka Leksykologii Politycznej w Saint-Cloud [w:] M. Głowiński (red.), *Język i społeczeństwo*, Czytelnik, Warszawa 1980.

^{iv} Ta kategoria narodziła się w trakcie dyskusji na seminarium magisterskim i jest pomysłem prof. Barbary Fatygi.