

SZAKDOLGOZAT

MOLNÁR BALÁZS

Fotográfia BA

Kaposvár

2024



**Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem
Kaposvári Campus, Rippl Rónai Művészeti Intézet
Média Tanszék, Fotográfia szak**

Kép a kereszténységben, kereszténység a képen

Konzulens: habil Szatmári Gergely DLA
egyetemi docens

Készítette: Molnár Balázs
L56RKJ

**Kaposvár
2024**

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	4
2. Kép és mágia.....	5
3. Képviták a kereszténységben.....	11
4. A kép auravesztése.....	17
5. Kereszténység a kortárs magyar fotográfiában.....	21
6. Összegzés.....	28
Bibliográfia.....	29
Webográfia.....	30
Vizsgamű.....	31

1. Bevezetés

Wim Wenders az 1985-ben készült Tokyo-Ga című dokumentumfilmjének forgatásakor egy kilátótorony tetején találkozott barátjával, a szintén filmrendező Werner Herzoggal. A vele készült beszélgetésnek egy rövid részletét benne is hagyta a filmben, azonban itt nem közös nosztalgizásról, vagy jövőbeni tervekről lehet hallani, ahogyan azt egy hétköznapi, két barát közti eszmecsere-től várhatnánk, hanem Werner Herzog egy nagyon szenvedélyes és szinte sóvárgó hangnemű monológba kezd a tiszta képek iránti vágyakozásáról. Letekint a lába előtt elterülő, szinte terepasztal méretűvé zsugorodó Tokióra, majd megjegyzi, hogy itt képekre bukkanni szinte lehetetlenség és úgy alapvetően is, már univerzálisan nagyon kevés képet lehet találni. Elsősorban nem a képek mennyiségét kéri számon, hiszen Tokió utcái már abban az időben is vizuális zajjal terheltek voltak, hanem pontosan az ebből a problémából származó inadekvát, embertől elidegenedett képek terméketlen feltalajjá válását kritizálja, mely a termőképes, civilizációkkal és legbenső énünkkel összhangban lévő képeket temeti maga alá. Felveti annak a lehetőségét, hogy az embernek régészhez hasonló módon ásót kell ragadnia, ha fel akar tární néhányat közülük, de még a háborútól, a Mount Everest megmászásától, vagy a Naprendszer körbeutazásától sem riadna vissza, ha ezáltal olyan tiszta képekhez juthatna, amilyenek voltak egykoron. De milyenek voltak régen és milyenek ma? Egyáltalán igaz ez a felvetés, vagy csak egy soha nem létező ideális állapot iránti vágyakozás szavai ezek? Szakdolgozatom terjedelme nem elegendő ahhoz, hogy a teljesség igényével körbejárjam ezt a témát, mindenesetre ambícióim közé tartozik az, hogy a (fény)kép – és a művészettörténet számomra és témaválasztásom számára releváns állomásait számításba vegyem és rendszerezem ennek a szemléletnek a mentén. Ezáltal kirajzolva a kép alapvető elméleti kérdéseit, emberek és kultúrák életében betöltött különböző szerepeit, harcát a jellel és különösen az írott szöveggel, illetve különböző világnézetekkel, valamint kirajzolva a kép későbbi autonómiáját, ezáltal művészetté válását, valamint reprodukálhatóságának következményeit, mely által valamelyest közelebb kerülhetünk Werner Herzog tiszta képek iránt érzett szomjúságához. Végül pedig saját munkámat helyezem el az elméleti és kortárs kontextusban. Dolgozatom gerincét elsősorban Hans Belting képelméleti munkái határozzák meg, melyek nagy hatást gyakoroltak rám a témában végzett kutatásaim során.

2. Kép és mágia

Mi a kép? Mi a mágia? Egyáltalán mi indokolja azt, hogy ezt a kettő, látszólag igen távoli fogalmat egy kontextuson belül említsük? Rögtön olyan kérdésekkel szembesülünk, melyeket elengedhetetlen tisztázni, hogy meghatározzuk későbbi vizsgálódásaink fő irányvonalát. Kép alatt hétköznapi értelemben elsőként a múzeumok, lakások falain lógó festészeti műtárgyakat, esetleg a telefonunk galériájában tárolt, vagy a közösségi médiára feltöltött szelfiket, képi emlékeket érthetjük, azonban a kép, mint gyűjtőfogalom ennél jóval több jelenséget tartalmaz. W. J. T. Mitchell médiateoretikus és művészettörténész A képek politikája című írásában felvázolt „családfa” koncepciója¹ szerint megkülönböztethetünk manuálisan, kéz által alkotott képeket, ilyenek például a rajzok, festmények, grafikák, metszetek, szobrok, különféle plasztikák. Léteznek optikai úton keletkező képek, ezek közé tartozik a fénykép, valamint a feltalálását megelőző optikai képalkotó eszközök, mint a laterna magica, a camera lucida és a camera obscura által vetített képek, de az optikai képekhez sorolhatjuk még a tükrökről, üvegfelületekről, vagy a vízfelszínről visszaverődött külvilág mását is. Ezeket azonban akár a következő kategóriába is sorolhatnánk, mely a perceptuális, érzékszervi működés során megjelenő képeket tömöríti magába. Evidenciaként kezeljük, hogy a körülöttünk lévő világot látjuk, érzékeljük, vizuális információnk van róla, azonban a világról való tudásunk és ismeretünk korántsem magától értetődő. Ezeket a vizuális információkat valamennyire képszerűen dolgozzuk fel, hiszen látásunk és észlelésünk nem kizárólag mechanikus adatrögzítés, azonban nem is egészen „képalkotó” vagy absztraháló folyamat. Szubjektív tudatunk, érzelmeink, előfeltevéseink, múltban szerzett tapasztalataink, fogalomkészletünk, bonyolult kognitív folyamataink szorosan kapcsolódnak az objektívnak vélt külvilág észleléséhez, akárcsak a képek nézése során, de fontos kiemelni, hogy ez még nem teszi a látványt képi absztraktummá. Azok a képek, melyek klasszikusan képként, műtárgyként élnek a gondolatainkban Mitchell szerint „közénk és a valóság közé tolulnak.”² Egy galériában kiállított műtárgy csak úgy tud észlelhetővé és értelmezhetővé válni számunkra, ha a külvilágot már előzetesen vizuálisan birtokoljuk, informális ismeretünk van róla. Ezt követően tudjuk csak

¹ W.J. T. Mitchell (2008): A képek politikája. JATEPress, Szeged, 17. p.

² U. o. 18. p.

feldolgozni a valóságban az anyagi formát öltött képet, mintegy másodlagos, de már tudatos észlelésként. Majd pedig, ha ezt a megtekintett műtárgyat pár nap múlva vissza szeretnénk idézni, de képet nem készítettünk róla – csupán a szemünkkel és az agyunkkal – a műtárgy mentálisan rögzült képmásához fogunk fordulni. A mindennapi életünk során átélt képi élmények mentálisan raktározódnak. Vannak, amelyek maradandóbban, akár egy életen át rögzülnek és vannak, amelyek már a következő pillanatban feledésbe merülnek. Ide tartoznak az emlékek és az álmok, valamint a fantázia elemei egyaránt. Mitchell utolsó kategóriája pedig a verbális képekkel foglalkozik, melyek különféle szavak hallatára, vagy olvasása által aktiválódnak az agyunkban szintén mentális képként. Erre a kognitív folyamatra próbál rámutatni a Ne gondolj a rózsaszín elefántra! játék. Ezt a játékot kizárólag akkor nyerhetjük meg, ha olyan szóra nem szabad gondolnunk, melyet vagy nem ismerünk, vagy a szóhoz kapcsolódó jelenségről alkotott mentális reprezentációnk hiányzik, korábban nem láttuk még.

Kép alatt tehát elsősorban valaminek a mását, reprezentációját, hasonlóságát, de nem azonosságát érthetjük. Legalábbis amennyiben elfogadjuk azt a nézetet, hogy a puszta vizuális információ és hasonlóság már automatikusan képként értelmezhető. Mitchell sem statikus, egzakt jelenségeknek tartja a képeket, maga is megemlíti, hogy bár mindezen dolgokat a „kép” fogalma alatt összesítjük, de ez nem jelenti szükségszerűen, hogy lenne valami közös ezekben a diverz jelenségekben³, de az általa felvázolt családfa alkalmas arra, hogy különbséget tegyünk a vizuális információ, a jel és a kép tulajdonságai között. Vizuális információ az, ami nem mutat túl saját látványán, kizárólag önmagát reprezentálja, azt is mondhatnánk, hogy denotatív. A látvány és primer jelentése összekapcsolódik, nem absztrahálódik jellé az emberben. Azonban a jel és kép esetében túllép az értelmezés az elsődleges érzéki információn és a hozzá tartozó verbális leíráson. Túlmutatnak önmagukon, valami egészen más tartalmat képesek jelölni, mint amit tárgyilagos megfigyelésük során el tudnánk mondani róluk. Használható példa ennek a különbségnek a szemléltetésére a „fa”. Létezik a „fa”, mint érzékszervekkel észlelhető jelenség; a „fa”, mint verbális fogalom, mely azoknak a jelenségeknek a gyűjtőhalmaza, melyek általánosan kategorizálhatók a „fa”, mint fogalom definíciója alatt; létezik a „fának” az észlelése közben tapasztalható és az észlelését követő mentális lenyomata, melyekre emlékezni tudunk, vagy álmodunk, gondolkodunk róluk. Ezek tartoznak többnyire a vizuális információ

³ U.o.

kategóriába, mert tárgyilagos, objektív módon perceptuális adatokat szolgáltatnak egy jelenségről, mely ezáltal megfigyelhetővé, körbejárhatóvá, megmérhetővé, gazdasági terméké, tudományos vizsgálat tárgyává tehető, de persze ezek a motivációk sem mentesek a szubjektivitástól, azonban ettől a „fa” még nem válik szimbolikus felületté. Vagy pont emiatt. Ha a szubjektív motivációnk nem kapcsol egy jelenséghez szimbolikus, a jelenség vizuális információin túlmutató attribútumokat, számunkra az nem tud sem képpé, sem jellé válni, pusztán önmaga jelentését hordozza. Ahhoz, hogy ez létre tudjon jönni, fel kell tölteni ezzel az átvitt tartalommal és jelentéssel. A fa általában az eget és a földet összekötő csatornát, az istenek és az emberek világa közötti átjárót vagy az időtlenséget és bölcsességet testesíti meg kultúrákon átívelően⁴. Ezáltal a többletjelentés által válhatna képpé - ebben az esetben azonban inkább szimbolikus jellé -, tartalmat hordozó médiummá és üzenetté egyszerre. De mindez bennünk, vagy egy adott közösségben – mely a fának kitüntetett szerepet szentel saját mitológiájában és kultuszaiban – kollektív megegyezés által születik, él és hagyományozódik tovább, akár csak a művészet korában a műtárgy és a mögötte álló intézményrendszer esetében. Ezt a kérdést feszegette Marcel Duchamp leghíresebb és legmegosztóbb műalkotásával(?), a Forrás névvel ellátott újrahasznosított piszoárral. Profán és dekonstruáló nézőpontból a piszoár nem több annál, mint ami, vizeledéshez kialakított porcelán csésze. Művészeti szempontból azonban paradigmaváltó hatású műtárgy, mely során a pátoszmentes, profanizáló ready-made jelleg a magas művészet intézményi keretében tűnt fel, ezáltal ambivalenciát és párbeszédet teremtett az alkotó és a műalkotás fogalmáról, határterületeiknek átjárhatóságáról, valamint a jelentés kontextualizáltságáról.

Bár teljeskörű és mélyreható szemiotikai elemzésre a terjedelem nem alkalmas, de annyit elmondhatunk kép és jel különbségéről Hans Belting megállapítása szerint, hogy: *„...a jeleket teljesen másként látjuk, mint a képeket. A jel értelmünket mozgósítja, a kép fantáziánkat.”*⁵ A kép kulturálisan, individuálisan beágyazott, mediális közegbe transzformált, ezáltal mások számára is hozzáférhető és dekódolható információs felület, melynek egyéni észlelését és értelmezését a folyamatosan változó szimbolikus percepció is befolyásolhatja. Emiatt annyira nehéz egzakt módon, statikusan értelmezni azt a kérdést, hogy „mi a kép?”, mert a kulturális és

⁴ Mircea Eliade (1963): *The Sacred and the Profane*. Brace & World, New York, 57. p.

⁵ Hans Belting (2009): *A hiteles kép*. Atlantisz, Budapest, 195. p.

technikai fejlődés folyamatosan szélesíti és újra keretezi az erről a tárgykörrel szerzett korábbi tudásunkat. Éppen ezért határozom meg inkább azt, hogy szakdolgozatom tartalmát és ívét tekintve a képeknek mely szegmense lesz releváns számomra. Az előbb említett Hans Belting képmeghatározását fogom követni, amelyet a Kép és kultusz című munkájának előszavában fogalmazott meg: „...képen a következőkben elsősorban a személyes képmást, az imágót értjük. Ez rendszerint egy személyt ábrázolt, ezért úgy is viszonyultak hozzá, mint egy személyhez. Ennek jegyében vált a vallásgyakorlás kitüntetett tárgyává.”⁶ Fontos megemlíteni azt is, hogy Belting különválasztja a kép korszakát a művészet korszakától.⁷ Ez annyit jelent, hogy a reneszánszt megelőző korokban a kép nem művészeti, önkifejezési, esztétikai szerepet hordozott magában, hanem elsősorban különböző kultuszok szerves részének a központi elemét képezte. Ma már ezeket a képeket is alávétjük a művészettörténeti, esztétikai megítélésnek, kanonizálva vannak, de eredeti funkciójukat tekintve kultusztárgyi megfontolásból készültek, a legkorábbi ismert barlangrajzoktól és termékenységi szobroktól kezdve egészen a kora újkor művészeti indíttatású képeiig. Persze a liturgikus kontextuson belül létező képek nem szűntek meg, de mint már fentebb utaltam rá, a kép fogalma a reneszánsz időszakában kibővült, ezt követően már nem kizárólag szakrális szerepet hordozott magában.

Ebből a bevezetőből élesen kirajzolódik, hogy a képek kutatása, elemzése nem kizárólagosan a művészettörténet hatáskörére korlátozódik. Dinamikus terület ez, melyet különböző perspektívákból, akár interdiszciplinárisan is vizsgálhat egyaránt a fizika, a neurológia, a pszichológia, a filozófia, a szemiotika és a különféle társadalomtudományok ágazatai is, mint például az antropológia.

Ezáltal el is érkeztem arra a pontra, ahol a mágiával, valamint a (fény)kép és a mágia kapcsolatával foglalkozom. Ismerünk olyan történeteket, melyek arról tanúskodnak, hogy néprajzkutatók mikor dokumentálni szerették volna egy vizsgált természeti nép viselkedését, ruházatát, élőhelyét, arra lettek figyelmesek, hogy a törzs tagjai pánikba estek, eltakarták arcukat, elbújtak és meg szerették volna semmisíteni a rájuk szegeződő fényképezőgépet.⁸ Mindezt azért tették, mert feltehetően a már korábban odaérkező kutatók is végeztek dokumentációs munkát, de elkövették azt a „hibát”, hogy jóhiszeműen megmutatták a

⁶ Hans Belting (2000): Kép és kultusz. Balassi, Budapest, 21. p.

⁷ U.o.

⁸ Régi Tamás: Az antropológus és a fényképezőgép. Fotóművészet.

lefényképezett embereknek a róluk készített portrét. Ez az, ami miatt a később érkező antropológusok már nem, vagy csak kisebb ajándékok fejében tudtak csak képet készíteni a megfigyelt közösség személyeiről. Ennek oka a mágikus gondolkodásban keresendő. J. G. Frazer skót származású kulturális antropológus *Az aranyág* című könyvében, melyben a mágikus és vallásos hitrendszerek hasonlóságait kutatta, így gondolkodik a mágia alapjairól: *„Ha elemezzük azokat a gondolati alapokat, amelyeken a mágia felépül, akkor azt látjuk, hogy ezek két részre oszthatók; először: a hasonló hasonlót hoz létre, vagyis a következmény hasonlít az okára; másodsor: dolgok, amelyek egyszer kapcsolatban álltak egymással, továbbra is hatnak egymásra a távolból, még akkor is, ha a fizikai kapcsolat megszűnt közöttük. Az előbbi alapvetően a hasonlóság, az utóbbit a kapcsolat vagy az átvitel törvényének nevezhetjük.”*⁹

Különböző ősi kultúrákban a mágikus hadviselést kisebb, a rivális törzs egy-egy harcosát ábrázoló faszobron, vagy a harcos testrészét (például haját vagy körmöt) tartalmazó kitömött babákon végezték. Ezeket a mimetikus tárgyakat megsértették, szurkálták vagy egyszerűen csak rontást helyeztek rá annak reményében, hogy majd az ábrázolt személyen fognak megvalósulni ezek a gesztusok.

A technikai képalkotó eljárások indexikusságuknak köszönhetően a felületes szemlélőben könnyen válthatják ki azt az érzést, hogy az általuk ábrázolt képekben maga a valóság, a leképzett tárgy vagy személy manifesztálódik, ezzel megerősítve az utánzó mágia keltette feszültséget. Mi is pontosan az indexikusság? C. S. Peirce jól ismert felosztása szerint a jel tárgyra való vonatkozása alapján különbséget tehetünk ikon, index és szimbólum között. Az ikon hasonlósági, az index fizikai kapcsolatban áll tárgyával, a szimbolikus tartalom pedig a kulturális megegyezés által kapcsolódik hozzá. Eszerint a szemiotika és az antropológia hasonló eredményre jut: a tárgy és indexikus képe között ontológiai kapcsolat áll fenn, az indexikus kép a létezőket ábrázolja és megfelelteti magát azokkal. A mágia sikeressége azonban nem a reprezentáció realiztikusságán múlik, ez sokkal inkább tekinthető egy szimbolikus cselekedetnek, valamint az sem biztos, hogy egy adott törzsnek a nyugati társadalmakhoz hasonló képzetei vannak a valóság realiztikus ábrázolásáról. Ennek ellenére, amikor a törzs egy tagja megpillantotta magát a fotópapíron, úgy értelmezte, hogy ezzel a fényképész elrabolta a

⁹ J. G. Frazer (1994): *Az aranyág*. Századvég, Budapest, 21. p.

lelkét és jogosan tarthatott attól, hogy a fotópapír elszakadása, megsemmisülése esetén az ő lelke is hasonló sorsra juthat.

Ugyanez a gondolkodási séma képezte a halotti kultusz rítusait, azonban ebben az esetben nem volt kerülendő vagy tiltott az elhunyt személy ábrázolása, hanem kimondottan a rituálé és az emlékezés szimbolikus aktusának központi elemévé vált. Gogolnak Az arckép című rövid elbeszélésében is találkozhatunk a kép és alanya közti kapcsolat ontológiai súlyával, azonban a fentiekhez hasonlóan a képpé válástól, az önarckép kisajátításától való félelem fordítottja jelenik meg: *„Apám lábához vetette magát, és úgy könyörgött neki, hogy fejezze be a portrét, azt mondta: ettől függ sorsa és léte e világon, máris eleven vonásokat érintett ecsetjével, és ha élethűen lefesti őt, élete valami természetfeletti erő révén megmarad az arcképen, és így nem fog teljesen meghalni, mert neki itt kell maradnia ezen a világon.”*¹⁰ A kép immár nem a kiszolgáltatottsággal és a halál veszélyével fenyeget, hanem az örök élet ígérését hordozza magában. Hans Belting mutat rá arra, hogy ebben az esetben a közeg nem pusztán a kép és a szemlélője között teremtett kommunikációs csatornát, hanem az élet és a halál közötti médium is volt egyben.¹¹ Ebben mutatkozik meg igazán a Belting által körülhatárolt képelmélet, miszerint valami távollevőt állandósít, ami kizárólag a képben lehet jelen.¹² A halott, eltemetett ember végtelen távollétben van az életben levő hozzátartozókhoz képest és ahhoz, hogy ezt az áthidalhatatlan távolságot megszüntessék, az elhunyt személy megállíthatatlanul lebomló biológiai testét szimbolikus, időtállóbb testbe, „képtestbe” helyezik át, ezáltal biztosítva a spirituális kapcsolat és az emlékezés folytonosságát. Ezt a gyakorlatot a mai napig megőrizték a temetési szertartásokon, gyászeseményeken, emlékképek privát felhasználásán és a totalitárius rendszerek személyi kultuszt építő politikai felvonulásain és rendeletein keresztül, bár utóbbinak már inkább propagandisztikus, hatalmat reprezentáló és konstruáló funkciója is van. Ezek a halálhoz és a távollevő személy jelenvalóságához kötődő képzetek fontosak lesznek a következő fejezetben tárgyalt keresztény képvitákkal kapcsolatban is, elsősorban Krisztus lehetséges ábrázolásmódjainak a különböző teológiai és képelméleti problémákat felvető aspektusaiban, illetve a kép, a jel és az írás szakralitást reprezentáló szerepében.

¹⁰ Nyikolaj Vasziljevics Gogol (1984): Az őrült naplója. Pétervári elbeszélések. Európa, Budapest, 152. p.

¹¹ Hans Belting (2003): Kép-antropológia. Kijárat, Budapest, 190. p.

¹² U.o. 166. p.

3. Képviták a kereszténységben

Az előző fejezetből látható, hogy az emberi egyének és közösségek életében a képek nem csupán dekoratív, esztétikai szempontokat testesítettek meg, hanem megkerülhetetlen identitásképző, emlékezetrekonstruáló, kultuszteremtő és adott esetben spirituális szerepet tulajdonítottak nekik. Létezésük és keletkezésük tehát jelentőségteljes és reprezentatív hatalommal bírt, éppen ennek hatására különböző eszme- és vallástörténeti konfliktusok központi elemévé váltak. Ennek legismertebb példái a három ábrahámi vallás, a zsidó, az iszlám és a keresztény (katolikus, protestáns) képteológiák közti kibékíthetetlen ellentétek hatására kitörő képrombolási hullámok voltak. A korábbi fejezetben azért tértem ki bővebben a kép és ábrázoltja ontológiai, mágikus kapcsolatára, hogy a képtisztelet és képtiltás mögött húzódó teológiai megfontolások is érthetőbbek legyenek. Ha ezen a síkon értelmezzük a képrombolások mechanizmusát, világossá válik, hogy a templomok falairól, vagy az otthonokban felállított házi oltárokról eltávolított, lekapart, lemeszelt, halmokban felégetett istenábrázolások sohasem kizárólag a képtárgy elpusztításáról szóltak, hanem a képhez kötődő és a benne megnyilvánuló, azt reprezentáló irányzat és gondolkodás elpusztításáról is. A képek körül kirobbanó vallási konfliktusok egyben mindig világnézeti konfliktusokat is jelentettek. Ahogyan a kezdeti kultúrák halotti kultuszaiban, mágikus szimbolikus személyábrázolásaiban az ábrázolttal egyenértékű volt a mimetikus tárgy, úgy az egyházak és vallási irányzatok képi ábrázolásai már nem csak egy személyt testesítettek meg, hanem egy eszmét, világnézeti kinyilatkoztatást is magukban hordoztak. Vakmerő feltételezés lenne, ha azt mondanánk, hogy egy katolikus keresztény képromboló szimpatizáns, aki egy Szűz Anyát és a kisgyermek Jézust ábrázoló ikont megsemmisített, ezzel az aktussal az ábrázoltakat, saját hitéletének is fontos személyeit akarta szimbolikus módon eltávolítani a kollektív tudatból. A keresztény képrombolások speciálisak ebből a szempontból, ugyanis főleg egyházon belüli és nem vallások közötti teológiai nézeteltérések mentén zajlottak, sőt később a bizánci császárkorban politikai érdekkülönbségek is szerepet játszottak az ikonoklasmusban, azonban más vallási konfliktusokban az ábrázolt és az általa terjesztett eszmék megsemmisítése egyaránt a szent győzelem záloga volt. Hasonló attitűd és felfogás jelenik meg a zsidóságban, amikor a kánaáni terjeszkedés során nemcsak az ott élő népeket, de a vallási hagyományaikhoz tartozó

istenszobraikat is a földdel tették egyenlővé, ezzel geopolitikai és szakrális győzelmet egyaránt ünnepeleltek. Ennek passzív formája a Tórában leírt parancs, mely szerint a zsidóságnak kötelessége a különféle kánaáni népek bálványimádó kultuszaitól izolálni és megkülönböztetni magukat. Ennek is köszönhető, hogy mivel a környező népek hagyományosan „pogány” szokás szerint istenábrázolásokat készítettek és tiszteltek, a zsidóságban ennek ellenkezője, a képtilalom és az istenábrázolás törvényi büntetése jelent meg. *“⁴Ne csinálj magadnak semmiféle bálványszobrot azoknak a képmására, amik fenn az égben, lenn a földön vagy a föld alatt a vízben vannak. ⁵Ne imádd és ne tiszteld azokat, mert én, az ÚR, a te Istened, féltőn szerető Isten vagyok!”* (2Mózes 20, 4-5)¹³A zsidó hagyomány a mai napig a Tóra tekerceit, tehát a szent szöveget tekinti az Örökkévaló egyetlen teológiailag és törvényileg is elfogadható anyagi megnyilvánulásának.

A kereszténység viszonyát a képi ábrázolással szövevényes hittudományi gondolkodás alapozta meg, ugyanis Krisztus egy személyben egyesült kettős létdimenziója már önmagában problematikus, miszerint egyszerre és azonos mértékben isteni és emberi attribútumokkal is rendelkezett. A kereszténység a zsidó kultúrkörből született, ennek hatására nyilvánvalóan Isten képi ábrázolása továbbra is tiltottnak minősült - ez a gyakorlat később római hatásra épül be az istentiszteleti struktúrába - azonban Krisztus, mint a testté lett Ige, a képmássá vált Isten vizuális megjelenítésének a lehetősége komoly teológiai fejtörést okozott. Hiszen, ha Krisztust isteni mivoltában szerették volna ábrázolni, az ugyanúgy tabunak számított, mint az Atya képi megformálása, azonban, ha emberi dimenzióját akarták volna kidomborítani, szembesülniük kellett a hiteles és az autentikus reprezentáció problémájával. Hans Belting említi A hiteles kép című munkájában, hogy az ókor embere két képfajtát ismert ekkor.¹⁴ Az egyik a korábbi fejezetben is említett törzsi halotti kultuszból fennmaradt és az ókorban is használt képi megjelenítés, melyben Jézust azért lett volna problematikus ábrázolni, mert a keresztény hit szerint halála nem volt végzetes, ma és mindörökké élni fog, tehát egyrészt nem lett volna szükség egy olyan szimbolikus tárgyra melyen keresztül kapcsolódni lehet hozzá, illetve tárgyi öröklétre sincs szüksége, hiszen immateriálisan, a szellemben ez adva van, a kapcsolat médiuma nem a kép, hanem a Szent Szellem munkája és az imádság. Másik képfajta az istenkép volt, azonban ez sem jöhetett szóba, mivel az akkori kulturális környezetben csak azokat a test

¹³ Online Biblia

¹⁴ Hans Belting (2009): A hiteles kép. Atlantisz, Budapest, 60. p.

nélküli pogány istenségeket ábrázolták képi formában, melyeknek szükségük volt az ilyen típusú reprezentációra, hogy ezáltal nyerjenek „póttestet”, de mint tudható, Krisztusnak erre sem volt szüksége, hiszen hús-vér emberi testbe született a hagyomány szerint. Ezen a két képtípuson kívül még ismert volt a császárkép is, de túlzottan diverz formanyelve, portrészzerűsége és politikai érintettsége miatt nem volt alkalmas a Messiás ábrázolására, arról nem is beszélve, hogy az előbb felsorolt indokoknak köszönhetően hiteles előkép sem maradt fenn Jézusról a katakombákban élő keresztények számára.

Ezt a dilemmát hivatottak áthidalni egyrészt az exegéták elméleti munkái, másrészt az úgynevezett „nem emberi kéz alkotta képek.” *„Ilyen képekről először a VI. században hallunk. [...] E képek csodák révén igazolták, hogy minden más képnél hitelesebbek és így joggal tartanak igényt különleges kultuszra.”*¹⁵ – írja Belting. Ezek a képek vagy lenyomatok hitelességüket – csodatévő hatásain túl - annak köszönhetően, hogy megtalálók és befogadók felfedezni vélték bennük Krisztus vonásait, testének fiziognómiai jeleit, ezáltal elhárulni látszottak azok a hittételi tiltások és ábrázolási nehézségek, melyek megakadályozták Jézus képi megjelenítését. Azonban valós hitelességről ezek esetében sem lehetett beszélni, hitbeli aktus szükségeltetett ahhoz, hogy a kétely kámforrá váljon és ezáltal megnyíljon az út Krisztus személyének és üzenetének, az evangéliumnak a képeken keresztüli kommunikációja előtt egyrészt befelé a hittestvérek felé, másrészt kifelé a nem keresztény népek felé. Ezzel kapcsolatban szintén felvetődik egy másik aspektus, amelyet már a fényképpel kapcsolatban is említettem, mégpedig az indexikusság szerepe a kép hitelességének kérdésében. Ezeknek a vásznaknak és ereklyéknek az ereje hasonlatos ahhoz, amit a fényképezés feltalálását követő évtizedekben egy fényképpel kapcsolatban érezhettek az emberek, amely „hűen”, lenyomatszerűen duplikálta a látható valóságot. Ahogyan a Megváltó vonásai, testfelületének részletei szinte bevésődtek, beivódtak a köré csavart textilbe, ezáltal megkérdőjelezhetetlen bizonyosságot szolgáltatva arról, hogy kép és tárgya között szükségszerű kapcsolat állt fenn, tehát a kép egyben hívívője, tanúságtevője lett az általa reprezentált, valamikor volt tárgynak vagy személynek, úgy ehhez hasonló hitelességet vél(t)ünk felfedezni a fotográfiák, pláne fotogramok emulziójába a külvilágról visszaverődött fotonok által bevésődött indexikus képekkel kapcsolatban is. Ezt erősíti meg André Bazin a fényképészet ontológiájáról írt híres esszéjében, amikor az

¹⁵ U.o. 77. p.

indexikussággal kapcsolatban írja, hogy: „...*kénytelenek vagyunk hinni a fénykép által reprezentált tárgy létezésében. [...] Még a leggyengébb fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos.*”¹⁶ De említhetnénk Roland Barthes erre vonatkozó fejtegetését is a Világoskamrában.¹⁷

Érdekes történetet oszt meg velünk Belting arról, amikor e két médium találkozott.¹⁸ 1898-ban kiállításra került Olaszországban a torinói halotti lepel. Ez volt az első alkalom, hogy fényképes dokumentum készülhetett róla, mert úgy vélték, hogy ezáltal hiteles formában terjedhet híre az emberek között. Fontos kritérium volt, hogy kizárólag amatőr fotográfus készíthette el a képet, ezzel is csökkentve az esélyét az esetleges manipulációknak. I. Umberto király egy Secondo Pia nevű ügyvédet bízott meg a feladattal, aki az elkészített üvegnegatívon egyenesen Krisztus arcának pozitívját pillanthatta meg, ugyanis a lepelel a negatívja volt látható. Ezt követően a torinói ügyvéd fotólaborja pár nap elteltével kultuszhelyé minősült át, miután itt jelent meg először Krisztus hiteles képe. A templomban csupán az ereklyét lehetett tisztelni, de a fényképen már magát a „megtestesült” Krisztust. A nemrégiben idézett André Bazin szerint a torinói lepel „ereklye és fénykép szintézisét jelenti.”¹⁹

A képrombolások konfliktusát a képek és jelek harcaként is lehetne interpretálni. Mindaz, ami a történelem során végbement a Kelet-római Birodalomban a VIII. századtól kezdődően a korai kereszténységből lett államvallás érdekérvényesítése, teológiai és teokráciai ambíciói, az iszlám hatás és a különböző császárok képről alkotott nézetei által, illetve a XVI. századi Németországban Luther és a könyvnyomtatás forradalmát követő egyházszakadás következtében, három „főszereplő”, a jel, a kép és az írás körül zajlott. Bizáncban az első képrombolás kora 726-ra tehető, amikor is a császári palota kapuja felett álló Krisztus-képet a császár eltávolíttatta arra hivatkozva, hogy a képet halottnak és némának érezte, ezért inkább a kereszt örök életet hirdető és áldást közvetítő jelével helyettesítette. Az ezt követő képrombolási harcokban ez a dialektikus motívum ismétlődik, hol a kereszt által képviselt jelpártiak, hol pedig a Krisztus és Szűz Anya ábrázolások által képviselt képpártiak akarata és teológiai elképzelése érvényesült. Ezekre a folyamatokra erős hatást gyakorolt a császárkor

¹⁶ André Bazin: A fénykép ontológiája, c3.

¹⁷ Roland Barthes (1982): Camera Lucida – Reflections on Photography. Hill & Wang, New York, 5. p.

¹⁸ Hans Belting (2009): A hiteles kép. Atlantisz, Budapest, 90. p.

¹⁹ U.o.

propagandisztikus képpolitikája és képhasználata, illetve az iszlámból eredő erős képellenesség hatása is. Ahogyan a zsidóknál megfigyelhető volt az, hogy a saját közösségi identitásukat és kultúrájukat kényszeresen izolálták és megkülönböztették a környező népekétől, úgy ez egyes esetekben Bizáncban is megmutatkozott, ugyanis a képpártiak érvei közé tartozott az is, hogy ha eltávolítják a templomok belső tereiből a képeket, ezzel tesznek egy határozott lépést az iszlamizálódás felé. Ezzel szemben a jelpártiak klasszikusan a Szentírásban található képi ábrázolást tiltó bibliai passzusokra hivatkoztak, de ennek háttéréről korábban szót ejtettem már. I. Gergely pápa, vagy másnéven Nagy Szent Gergely levelezést folytatott Gergely Serenus marseille-i püspökkel, melyben így fogalmaz egy helyen a szentek történetét ábrázoló festmények körül kialakult vita kapcsán: „...mindemellett jelzem, hogy nemrég az a hír jutott el hozzánk, hogy Testvérségetek, mikor azt látta, hogy egyesek képeket imádnak, összetörte és kidobálta a templomokból az ilyen képeket. Buzgóságotokat, hogy semmiféle kézzel készített tárgy ne részesülhessen imádatban, bizony dicsérjük, azonban úgy ítéljük meg, hogy nem kellett volna megrongálni azokat a képeket. A festmények ugyanis azért vannak kitéve a templomokban, hogy akik a betűket nem ismerik, legalább a falakat nézve olvassák el azt, amit a könyvekből nem képesek. Testvériségednek tehát egyfelől meg kell őriznie ezeket a képeket, másfelől a népnek meg kell tiltania, hogy azokat imádják, azért, hogy a betűket nem ismerőknek is legyen honnan értesülniük a történetekről, de a nép a festmények imádatával a legkevésbé se vétkezzék.”²⁰ Ebben is megmutatkozik az a félreértés jelpártiak és képpártiak között, hogy a kép tisztelete nem magának a képtárgynak a tiszteletét és bálványozását jelenti, hanem a rajta szereplő személy vagy történet szakrális szintre emelését keretezi, hordozza, artikulálja a közösség számára.

Azonban Nagy Szent Gergely levelében felvet egy fontos szempontot, ami a reformáció során is neuralgikus eleme lesz a képrombolásnak és alapvetően az egyházszakadásnak is. A laikusok olvasási képességei fejlődtek és a Bibliát lefordították latinról különböző népnyelvekre, illetve nyomtatását és terjesztését is elkezdték, ezáltal a klérus, mint üzenetközvetítő médium gyengülni látszott, ezzel együtt pedig a képek szerepe is megkérdőjeleződött, hiszen már nem képviseltek kizárólagos informális hatalmat. Luther a zsidósághoz hasonlóan a szövegtárhelyet, az írott szót tartotta az egyedül tiszta, Isten jelenvalóságát és „testét” képviselő materiális

²⁰ Bugár M. István (szerk.) (2004): Szakrális művészet a keresztény ókorban II. kötet. Paulus Hungarus, Budapest, 19. p.

hordozónak. Luther azonban nem kizárólag a külső képek ellen indított hadjáratot, hanem fő célja a belső képek megtisztítása volt az írás által. Számára még a Bibliában előforduló verbális képek és metaforák is gyanúsak voltak, azon igyekezett, hogy „szemiotizálja” mind a külső, mind a belső képeket. Ennek legszemléletesebb példája az volt, amikor a dinkelsbühli templom szárnyasoltárán lévő képeket egyszerűen bibliai szövegekkel helyettesítette mind a három táblán.²¹ A középső táblán az úrvacsora német nyelvű leírása, a melléktáblákon pedig a tízparancsolat kapott helyet. Egyértelmű és radikális jelzése annak, hogy a kép hatalma a reformáció teológiájában véget ért és az írást emelték az üdvözülés szempontjából hiteles és nem megtévesztő, nem eltévelyítő médium pozíciójába. Azonban felmerül még egy fontos aspektus, amelyben a reformáció hatása megkerülhetetlen és szakdolgozatom szempontjából is lényeges, mégpedig az, hogy bár a protestáns gondolkodás tiltja a képeket, de csak azokat, melyek a hitközösségre és az egyéni hitéletre veszélyesek, kárhozhatóak lehetnek. Ezért a reformáció főleg a keresztény személyeket és történeteket, szakrális befolyással bíró képeket üldözte, de amik ezen a halmazon kívül estek nem szenvedték el a képrombolás hatásait. Ennek következtében fellendült az a nézőpont, miszerint a képeknek nem kizárólag kultikus értékük és funkciójuk lehet, hanem művészeti és esztétikai is, hovatovább akár az egyház berkein kívül is hatással lehetnek az emberekre. Hans Belting erre a korra datálja a művészettörténet kezdetét. Mindaz, ami ezt megelőzően művészeti alkotásként értelmezhető mai szempontból, az ő megközelítéséből még a képtörténethez tartozik, ahol kép és kultusz még nem távolodott el egymástól.

²¹ Hans Belting (2009): A hiteles kép.

4. A kép auravesztése

Miután áttekintettem a kép szerepét és megítélését a keresztény hitéletben és az egyházi teológiában, meg szeretném vizsgálni azt a folyamatot, ahogyan a kép - szakralitáshoz is szorosan kötődő - auratikus recepciója fokozatosan megváltozik a technikai sokszorosíthatóság következtében.

A kép profanizálódik, fokozatosan elveszti a kultuszba ágyazottságát és a rítussal való kapcsolatát, ezáltal a Benjamin-i értelemben vett kultikus érték a kiállítási értékre cserélődik. Fontos kiemelni, hogy ebben a fejezetben kultusz és rítus alatt nem kizárólag az őskőkori, ókori, természeti népek vallásgyakorlatát értem, hanem ezeknek az ősi mechanizmusoknak a ma szintén fellelhető, de nehezen felismerhető (poszt)modern formáit is. Példaként említeném a művészettörténet talán legismertebb képét, Leonardo da Vinci Mona Lisa-ját és a körülötte tapasztalható töretlen áhítatot és pátoszt, de igaz lehet ez minden ikonikus és megismételhetetlen műtárgyra vagy művészeti produktumra is. A mű befogadásának körülményei befolyásolják a mű recepcióját. Ebből kifolyólag más élményt nyújt a Mona Lisa élőben a Louvre-ban és más élményt, ha otthon az ágyunkban keresünk rá az interneten, vagy fellapozunk egy művészettörténeti enciklopédiát a megfelelő oldalon. Az első esetben a Mona Lisa barlangrajzzá, istenszoborrá, modern kultusz tárgyá válik, a Louvre pedig szentélyé, zarándokhelyé transzformálódik. Tehát egy mű egyszerűségének és megismételhetetlenségének tudata, valamint alkotójának mítikus pozíciója hasonlóan magas és fenséges vallási érzületet képes kiváltani egy ma élő emberből, mint egy akár háromezer évvel ezelőtt élt emberből, aki a helyi szentély istenszobrára pillantott. A második esetben megszűnik ez a rituális folyamat, a közösségi befogadás és a jelenlét, valamint a kép egyedülállóságának és felbecsülhetetlenségének tudata, ennek köszönhetően a mű sem képes azt a hatást kiváltani, amit a közvetlen tapasztalás és átélés során kiválthatna, csupán információt kapunk róla. Mindaz, ami ebben megnyilvánul az a kép körüli szertartásnak, rituálénak a képhez hozzáadott vitathatatlan értékének az inflálódása, egyes esetekben a teljes felfüggesztése.

Walter Benjamin 1936-ban megjelent A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában című nagyhatású esszéje az előbb ismertetett problémával mélyrehatóan foglalkozik

és elemzi azt különböző történeti korok és társadalmak kontextusában. Ezen a szövegen keresztül vizsgálom azt a folyamatot, hogy hogyan változott meg a képek befogadásának módja a technikai reprodukálhatóság – különös tekintettel a fényképezés – hatására. Benjamin írását ezzel a gondolattal indítja: „A műalkotás alapvetően mindig reprodukálható volt. Amit emberek hoztak létre, azt emberek mindenkor utánozhatták is.”²² Rögtön a gondolatfolyam elején határozott kifejezésre kerül, hogy a sokszorosíthatóság – legalábbis manuálisan – nem újkeletű jelenség. A belső motiváció, ami a reprodukálás aktusát mozgatja, nem ismeretlen az emberiség történetében. A mítoszok és szent iratok generációkon átívelő megőrzése - kezdetben szójhagyomány útján - majd ezeknek írásba foglalását követően a szövegek minél pontosabb másolása is erre enged következtetni. Eszerint biztonsággal kijelenthető, hogy a reprodukálás önmagában nem negatív jelenség, hiszen ami az egyén és közösség számára érték, annak vagy a kollektív tudatban, vagy az anyagban, de tovább kell élnie.

A technikai reprodukálás megjelenése és fejlődése az utóbbinak köszönhető. Bármely műalkotásra és reprodukcióra - amelyet anyagi hordozóra készítettek - hatással van az enyészet. Ahhoz, hogy az enyészet lefolyásának időintervallumát növeljük és drasztikusságát csökkentsük, különböző reprodukciós eljárások kifejlesztésére volt szükség. Így jelent meg a történelem során a fametszet, a rézmetszet, az első nyomda, a litográfia, majd a fotográfia is, amire Benjamin is kitér. Mindegyik innováció, ha nem is közvetlenül, de arra irányult, hogy hosszabb életű, jobb minőségű, hatékonyabban előállítható reprodukálási lehetőséget nyújtson, mint az azt megelőző eljárás. Így értük el jelen korunkra a digitális képalkotó apparátusokkal elkészített és a felhőalapú tárhelyekbe, vagy közösségi médiára feltöltött képek, vagy azok reprodukcióinak elterjedését. Már nem kizárólag pergamenen, papíron, vásznon, fametszeten, könyomaton vagy kollódiumos üveglemezen hordozzuk a műalkotást és a reprodukciót, hanem bináris kódokban is. Ezáltal az anyagromlás jelentette probléma sikeresen kiküszöbölésre került, azonban Benjamin korához képest még hatványozottabban felerősödött az a probléma, amit a szerző úgy fogalmaz meg, hogy: „...azok a körülmények, amelyek közé a műalkotás technikai reprodukciójának terméke kerülhet, amúgy nem veszélyeztetik a mű megmaradását, mindenestre megfosztják Itt és Most-jától.”²³ Itt említeném meg Benjamin gondolatrendszerének egyik meghatározó kulcsfogalmát, az aurát, amelyről így vélekedik:

²² Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, c3.

²³ U.o.

„Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája.”²⁴ Majd a szöveg későbbi részében definiálja is azt úgy, mint: „...egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel.”²⁵ Ismerős lehet ez a definíció szakdolgozatom egy korábbi pontjáról, amikor Hans Belting hasonló szavakkal keretezi a halotti kultuszban használatos kép elméleti háttérét (valami távollevőt állandósít, ami kizárólag a képben lehet jelen). Fontos párhuzam ez annak megértésére, hogy miért tartom relevánsnak Walter Benjamin szövegét ebben a kontextusban. Ezáltal kimondható, hogy a technikai reprodukálhatóság a képnek nem csak a művészeti értékéhez és felbecsülhetetlenségéhez kapcsolódó auráját, de a szakralitásához kötődő kultuszjellegét, mágiáját is elveszíti, ebből az is következik, hogy aura és szakralitás úgy viszonyul egymáshoz, mint a művészettörténet előtti és utáni kép rítusban betöltött pozíciója. Benjamin állítása szerint: „Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik egyvalami: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van.”²⁶ Alapvetően megállapítható az, hogy a technikai reprodukálhatóság által az ember és kép egymáshoz viszonyított vonzásrendszere kopernikuszi fordulatot vett a történelem során. Amíg korábban a kép képezte a centrumot, az vonzotta magához az embert. Legyen ez egy kultuszszobor vagy egy zarándoktemplom apszisában megtekinthető szent ikon, mindegyikhez fizikai jelenlétre volt szükség, hogy átélhető legyen teljes szakralitásában. Később ez megváltozott és az ember került a középpontba. Ennek hatására nem az ember mozdul dinamikusan a befogadni kívánt alkotások fizikai tere és valóságos tapasztalata felé, hanem statikus helyzetből vonzza magához azokat. Ezt jól alátámasztja a szövegben található részlet, miszerint: „A katedrális elhagyja helyét, hogy egy műbarát dolgozószobájában leljen befogadásra. A koncertteremben vagy a szabad ég alatt előadott kórusmű a szobában ülve meghallgatható.”²⁷ Mindennek hatására kialakul egyfajta pragmatikus szemlélet a művek, így a képek befogadása során is. Az ember számára fontosabbá válik a képről szerzett információ, mint a kép vonzásában megélt valóságos élmény. Egy kép esetében nem az számít, hogy az ember milyen érzelmeket élt át az eredeti műalkotás fizikai megtapasztalásakor, milyen volt a környezet és az atmoszféra a kiállítóterben, hanem

²⁴ U.o.

²⁵ U.o.

²⁶ U.o.

²⁷ U.o.

érdeklődése pusztán csak a hordozón feltárulkozó látványra korlátozódik és amennyiben csak a hordozóra korlátozódik, ez az információ megszerezhető kizárólag a dolgozószoba falán lógó reprodukció által is. Ennek hatására azonban a kép szakralitása, kultuszjellege is veszélyben forog, hiszen kiválik abból a környezetből, amelyben auráját, valamint kultusz – és közösségteremtő hatását érvényesíteni tudná. Benjamin gondolatait idézve: *„Általánosan úgy fogalmazhatunk, hogy a reprodukciós technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány birodalmából. Amennyiben a reprodukciót sokszorosítja, egyszeri előfordulását tömegessel helyettesíti. S mivel lehetővé teszi, hogy a reprodukció a befogadó mindenkori szituációjának megfelelően jelenjék meg, a reprodukáltat aktualizálja.”*²⁸

Mindaz, amit eddig kifejtettem, egyaránt megjelenik a kultikus és kiállítási érték szerinti felosztásban is. Benjamin szerint az auratikus kép eredendően egy közösségi hagyomány mítoszrendszerének és az ahhoz köthető rítusoknak, szertartásoknak a szerves részeként született. Ezt hívjuk kultikus értéknek, ahol még a műalkotás képezi a centrumot és az vonzza magához az embert. Eszerint nem is lehet teljes értékű művészetről beszélni, ha ezek a komponensek nem tartoznak hozzá egy mű befogadásához. *„Ahogy ugyanis az őskorban a kultikus érték kizárólagos hangsúlya révén a mű elsősorban a mágia eszköze lett, s művészi értékét jószérivel csak később ismerték fel, úgy ma a hangsúly egyértelműen a kiállítási értéken van, ami az alkotásokat egészen új funkciókkal ruházza fel, s ezek közül éppen a bennünk tudatosult művészi funkció fog később netán mellékesnek bizonyulni.”*²⁹ – állítja Benjamin.

Ezt követően érkezem el szakdolgozatom utolsó állomásához, amikor a kép már végleg elszakad a kultusz bölcsőjétől, olyannyira, hogy már nem a kép támogatja a kultusz érvényesülését, hanem a kultusz a képét és a belőle formálódó művészetét. Véleményem szerint ez a fordulat jellemzi azokat a sorozatokat és műalkotásokat, melyeknek témája explicit módon valamely vallási, vagy spirituális közösség megfigyelése, bemutatása körül összpontosul.

²⁸ U.o.

²⁹ U.o.

5. Kereszténység a kortárs magyar fotográfiában

Az utóbbi években megfigyelhető egyfajta tendencia, miszerint gyakran visszatérővé váltak a kortárs magyar fotográfiában a spiritualitással és azon belül is a kereszténységgel foglalkozó projektek. Ennek okait nincs szándékomban feltérképezni és szakdolgozatom terjedelme sem elegendő ahhoz, hogy plasztikusan és részletekbe menően tudjam tárgyalni ezt a jelenséget, azonban Körösvölgyi Zoltán 2022-ben megvédett *Art, Religion, and Spirituality in the Design Culture of the Postsecular Age* című doktori disszertációja³⁰ hiánypótló ebből a szempontból, valamint az *Aperture* magazin 237-es számú, 2019 decemberében Wolfgang Tillmans vendégszerkesztése alatt publikált, *Spirituality* címet viselő lapszáma³¹ is releváns szakirodalomnak bizonyul a globális tendenciákkal kapcsolatban, legalábbis a művészeti praxis szintjén, nem társadalomtudományi igényű és indíttatású írásokról van szó. Ezek mellett a kortárs fotográfiával már több kiadás óta foglalkozó Charlotte Cotton *The Photograph as Contemporary Art* című munkájában is megtalálhatóak vallási közösségek tagjaival készült portrék (pl. Chan Chao, Celine van Balen) vagy különböző vallási motívumok explicit használata (pl. Szergej Bratkov, Mariko Mori).³² Az előző két publikáció gyakran említett és megkerülhetetlennek tartott kulcsfogalma a posztsekularizáció, amit szerintem is fontos érinteni, hogy legalább el tudjam helyezni az alkotói szándékoknak a feltételezett beágyazottságát a társadalmi-kulturális folyamatok szövetén. A poszt előtag mindig valaminek a meghaladását, tovább gondolását jelöli, eszerint elsőként a szekularizáció fogalmát kell körbejárnom.

A francia forradalmat követő modern korban egyház és politika szoros viszonyrendszere bomlásnak indult, ennek hatására az egyén és a társadalom vallásossággal való kapcsolata is lazulni kezdett, valamint a haladás és a ráció eszményébe vetett társadalomszervező erő is felülkerekedett a vallási hagyományok és egyházi dogmatika mentén szerveződő korábbi folyamatokon. Nem kizárólagosan, de tendenciózusan. Max Weberhez köthető terminus a világ „varázstalanítása”, mely ennek a gondolkodási paradigmaváltásnak a kiteljesedését is jelölheti.

³⁰ Körösvölgyi Zoltán (2022): *Art, Religion, and Spirituality in the Design Culture of the Postsecular Age*.

³¹ Wolfgang Tillmans (szerk.) (2019): *Spirituality*.

³² Charlotte Cotton (2020): *The Photograph as Contemporary Art*.

Azonban elsők között Jürgen Habermas mutatott rá a szekularizmus „bukására” vagy stagnálására. A *Szekularizáció dialektikája* című rövid írásában, melyben említi, hogy: *„A globális változások és a vallási kérdésekben széles körben felmerülő konfliktusok azonban kétségbe vonják, hogy a vallás valóban elvesztette volna állítólagos relevanciáját. Egyre kevesebb szociológus ért egyet azzal a hosszú ideje vitatott tézissel, miszerint szoros kapcsolat áll fenn a társadalom modernizációja és a lakosság szekularizációja között.”*³³ Tehát megfigyelhető a fordulat arra vonatkozóan, hogy a „varázstalanítás” és a modernitás eszméje nem egy fokozatos deszakralizációval, vallástalanodással jár együtt, melynek a végpontjánál megszűnik a vallás vagy a vallásosság maga, hanem ezek a spirituális tapasztalatok és tartalmak az ember természettudományos, elméleti absztrakciós, technikai fejlődésétől függetlenül alapvető igényként jelentkeznek a mindenkori társadalmak és egyének életében. Bár az államszervezési módszerekben mégis az látszik, hogy az egyház és a politikum végleg elszeparálódik egymástól, tehát a monarchiák és az Istentől származtatott hatalmat gyakorló államfők szinte felszámolásra kerültek a képviseleti demokráciákkal szemben, tehát a politikai tendencia továbbra is fenntartja a szekularizmus eszméit, ezzel szemben az egyéni vallásgyakorlás és a spirituális útkeresés „reneszánsza” már inkább a posztszekularizmus jegyeit viseli magán. Fontos kiemelni, hogy Habermas a Nyugaton és a jóléti államokban, illetve régiókban (Európa, Egyesült Államok, Kanada, Ausztrália) megfigyelhető folyamatokat elemzi, ugyanis ahhoz, hogy posztszekularizmusról beszélhessünk, előtte végbe kell mennie a szekularizálódás folyamatának és ez elsősorban az előbb említett területeken jelentkezett széleskörűen. John Gray angol filozófus egészen odáig megy ebben a kérdésben, hogy szerinte a szekularizálódás meg sem történt, hiszen a felvilágosodást követő meghatározó ideológiák és eszmerendszerek, mint például a marxizmus vagy a nemzeti szocializmus a valláshoz hasonló mechanizmusok és társadalomfejlesztő, az emberiséget megváltó, utópisztikus metanarratíva szerint épültek fel.³⁴ Tehát azt lehet mondani, hogy a modernitás fémjelzte tudomány-technikai fejlődés az élet különböző területein hasznos eredményeket és vívmányokat állandósított, de a szélsőségesen industrializált, denaturált, individuum – és tőkeközpontú szabadpiaci kapitalizmus hatására felerősödött az egyének és ennek köszönhetően a társadalmak életében is az immateriális, szakrális, mágikus tartalmak iránti érdeklődés. Byung-Chul Han dél-koreai, német nyelven

³³ Jürgen Habermas (2007): *A szekularizáció dialektikája*, Helikon. 66. évfolyam 3. szám: 332-345. p.

³⁴ John Gray (2019): *Az ateizmus hét formája*. Osiris, Budapest, 76. p.

publikáló filozófus, aki az egyik legnagyobb kortárs kritikusa ennek a gazdasági és társadalmi berendezkedésnek, maga is úgy látja, hogy a világ újbóli varázsossá tétele megoldást nyújthatna a minket sújtó mentális és fizikai problémáinkra, melyeket Ő a neoliberális berendezkedés következményeinek tulajdonít.³⁵ Így indultak növekedésnek a New Age, az ezotéria, a keleti filozófiák és vallások, az újpogány mozgalmak, valamint a nagy világvallások ortodox vonalát képviselő fundamentalista irányzatok, valamint ezek ezoterikus, pseudo-tudományos elemekkel szinkretizált új vallásai, azonban szakdolgozatomban – követve a korábbi gondolatfolyam logikáját – a kereszténységet érintő fotografiai projektek és alkotók közül Zellei Boglárka munkáinak bemutatását tűzöm ki célul, ezt követően pedig saját munkámat helyezem el az eddig felvázolt elméleti kontextusban.

Zellei Boglárka eddigi munkáinak témaválasztása jól lefedi az előbb tárgyalt posztsekularista tendenciákat, többek között az alternatív, személyközpontú spirituális útkereséssel, valamint a szent és profán fogalmak határterületeinek újra definiálásával és egységesítésével, éppen ezért az Ő munkáit választottam ennek szemléltetésére. *Furnishing the Sacred* (2016-17) címet viselő projektje során tizenhét, elsősorban neoprotestáns gyülekezetbe látogatott el, hogy a felnőttkeresztségi bemelegítőmedencéket és azok környezetét vizsgálja, dokumentálja. Ezáltal megfigyelhette a hazai kiségyházaknak a szentről, a transzcendensről alkotott kortárs képzeteit, illetve tárgykultúráját. Ez a munka kiállításra került a 2020-ban Pannonhalmán megrendezett *Vendég + Látás* kiállításon, illetve a tárlatból készült nyomtatott kiadványban³⁶ is, melyben hasznos többletinformációkhoz juthattam Zellei munkájához. A képeken feszültség keletkezik a profán és a szent ambivalens találkozása által. A hívők számára fontos, hogy a hétköznapiól eltérő, elkülönített közösségi rítusaikat, istentiszteleteiket a profán térből kihalászott, „egészen más”, megszentelt térben végezzék. Ezt a leválasztást a katolikus egyház és a református, evangélikus népegyházi protestáns felekezetek a hagyományos templomépítési struktúrájukkal, valamint annak szimbolikus tereivel (pl. apszis, oltár) sikeresen végre tudják hajtani, még egy kívülálló számára is egyértelművé válik, hogy a templomok tereihez a hétköznapi helyekhez – vagy nem helyekhez – képest eltérő konnotáció társul, mivel építészeti formanyelve sehol máshol nem használatos. Azonban a neoprotestáns, mozgalmoszerű felekezetek - mint a baptisták, pünkösdiel és adventisták - teológiája a

³⁵ Byung-Chul Han (2023): *A rítus eltűnése*. Typotex, Budapest, 20. p.

³⁶ Pannonhalmi Főapátság (2020): *Vendég + Látás/Guest + Appearance*. Pannonhalma, 120 p.

Bibliában található tanításra hivatkozva, miszerint a test a Szent Szellem temploma, elutasítják azt a fajta fényűzőnek és világi hatalmat reprezentálónak bélyegzett templomépítészeti formanyelvet, amely számukra is egyértelműsíteni tudná a profán és a szakrális tér közti fizikai és szellemi különbséget. Ennek köszönhető - valamint az állami támogatások jóval kisebb összegének -, hogy ezek a közösségek javarészt saját esztétikai programjukat valósítják meg az általuk bérelt, vagy építtetett imaházaikban, ez pedig kiváló dokumentációs alapot szolgáltatott Zellei munkájának.

Ezt követő munkái valamivel személyesebb hangvételben készültek, központi témaként a kereszténység, mint identitásképző intézmény és a spirituális útkeresés kerültek előtérbe. Erre példa elsőként a Keresők (2018-2021) című sorozata, melynek fókuszja már nem kizárólag a térszervezés sajátosságaira, hanem a teret megtöltő vallási közösségre is irányul. Itt elsősorban azokat az önszerveződő, organikusan működő közösségeket fotózta, melyek attitűdjükben igyekeznek eltérni a merev hagyományokra, szokásokra és dogmatikára épülő gyülekezetszervező megfontolásoktól és helyette egy személyorientáltabb, a rítusokat és a transzcendens vizuális formanyelvet szabadabban értelmező szemléletet képviselnek. Mindez azt eredményezi, hogy a kortárs kultúra „vívmányai”, mint például a performansz asszimilálódni tudnak egy lassabban változó, alapvetően konzervatívabb szellemiségű világnézetrendszerbe, ezáltal felvetve annak a lehetőségét, hogy bárki megélhesse a spiritualitáshoz kötődő alapvető igényeit. Csakúgy, mint az előző sorozat esetében, itt is elsősorban a szent és a profán fogalompárra rakódott kulturális prekoncepcióknak a dekonstruálására tett kísérletet követhetjük végig.

Kronológiai sorrendben következő munkája az Ösvény (2021-) nevet kapta, melynek kiindulópontját egy, a Pilis hegységben véghez vitt személyes zarándoklat és a természetben keresztüli transzcendencia élmény képezi, de számomra érdekesebb és megközelíthetőbb az Örökléspróba (2015-) című lezáratlan, folyamatosan formálódó sorozata, melyben Zellei a saját spiritualitásának, valamint identitásának az egymásra hatását, együtt változását, személyiségformáló és világképző hatását vizsgálja. Egyszerre működik ez a munka vizuális naplóként, valamint privát dokumentarista sorozatként is. A korábban felsorolt munkákhoz képest megjelenik az alkotó is a képeken, gyakran performatív és szimbolikus pozíciókban (térdelés, keresztre feszítettetés) reprezentálva önmagát, mintegy a testi és a képi mimézisen keresztüli kontempláció gesztusaként. Ezzel párhuzamosan a képanyag jelentős részét

különböző szenteket, illetve Krisztust és Szűz Máriát ábrázoló szobrokról, arcképekről készített fotográfiák alkotják, ezek szintén értelmezhetők különféle belső tudattartalmak szimbólumaiként, hiszen ezeken a képeken is nagy hangsúly kerül a testhelyzetek jelentésrétegeire, valamint a leképezés módjára. Érdekes és szembetűnő példája ez az első fejezetben tárgyaltaknak, hogy a kép hogyan tud működni ebben az esetben akár az önismeret eszközeként is annak hatására, hogy belevetíti magát az alkotó és saját létezését. Itt azonban akár kettős mágiáról is beszélhetnénk, hiszen az első aktus során az alkotó már a szobor, vagy az arckép megpillantásakor felismeri a misztikus összeköttetést önmaga és a kép között, saját énjének szimbolikus reprezentánsaként. Azonban megjelenik egy második aktus is, amikor az alkotó lefényképezi az adott szobrot vagy arcképet, mintegy az összeköttetés kifejezéseként és kontextualizásáért. Ehhez kapcsolódóan térek rá a saját munkámmal kapcsolatban felmerülő lehetséges kérdésekre.

Saját projektem bár szintén a kereszténységhez köthető, de inkább szekuláris hatások érvényesülnek benne, mintsem posztsekulárisak, ugyanis témámhoz fűződő érdeklődésemet egy radikális magánéleti változás idézte elő – elvesztettem a keresztény hitemet. Korábban a világot és önmagammat is ezen a világnézeti rendszeren belül értelmeztem, így radikális fordulat következett a gondolkodásomban. Ezt a folyamatot a jel, a kép és az írás mediális harcán keresztül próbálom artikulálni, ahol mindegyik médium egy gondolkodási mechanizmust jelöl, melyek bennem is változó arányban, de együttesen működnek a világnézeti paradigmaváltástól függetlenül. Hiszen attól, hogy valaki elhagyja vallását, még nem szűnik meg a vallásos gondolkodási mintája és a vallásos ember sem mentes a világ racionális értelmezésétől.

A következőkben érintek néhány kérdést, melyek elméleti szinten felmerülhetnek munkámmal kapcsolatban. Hogyan működik a mágia a technikai apparátussal, azon belül is a digitális fényképezőgép által készített képek esetében? Elsőként lehetne egy egyszerű példát említeni, ami gyakran szóba kerül, ha a kép és a mágia kapcsolatát próbálja valaki elmagyarázni, mégpedig a privát fényképeknek a „rombolását”. Ha van egy papírra nyomtatott fényképünk, melyet egy szerelmünkkel közösen készítettünk és együtt szerepelünk rajta, de később ezzel a személlyel szakítunk, vagy erős negatív érzelmeket vált ki belőlünk, akkor ezt a képet igyekszünk valamilyen módon elpusztítani, összegyűrni, elégetni vagy szétszabni annak érdekében, hogy ezzel a gesztussal elkezdjük a negatív érzelmeink feldolgozását, vagy hogy ezt a személyt szimbolikus módon eltávolítsuk az életünkből, a múltunkból és az emlékeinkből.

Mondhatnánk, hogy ez a módszer csak fizikai hordozón lévő képpel működhet, de ugyanezt a viselkedési mintát digitális képeink is képesek elszenvedni, ha töröljük őket galériánkból vagy a közösségi média platformjainkról. Azt letagadni talán mégsem lehet, hogy egy papír elszabása vagy egy vászon felgyújtása sokkal radikálisabb és valóságosabb aktus, ezáltal mentálisan hatékonyabb is, de elsősorban itt sem a képtárgy bír jelentőséggel, hanem a rajta ábrázolt személy és a hozzá köthető érzelmeink. Tehát azáltal, hogy képeinket leggyakrabban már nem materiális formában, hanem digitális módon készítjük és tároljuk, a hozzájuk köthető mágikus gondolkodásunk nem szűnt meg. Emellett Vilém Flusser A fotográfia filozófiája című könyvében hosszasan tárgyalja a technikai kép és a szöveg, ezeken keresztül pedig a mágikus tudat és a történelmi tudat közti harcot.³⁷ Úgy tartja, hogy az írás feltalálásával lezárult a mágikus kor, hogy a történelmi kövesse, majd a fotográfia feltalálásával pedig megkíséreltük újra mágikussá tenni a világot, de az a kettősség jelentkezett ebben, hogy mindezek ellenére a fényképezés feltalálása tudomány-technikai szövegeken keresztül tudott megtörténni, mindezt pedig tovább erősíti az is, hogy a digitális képek szintén szövegeken keresztül, bináris kódok feldolgozása által készülnek. Fotósorozatomban koncepciója közé tartozik a dialektikus világok (teológia – természettudomány; szent – profán; mágia – analitika; kép – írás) egymásba olvasztása, konfrontálása egymással, tehát nem tartom hibás döntésnek a digitális apparátus használatát, kritikaként felmerülhet azonban, hogy szakrális tárgyként nem tudná betölteni funkcióját, hiszen a digitális fájlból végtelen mennyiségű reprodukciót lehetne készíteni, így numinozitást és aurát nem lehetne tulajdonítani nekik. Ehhez köthet még az a kérdés is, hogy miért fekete-fehérben készültek a fényképek. Szintén Flusser szövegére kell hivatkoznom, aki a fekete-fehér képeket az elmélet világához rendeli hozzá.³⁸ A fekete-fehér mindig egyszerre jelöl absztrakciót, hiszen a valóságot színesben érzékeljük és nem monokrómban, egyszerre jelöl tiszta fogalmiságot, analízáló attitűdöt. Mindezek mellett pedig egyszerre van jelen benne valami transzcendentális erő, elemelkedés a láthatótól és valami mögöttes felé mutató. Ez ugyanaz a kettősség, mint amit felsoroltam a világok konfrontációjával és együttthatásával kapcsolatban. Mágia és analízis szimbiózisát csak fekete-fehér képek tudják vizuálisan artikulálni. Utolsó aspektusként pedig a jel, a szimbólum és a kép közti dinamikákat említeném a sorozaton belül. Munkám részét képezi különböző hagyományos keresztény szimbólumok,

³⁷ Vilém Flusser (1990): A fotográfia filozófiája. ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 5. p.

³⁸ U.o. 14. p.

mint például a bárány és az átszegezett kéz, illetve a nem kimondottan keresztény, de gyakori vallási szimbólumként megjelenő létra unortodox ábrázolása, emellett pedig Caravaggio festményének a Szent Tamás hitetlenségének a reprodukcióját is átalakítottam digitális úton, mintegy digitális képrombolást végrehajtva azzal, hogy eltüntettem Krisztus sebhelyét a képről, így a keresztény hit legfontosabb hitbizonyosságát, a halál és feltámadás jelét távolítottam el a képről. Megjelenik emellett a teljes digitális Biblia oldalainak egymásra montázsolása, ezzel egészen képszerűvé alakítva a Szentírás sorait, ezzel is erősítve a kép és írás, a mágikus és analitikus gondolkodás közti harcot. Végül pedig egy ikonszerű önportrét is készítettem, amelyen a túlcsorduló fény hatására teljesen arctalanná, személytelenné lettem, ezzel a fény, mint tipikus vallási jel és szimbólum bekebelezte az emberi arcképet, mely elsődleges információt szolgáltat a Másiknak saját lényünkről és létezésünkről.

Tehát úgy gondolom sorozatom nem mentes a posztszekuláris tendenciáktól, hiszen bár egyfajta hitvesztést, vallástól való eltávolodást dolgoz fel, de ezzel nem járt együtt sem felszabadulás, sem a rációba és a tudományba vetett naiv remény érzése, sőt erős vágyakozásom és érdeklődésem támadt a vallással kapcsolatos kérdésekre és a szimbolikus közösségi rítusok megélésére. Semmi esetre sem gondolom vallásellenesnek vagy blaszfémikusnak a projektet, sokkal inkább tekintek rá útkeresésként, egy identitásbeli formálódás objektivációjaként, ahol a különböző gondolkodási és értelmezési perspektívák egyensúlyát keresem.

6. Összegzés

Szakedolgozatom narratív struktúráját a kép eszmetörténeti, teológiai és szemiotikai elhelyezése alkotta, különös tekintettel a kereszténységhez és a fényképezéshez kötődő aspektusaira. Elsőként a képpel kapcsolatos rövid elméleti bevezetéssel kezdtem, mert fontosnak éreztem tisztázni, hogy mit is értek kép alatt szakdolgozatom későbbi részeiben. Ezt követte a kép és a mágia különös kapcsolatát felvázoló fejezet, hogy érthető legyen mind a kép kultuszba ágyazottságának eredete, mind pedig a képvitákban kirobbanó konfliktusok feltételezett gyökere, majd végül eljutottam a képtörténet alkonyához és a művészettörténet hajnalához. Walter Benjamin szövegén keresztül próbáltam rámutatni a kép kultuszából való kiszakadására és aurájának veszélybe kerülésére, hogy ezzel előlegezzem meg narratívám utolsó állomását, melyben a kép már nem kizárólag a kultusz részeként létezik, hanem művészeti funkciója során már maga a kultusz is a kép tárgyává válhat. Zellei Boglárka munkáin keresztül vázoltam fel az általam megfigyelt posztsekuláris tendenciák jellemzőit és ezzel egybekötve szakdolgozatom végén saját munkámat is elhelyeztem az elméleti kontextusban és kitértem a képanyaggal kapcsolatban felmerülő lehetséges kérdésekre.

A bevezetőben említett filmjelenetben Werner Herzog monológjának végén Wim Wenders veszi át a szót és bár őszintén megvallja, hogy pontosan nem tudja Herzog mit ért tiszta képek alatt, de a képeket, amiket ő keres kizárólag Tokió utcáin találhatja meg. Pontosán én sem értem a tiszta képekről szóló teóriát, mindenesetre a vágyakozást és a szenvedélyt ezeknek megtalálására annál inkább átérzem. Bízom benne, hogy szakdolgozatom elkészítése közelebb engedett pár lépéssel saját képeim megtalálásához.

Bibliográfia

- W.J. T. Mitchell (2008): A képek politikája. JATEPress, Szeged, 284 p.
- Mircea Eliade (1963): The Sacred and the Profane. Brace & World, New York 213 p.
- Hans Belting (2009): A hiteles kép. Atlantisz, Budapest, 320 p.
- Hans Belting (2000): Kép és kultusz. Balassi, Budapest, 686 p.
- J. G. Frazer (1994): Az aranyág. Századvég, Budapest, 512 p.
- Nyikolaj Vasziljevics Gogol (1984): Az őrült naplója. Európa, Budapest, 300 p.
- Hans Belting (2003): Kép-antropológia. Kijárat, Budapest, 278 p.
- Roland Barthes (1982): Camera Lucida – Reflections on Photography. Hill & Wang, New York, 119 p.
- Bugár M. István (szerk.) (2004): Szakrális művészet a keresztény ókorban II. kötet. Paulus Hungarus, Budapest, 500 p.
- Körösvölgyi Zoltán (2022): Art, Religion, and Spirituality in the Design Culture of the Postsecular Age. Doktori értekezés, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest, 195 p.
- Wolfgang Tillmans (szerk.) (2019): Spirituality. Aperture, 237. szám, New York, 136 p.
- Charlotte Cotton (2020): The Photograph as Contemporary Art. Thames & Hudson, UK, 264 p.
- Jürgen Habermas (2007): A szekularizáció dialektikája, Helikon. 66. évfolyam 3. szám: 332-345. p.
- John Gray (2019): Az ateizmus hét formája. Osiris, Budapest, 250 p.
- Byung-Chul Han (2023): A rítus eltűnése. Typotex, Budapest, 120 p.
- Pannonhalmi Főapátság (2020): Vendég + Látás/Guest + Appearance. Pannonhalma, 120 p.
- Vilém Flusser (1990): A fotográfia filozófiája. ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 70 p.

Webográfia

Régi Tamás: Az antropológus és a fényképezőgép. Fotóművészet,

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200112/a_lelekrablo (Letöltés ideje: 2024 január)

Online Biblia. URL: <http://biblia.hit.hu/bible/21/EXO/20> (Letöltés ideje: 2024 január)

André Bazin: A fénykép ontológiája, c3. URL:

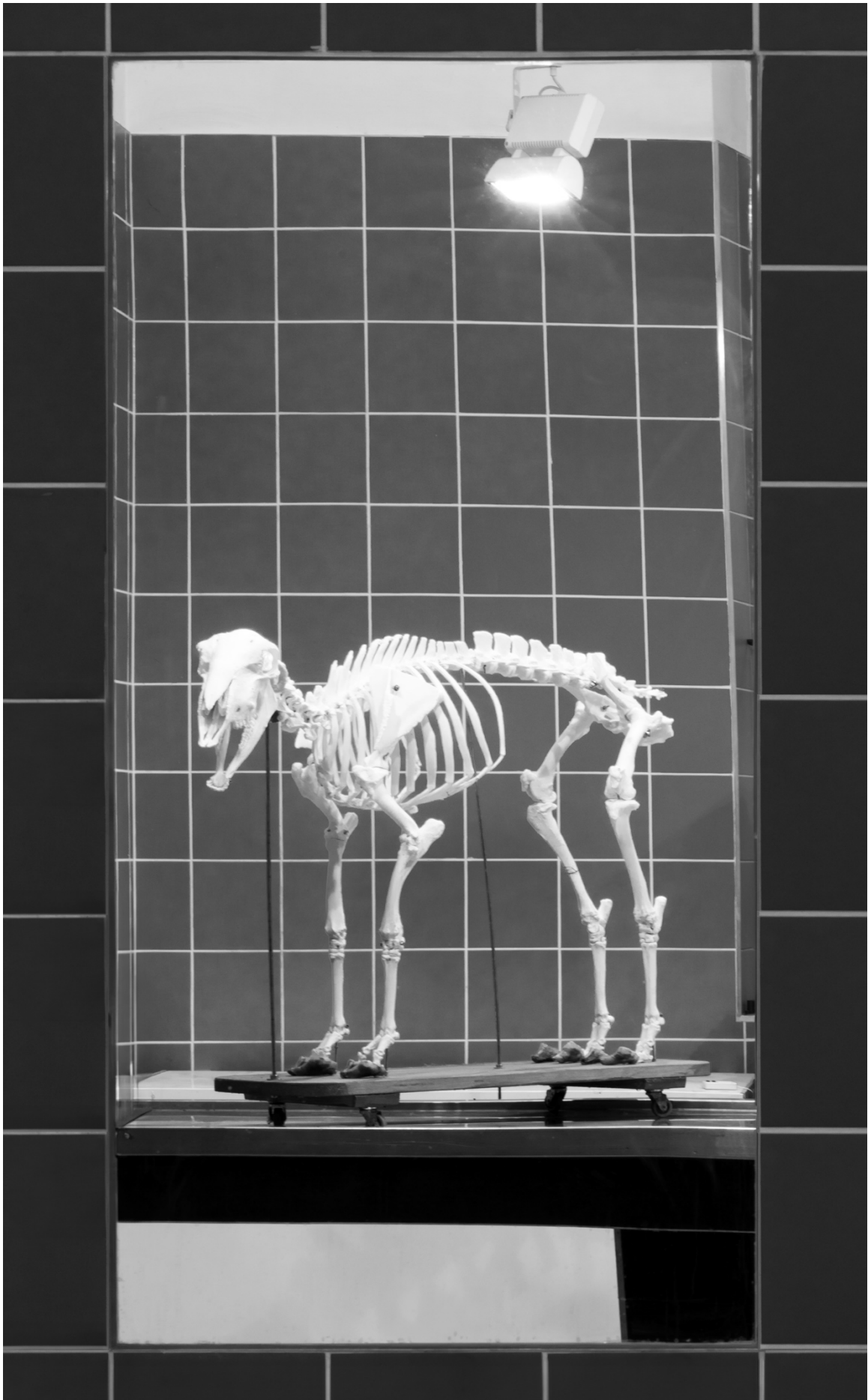
<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm> (Letöltés ideje: 2024 február)

Walter Benjamin: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, c3. URL:

http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (Letöltés ideje: 2024 február)

Vizsgamű





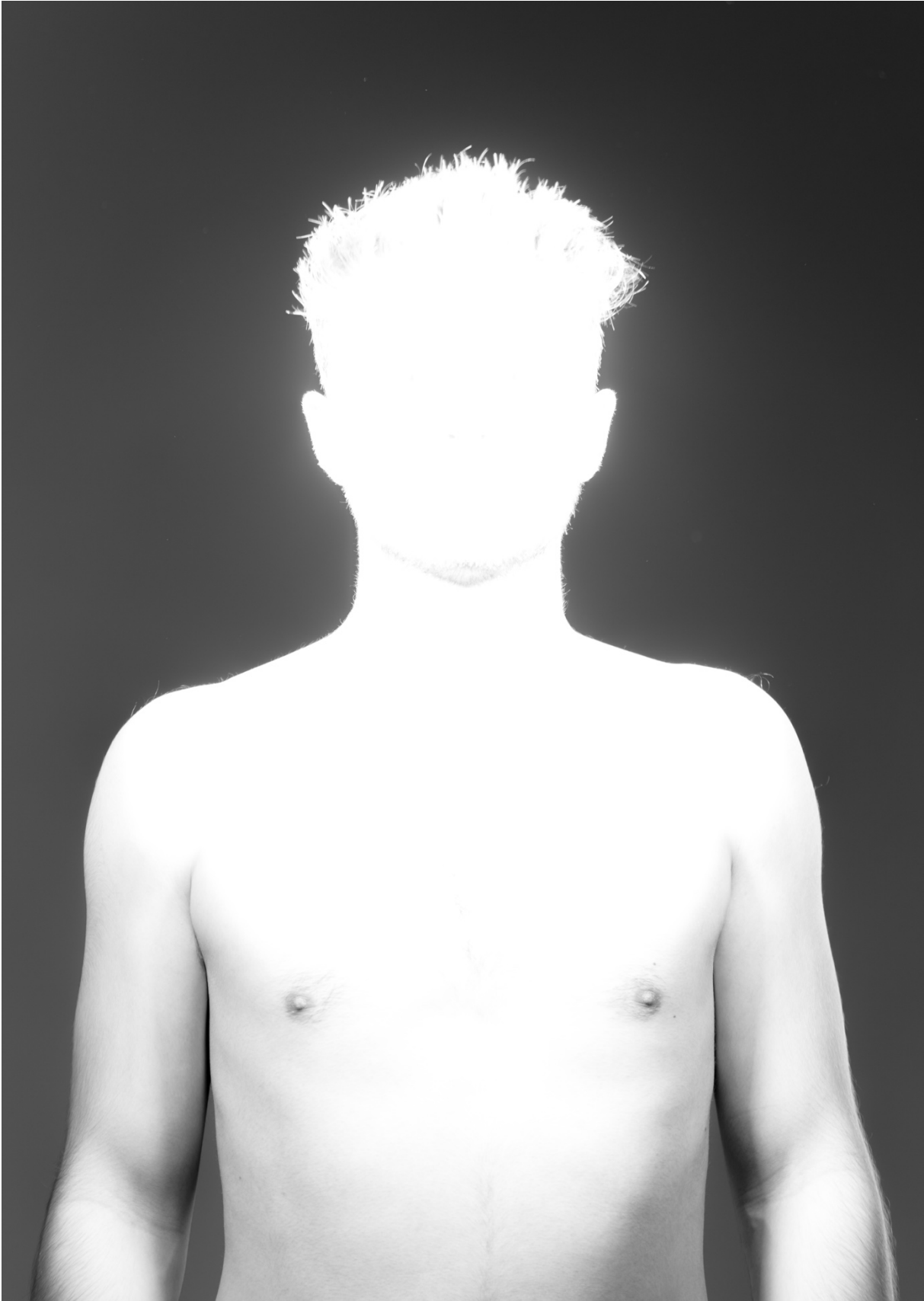














MATE Szervezeti és Működési Szabályzat
III. Hallgatói Követelményrendszer
III.1. Tanulmányi és Vizsgaszabályzat
6.13. sz. függeléke: A MATE egységes szakdolgozat /
diplomadolgozat / záródolgozat / portfólió készítési útmutatója
4.1. sz. melléklete: Konzulensi nyilatkozat

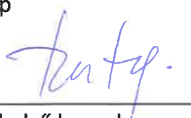
NYILATKOZAT

MOLNÁR BALÁZS (név) (hallgató Neptun azonosítója: L56RKJ)
konzulenseként nyilatkozom arról, hogy a
záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót¹ áttekintettem, a hallgatót az
irodalmi források korrekt kezelésének követelményeiről, jogi és etikai szabályairól
tájékoztattam.

A záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót a záróvizsgán történő
védésre javaslom / nem javaslom².

A dolgozat állam- vagy szolgálati titkot tartalmaz: igen nem³

Kelt: 2024. év április hó 22. nap


belső konzulens

¹ A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törölendő.

² A megfelelő aláhúzendő.

³ A megfelelő aláhúzendő.

MATE Szervezeti és Működési Szabályzat

III. Hallgatói Követelményrendszer

III.1. Tanulmányi és Vizsgaszabályzat

6.13. sz. függelék: A MATE egységes szakdolgozat /
diplomadolgozat / záródolgozat / portfólió készítési útmutatója

4.2. sz. melléklete: Nyilatkozat a záródolgozat/szakdolgozat/diplomadolgozat/portfólió nyilvános hozzáféréséről és eredetiségéről

NYILATKOZAT

a záródolgozat/szakdolgozat/diplomadolgozat/portfólió¹ nyilvános hozzáféréséről és eredetiségéről

A hallgató neve: MOLNÁR BALÁZS
A Hallgató Neptun kódja: LSGRU3
A dolgozat címe: Kép a keveseténységben, keveseténység a képen
A megjelenés éve: 2024
A konzulens intézetének neve: Rippel-Rónai Művészet Intézet
A konzulens tanszékének a neve: Média Tanszék

Kijelentem, hogy az általam benyújtott záródolgozat/szakdolgozat/diplomadolgozat/portfólió² egyéni, eredeti jellegű, saját szellemi alkotásom. Azon részeket, melyeket más szerzők munkájából vettem át, egyértelműen megjelöltem, és az irodalomjegyzékben szerepeltettem.

Ha a fenti nyilatkozattal valótlan állítottam, tudomásul veszem, hogy a záróvizsga-bizottság a záróvizsgából kizár és a záróvizsgát csak új dolgozat készítése után tehetek.

A leadott dolgozat, mely PDF dokumentum, szerkesztését nem, megtekintését és nyomtatását engedélyezem.

Tudomásul veszem, hogy az általam készített dolgozatra, mint szellemi alkotás felhasználására, hasznosítására a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem mindenkori szellemi tulajdon-kezelési szabályzatában megfogalmazottak érvényesek.

Tudomásul veszem, hogy dolgozatom elektronikus változata feltöltésre kerül a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem könyvtári repozitori rendszerébe. Tudomásul veszem, hogy a megvédett és

- nem titkosított dolgozat a védést követően
- titkosításra engedélyezett dolgozat a benyújtásától számított 5 év eltelté után nyilvánosan elérhető és kereshető lesz az Egyetem könyvtári repozitori rendszerében.

Kelt: 2024 év 04 hó 22 nap

Molnár Balázs
Hallgató aláírása

¹ A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.

² A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.