

Béres István

(FÉNY)KÉPKULTUSZ A szakrális megjelenése (vagy annak lehetetlensége) fényképeken

A hagyományos fényképezés és a keletkező elképesztő mennyiségű fénykép még ma, a videó, az egyre gyorsabban terjedő digitális fényképezés (és az ehhez kapcsolódó számítógépes manipulációs gyakorlat), mint még újabb médiumok térnyerésének korában is méltó a vizsgálatra. Persze kérdés, hogy ez a fényképvizsgálat, mint téma kellőképp indokolt-e, ha olyan régi hagyomány „környezetében” jelenik meg, mint ami a jelen konferenciának is fősodra, a szentképek, votívképek vizsgálata? Nem találtatik-e túlon túl könnyűnek ezekhez a képekhez képest?

Új kor, új kép

A történeti újkor – Hans Belting szerint – új képfelfogást is hozott magával.¹ Megszületett a *művészi kép*. Olyan kép, melynek alkotói intenciói radikálisan mások voltak, mint a megelőző képtípus *alapvetően szakrális intenciói*. Ezt a változást a protestantizmus generálta, mely az egyes tanításokban eltérő erővel, de határozottan szembefordult a hagyományos képkultusszal. Luthernél egy megengedőbb, a „*kétféle kép*” fogalmát felhasználó, a képek megváltozott értelmű „*kultuszát*” támogató/tűrő gyakorlat érvényesült. Leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy a kép értelmezését a *bemutatásának helye* határozza meg. Amennyiben a kép a templomban volt (és ily módon elemévé vált a kultikus gyakorlatnak), úgy tilalom alá esett, míg a profán képhasználat szabadon folyhatott. A szakrális aurával bíró kép, mely a protestáns teológusok szemében szálla volt, ettől az aurájától megfosztva művészi képpé válhatott. Azokban az országokban, ahol a protestantizmus nem erősödött meg, nem következett be ez az éles törés a képek két típusa között, ott bizonyos képek egyfajta „*kétarcúsággal*” bírtak, amennyiben a művészi-esztétikai érték és tartalom mellett rendelkezhettek (de nem rendelkeztek szükségképp) szakralitással, szakrális aurával továbbra is. A művészet, a művészi kép megváltozott, autonóm *ideájának* kialakulásáról van szó. Egy önálló, „*profán spiritualitás*” jelent meg, mely gyorsan emancipálódott. A nyugati társadalmak szekularizációjával parallel módon, ez az idea egyre nagyobb hatalommal kezdett rendelkezni, míg – szinte – maga alá nem gyúrta a régi spiritua-

¹ Belting 2000.

litást. Alig maradt terük a régi spiritualitásnak megfelelő alkotásoknak, azok visszaszorultak – mint a páriásors egyértelmű kifejezései – a „szegény emberek művészetébe”, az olcsó nyomatokat áruló vásárolók ponyváira, kegszerárusok kirakataiba, a paraliturgikus gyakorlatba és egyéb ilyen helyekre.

A 19. század elején a megfigyelő (observer) és a fogyasztó új formája jelenik meg, és válik nagyon hamar a modernitás egyik szimptomájává. Ez a folyamat a szubjektum átalakulása is volt egyben, amelyhez egy újfajta képkalkotás is kapcsolódott. Nem a fotográfia volt, ami kiváltotta vagy katalizálta ezt az átalakulást, hanem már korábban, a fotografikus képkalkotás különféle módszereinek felfedezése előtt megváltozott a vizuális érzékelés módja.² A privát képhasználatban a fotográfia megjelenésével egy, a *befogadás/valóságértelmezés szempontjából* is új eszköz jelent meg. A nagyon gyorsan iparszerűvé váló új eljárás megváltoztatta a felhasználók mindennapi képkalkotási és -befogadási attitűdjét és gyakorlatát. A hagyományos eljárások gyors cseréje következett be egyes képhasználati szituációkban, illetőleg bizonyos körülmények között.³ Kezdetektől jelen volt a pusztán dokumentálás szándékán túl az önreprezentációnak és a folyamatosan beálló új és új családi tények, események deklarálásának szándéka.⁴ Mindez a valóság megragadhatóságának egy új koncepciójával kapcsolódott össze, mely koncepció megvalósításának eszköze a fénykép lett.

A probléma egyik leágazása – amely nem feltétlenül érintkezik szorosan a fényképpel – az a kérdés, hogy mit is gondoljunk mi, akik számára a képek esztétikai megítélése már beépült a kultúránkba, a szocializációs mintáinkba, arról, hogy sokszor nincs vagy nehezen találjuk meg az összhangot a képek ezen két – művészi és szakrális – értéke között: az egyik érték magasrendű, a másik ugyanakkor jóval alacsonyabb. Sokszor kényelmetlenül érezzük magunkat, amikor magas spirituális értékkel bíró képet „esendő formában” látunk. Más esetben ez nincs szükségképp így: a profán – de nem művészi – intenciójú kép esetében nem érezzük bántónak, ha az esztétikai-művészi szempontból kevésbé értékes. Ez az esendő forma a giccs, amely zavarba ejt bennünket: szabad-e ilyet csinálni, hogy ily módon „keverjük össze” a két világot? A szakrális és a profán képek esetében nincs szignifikáns különbség a tekintetben, hogy hány százalékukat ítélnénk a közfelfogás (ha van egyáltalán ilyen) alapján giccsnek. Ugyanakkor vannak olyan képtípusok, amelyek a használatuk okán – azaz, hogy kik számára állítják elő őket – minősülhetnek olyanoknak, mint amik a populáris regiszterben „szólalnak meg”, míg mások használata inkább az elitkultúrán belül adekvát. Előbbire példa lehet a vallásos gyakorlatban a kis emlékképek használata, utóbbira egy reprezentatív festmény, amit pl. ajándékkul adnak át valakinek. Egy, a modern szakrális művészet kontextusában megjelenő kiállítás kapcsán írta Beke László: „A művelt, kifinomult ízlésű, egyszersmind korszerű gondolkodású keresztény embert [...] egyaránt fenyelezi, ha egy köztudottan bűnben élő művész kiemelkedő kvalitá-

² Teoretikus igénytel kommentálja a változásokat Crary egy ismert, magyarul is megjelent művében. Crary 1999.

³ A folyamatnak egy, a technikai összetevők változásához kötődő interpretációját olvashatjuk Ford. 1989-ben.

⁴ Horányi 1987. 51-52., Kunt 1987. 15.

sú vallásos művével találkozunk, és ha csoda történik egy primitíven formált kegy-szoborral [értsd giccse – B. I.] kapcsolatban. És feszélyezettségünk szégyenkezésbe csap át, amikor rajtakapjuk magunkat, hogy mindenáron ítélkezni akarunk, olyan kérdésekben is, melyekben illetéktelenek vagyunk. Hiszen Isten dolgaiba nem szólhatunk bele, neki »jogában« és hatalmában áll felemelni a bűnöst és megszentelni a leggyatrább emberi produktumot is.”⁵ Tehát lehetséges ezeknek az esendő tárgyaknak a megszentelődése (a hozzájuk kapcsolódó emberi gyakorlat, illetőleg az isteni beavatkozás által), de lehetséges-e – és hogyan – mindez hétköznapijaink egyik legpopulárisabb vizuális termékével, az amatőr fotográfiával?

Belting írja: „A képek szerepe azokban a szimbolikus cselekvésekben nyilvánul meg, amelyekkel hívek és ellenzők a hozzájuk való viszonyukat kifejezték, amióta csak léteztek képi alkotások. A képek alkalmasak arra, hogy közszemlére tegyék és tiszteljék, de arra is, hogy megsemmisítsék és meggyalázzák őket. Létrehozásuknak éppenséggel az a célja, hogy helyettesi minőségükben lehetőséget nyújtsanak arra, hogy az emberek lojalitásukat vagy annak megtagadását kifejezzék.”⁶ Azaz a képek használatának vizsgálata nyomán érthetjük meg a képek – használói által – értelmezését. Ugyanez áll a fényképekre is.

A privát fényképet is leginkább a használatán és annak társadalmi-kulturális kontextusán keresztül határozhatjuk meg.⁷ Olyan, általában nem hivatásszerűen fényképező ember által készített fotóról van szó, amelynek a szokásos használata a képet készítő fotós hétköznapijaihoz kötődik, azaz a képkészítés intenciója abban ragadható meg, hogy saját, illetőleg saját közösségen belüli jellegzetes használat(ok)ra orientált. Ilyennek minősül például az is, amikor valaki egy *ex voto* készült festménybe, vagy olcsóbb nyomtatba illeszt egy fényképet (hogy egy határozottan vallási jellegű használatot említsünk).⁸ A dominánsan saját kulturális-társadalmi horizonton belüli használat persze nem zárja ki, hogy az elkészült fényképet ne lehetne másodlagosan szinte bármilyen célra felhasználni. Dokumentum-léte is a felhasználás mikéntjéből ered: a fénykép a felhasználói kontextualizálással, a verbális kiegészítésekkel együtt tud csak bárminek is a bizonyítéka, igazolása lenni.⁹ Lehet az egy történelemkönyvben illusztráció, de egy képzőművészeti installáción belül műalkotássá is válhat. A privát fotó a „működését” tekintve egyrészt hasonló – például – a múzeumi tárgyfotóhoz, amelyben szigorú, pontos dokumentálást valósít meg. Ahogy a kisgyermek növekedését dokumentálják a nagypapa ajtófélfáján szaporodó vízszintes vonalak, ugyanúgy dokumentálják a növekedését, változását a fotóalbum képei is.

⁵ Beke 1994. 281. Egyébként a szokásos „giccscsúszkák” gyakran egy antihumánus, a társadalmi alávetettséget mesterségesen fenntartó, az „ellenfelet” legyőzni akaró gyakorlat munciója. Ne kérjünk számon olyasmit – pl. jelen esetben a különböző olcsó nyomtatokon, votívképeken –, aminek az nem akar megfelelni.

⁶ Belting 2000. 1.

⁷ A technikai és a társadalmi háttérrel több jó összefoglalásban is olvashatunk: Coe–Gates 1977. Freund 1976. Hirsch 1981. Hirsch ed. 1999. Starl 1985.

⁸ Számtalan példát láthatunk erre a máriaradnai fogadalmi képeket tartalmazó katalógusban. Barna 2002.

⁹ Horányi 2000. 86–87.

Fénykép, index, mágikus jelleg

A fotográfia, mint képalakítási mód abból a vágyból született meg, hogy a képalakító szubjektum kiiktatásra kerüljön. Ennek egyik módja, ha egy olyan apparátust alkotunk, amely *emberi beavatkozás nélkül* képes a mechanikus reprodukálásra. A felfedezését követően a fotográfiát – hasonlóan a festészet megújítóinak munkásságához¹⁰ –, mint a valóság megragadásának radikálisan új módszerét ünnepezték. Nem kérdőjeleződött meg a valóság és a fénykép szoros kapcsolata. Ahogy ezt az amerikai esszéista Susan Sontag is kifejezte: „A fénykép bizonyíték. Amiről hallunk, de amiben mégis kételkedünk, az bizonyosságot nyer, ha fényképet látunk róla. [...] Egy fotó megfellebbezhetetlen bizonyítéka annak, hogy egy bizonyos dolog megtörtént. A kép torzíthat; mégis mindig megmarad a föltevés, hogy létezik vagy létezett valami olyasmi, ami a képen látható.”¹¹ Másként: a fotográfia esetében nem a jelölő–jelölt *kapcsolat* a lényeges, sőt nincs is igazában ilyen kapcsolat. A referens, az ábrázolt valóság, „*ott van*” a képen. Tulajdonképpen nem ábrázolva van, hanem *valójában*, lényegi módon van ott. Ahogy a nyom jelzi a nyomhagyót. Ch. S. Peirce-re hivatkozhatunk, aki szerint a fénykép esetében a természet „*rákényszeríti*” a hasonlóságot a tárgyra. A lényegi mozzanat az okozati kapcsolat: a fénykép egy fizikai-kémiai kapcsolat révén jön létre, és ezáltal indexnek értelmezhető leginkább, mintsem – aminek elsősorban gondolnánk – ikonnak vagy szimbólumnak (noha a fénykép természetesen ikon is és szimbólum is, csupán az ontológikus értelmezése jelöli ki az index primátusát).¹²

Az indexikusság ontológiai közvetlensége adja az erejét azoknak az eseményeknek is, amikor egy kép vagy szobor könnyezni vagy vérezni kezd. Vagy ahogy a torinói lepel maga is egy tulajdonképpeni indexikus fénykép.¹³ A Jézusról fennmaradt szokatlan, páratlan „fényképet/másolatot” ereklyeként tiszteljük, mert *valójában* nem tartjuk fényképnek, míg egy kanonizált szent fényképével eszünkbe sem jutna így eljárni, ti. ereklyeként tisztelni, mondván, hogy az közvetlen lenyomata a szent testének, noha *valójában* az (ti. „közvetlen lenyomat”). Ugyanakkor a fényképekkel való „*viselkedésünkben*” megjelenik mégis bizonyos fajta ambivalencia. Gondoljunk rokonaink, szeretteink, példaképeink, mestereink fényképére, vagy épp – például egy fiatal szobájának falán látható poszterre – idoljaink fényképére.¹⁴ Azért tesszük ki, hogy mindazt, amit ők jelentenek

¹⁰ Gombrich Giottót hozza fel példának: Gombrich 1972. 64–65. Bernd Busch egy könyvében még számtalan esetét ismerteti a valóságábrázolás egyre tökéletesedő formáinak. Busch 1997.

¹¹ Sontag 1981. 12.

¹² Az indexről: Burgin 1997. Krauss 2000. Metz 1992. 8–9.

¹³ A hagyomány egy-két mai technikai eredetű fogalom segítségével való metaforikus értelmezése egyáltalán nem profanizálja azt, mivel nem állít semmit sem arról, hogy miért és hogyan készülhetett ez a „fotó”, pontosabban azt állítja, hogy nem *akarta* senki sem képileg megörökíteni Krisztust. A test halál utáni megmaradása is – melyet oly sok szent legendáriuma tartalmaz – csak addig minősül csodának, amíg igazolható, hogy semmiféle tervezett (pl. balzsamozás) vagy véletlen speciális külső körülmény nem játszhatott közre, csakis az isteni beavatkozás.

¹⁴ Egy idegen fénykép is válhat saját vagy privát képpé, ha „bensővé” válik. Ha „beemeljük” a saját életünkbe, saját történetünkbe.

nekünk, jól érzékelhetően kifejezzük mások számára is, és az ebből adódó státusznövekedést élvezhessük egy kommunikatív szituációban is.¹⁵ Ez egy olyan pragmatikus, mégis nem minden mágikusságot nélkülöző ok a fényképek használatánál, aminek sokszor tudatában sem vagyunk. Méginkább jelentkezik ez a mágikus jelleg akkor, amikor jelölő és jelölt ontologikus azonossága okán például nem merjük megsemmisíteni a fényképet, vagy épp ellenkezőleg – ahogy különféle mágikus varázslások esetén is – a megsemmisítés, szétvágás, alak kivágása, szemek kiszúrása lesz a fénykép és az azon megfelelő ábrázolat sorsa. A fényképek nagyon gyakran lesznek az emlékek, és ezen keresztül konkrét emberek megsemmisítésének szimbolikus eszközei. A kuka mellé kidobott fotógyűjtemények egy emberrel való leszámolásnak a kifejeződései (hagyatékok sorsa). A történelem folyamán sokszor *in effigie* (helyettesítő büntetés) formájában sikerült csak a zsarnokot tetteiért elszámoltatni (hatalmas bronzcsizmák egy talapzaton). Ehhez hasonló az, amikor a zsarnok képeit tépik szét, égetik el hatalmas szétzúzásokkor. A fotográfiával való bánás kísérlet a valóság, a múlt, az emlékeket manipulálására.¹⁶

A fénykép megsemmisítésekor – úgy érzi használója – megsemmisítette mindazt, ami a másik még volt, vagy legalábbis nagyon sokat őbelőle.¹⁷ A kapcsolat teljes eltörléséhez hozzá tartozik a képek rituális elpusztítása. Ugyanígy a megőrzés egyik módja is, ha a képeket őrizzük. A szeretet mindig megmarad, ha a kép megmarad. A tényleges pusztulás, a halál sem törli ki a szeretett személyt az Egészből, de kihullik onnan a felejtés révén. E felejtés legyőzésének egyik eszköze lesz a mindennapokban a privát fénykép.¹⁸

Fénykép és szakralitás I. – a méltatlan képfajta

A kérdés lényege tulajdonképpen az, hogy lehet-e valamilyen módon szakrális tárgy egy fénykép? A probléma több rétegű, melyre nézzünk példákat. Az egyik eset az, amikor a fénykép egy másik – akár másik fajtájú vagy típusú – képet ábrázol, mondjuk a Szűzanya vagy egy kanonizált szent festett képét. A példánk lehetne egy Bécsről szóló útikönyvben lévő felvétel, amely az eredetileg máriapócsi Szűzanya-ikont ábrázolja. Ebben az esetben „átlátunk a fényképen”. A felvétel attól válik értékessé, hogy felismerjük az eredeti – festett – képet, illetőleg ismerjük annak történetét, és ez a tudás lesz az, amely szakralitással „telíti” a repro-

¹⁵ Scharfe 1981.

¹⁶ Jaubert 1989.

¹⁷ Több ezzel kapcsolatos érdekes példával találkoztam terepmunkáimon, pl. amikor a férj vélelmezett csábítója szemeit szúrta ki a feleség, vagy amikor egy csoportképből kivágott egy személyt a kép tulajdonosa, de a megcsonkított képet megtartotta a gyűjteményében.

¹⁸ Ennek egy érdekes példája volt, amikor a gyermekének véletlenül kimosott és így teljesen szétázott bélyegnagyságú fényképét – melyen alig voltak kivethetők az arcvonások – nem volt hajlandó kidobni az édesanya, hanem megőrizte.

dukciót.¹⁹ A szent, vagy a vallási szempontból fontos tartalom a képhez az ábrázolási folyamaton keresztül kapcsolódik, ily módon egyszerűen csak reprodukcióról van szó. Amilyen mértékben és módon megjeleníti a kép ezt a tartalmat, olyan mértékben és módon lesz a használója számára alkalmas a kép.

Az előző példához hasonlít az az eset is, amikor a fénykép egy másik fényképnek a másolata, reprodukciója. Modern kori szentekről, boldogokról már készül(het)tek fényképek. Ismerjük Szent Kolbe Maximiliánnak, Boldog báró Apor Vilmosnak több fotóját. Ezek a fényképek lesznek sok esetben az alapjai az olyan másodlagos ábrázolásoknak, mint a szent megjelenítése templomok üvegablakain, vagy oltárképeken. Belting elemzi egy olasz orvos oltárra emelésekor készített templomi installációt,²⁰ ahol a szent egy fényképe vált egy hagyományos jellegű oltárkép részévé. Tehát eredetileg a fénykép ábrázolta a szentet, majd ez vált oltárképpé. Ma már egyre gyakrabban látunk a hagyományos kis szentképeken-émléklapokon (Andachtsbild) is fényképet. Nem csak stúdiófelvételekkel vagy protokollképekkel, hanem klasszikus amatőr fotókkal is találkozhatunk ezeken a kis képecskéken. Gondoljunk azokra a több éve már forgalomban lévő emléklapokra, amelyek Batthyány-Strattmann László boldoggá avatását voltak hivatottak segíteni: az egyik ilyen – de korántsem hiszem, hogy valamenynyit ismerném – a gyógyító herceg egy amatőrképét láthatjuk.²¹

Van azonban néhány olyan jelenség, amivel ez idáig még nem találkoztunk a fényképeket illetően. Igen sok hagyományos ábrázolatot ismer a kegyes hagyomány, amellyel kapcsolatosan valamilyen csodajelenséget jegyeztek fel. A 'szent' megmutatkozása az igazi bizonyíték a 'szent' létezésére. A közvetlen megtapasztalás, az érzékelhetőség igazolja a legtisztábban a hívő számára a hitét. Vérző, könnyező és valamely természeti csapás által meg nem semmisülő csodás festmények és szobrok tucatjait ismerjük. Ugyanakkor nem ismerünk ilyen fényképeket. A fényképpel általában, vagy egy adott fényképpel kapcsolatosan – tudomásom szerint – még nem jegyeztek fel hasonló jelenséget, vagy ha feljegyeztek is ilyet, az nem ment át a vallásos köztudatba, mint csodajelenség. Ez mindenképp furcsa akkor, amikor az elmúlt 150 évben, az összes képtípust tekintetbe véve, az alkalmi jellegű grafikák (firkák) után bizonyára fényképből készült a legtöbb. „Csodára méltatlan” tárgy lenne a fénykép? Mintha a mai vallásos-spirituális képhasználat nehezebben adaptálná még mindig a fényképet bizonyos „helyzetekben”. Ugyanakkor vannak olyan fotófelhasználási szokások, amelyek belesimulnak egy régi vizuális hagyományba. Ezzel találkozunk akkor, amikor különféle – általában második-harmadik vonalbeli – filmek jeleneteit használják fel kiadványok illusztrálására. Ilyenekkel találkozhatunk például egy népszerű magyar bibliakiadásában is. E vizuális világ persze régről ismerős, hisz ez fedezhető fel generációk vallásos alapélményeit meghatározó kis szentképecskéken,²² vagy épp a

¹⁹ Fontos megjegyezni, hogy a nyomdatechnikai eljárások lényegét képezi, hogy az eredeti csak és kizárólag valamilyen fotografiai jellegű másoláson (reprodukción) keresztül kerülhet bele bármely kiadványba. Ily módon az esetek többségében nem is ismerjük az eredetit, csak annak egy már látott másolatát.

²⁰ Belting 2000. 11–14.

²¹ Ez az esemény időközben Rómában megtörtént.

²² Vö. Szilárdfy 1984.

szobák falát díszítő realizisztikus vallásos nyomatokon. Ki ne ismerné nagyszülei-szülei nappali vagy hálószobájából a 'Krisztus az Olajfák hegyén' vagy 'Jézus Szíve' valamely változatát?

Mások azok az esetek, amikor a kép készítője, szemlélője, vagy akár egy közösség által „szokatlanak” ítélt, vagy egyenesen csodáknak tartott jelenségeket fényképeznek le. Az egyik fajtája, amikor vallási-spirituális szempontból fontos jelenség, vagy alak szerepel a képen, például, amikor Máriát véli felismerni rajta a készítője/szemlélője.²³ E fényképek értelmezése korántsem nevezhető általában konszenzuálisnak, mivel igen eltérő olvasatok, megfejtések rivalizál(hat)nak vele kapcsolatban. Ezekben az esetekben az okozza a problémát, hogy van, aki *eleve* nem fogadja el, hogy a fényképen szerepelhet Mária vagy Jézus, míg más számára ez nem elképzelhetetlen, mi több, lehetséges. Bármennyire is hangozzék profánnak, adódik itt egy nyílt párhuzam: az ufó-képek (és az ezekhez kapcsolódó vita). A különbség annyi, hogy az ufókban hívők egyfajta tudományos diskurzus keretében, mint természetes kontextusban kívánják igazolni állításait, míg erről nincs szó egy – állítólagosan – Máriát ábrázoló fénykép esetében. Az más kérdés, hogy a bizonyítékokat az utóbbi esetben is – az egyházi vizsgálat részeként – szembesítik természettudományos-technikai ismeretekkel.

Egy másik újabb típus az, amikor a csodaként értelmezett jelenségről készült fénykép, *mint fénykép* egyértelmű, valóságosnak tűnő (a csoda eredete persze lehet ettől még akár vitatott is). Erre jó példa a nemrég boldoggá avatott népszerű olasz kapucinusról, Pio atyáról készült számtalan fénykép, amelyeken látszanak a kezén megjelent stigmák (amelyek egy „másik olvasatban” lehetnek persze egyszerű sebek is). A kezeken jól látszik az elváltozás, *ezt bizonyítja a fénykép*. A vitát „csak” az okozza, hogy milyen eredetű, hogyan keletkezett ez az elváltozás. Utóbbi esemény vagy folyamat bizonyítására természetesen nem alkalmas a fénykép.²⁴

A szent(ség), a csoda, a titok, a numinózus, a 'nem látható' közvetlen megjelenítésére a fénykép, amint a példák arra utalnak, „*hagyományos módon*” nem, vagy csak vitatott módon tud megfelelni. E célra nem, vagy legalábbis nem jobban használható, mint a hagyományos képtípusok. Ennek ellenére – a fénykép eredendő hétköznapi értelmezése miatt, ti., hogy a valóság ábrázolása ontológiai okokból tökéletesebb, mint más képtípus esetében – előszeretettel használják fel ilyen célokra is. A nehezen individualizálható képek esetében, és ilyenek a különféle hagyományos technikával készített votívképek is, a fényképeket kísérelték meg felhasználni erre a célra. A bármely okból interpretációra szoruló képeken a kiegészítő fényképek (ráragasztva, odatűzve) segítik a kép értelmezését. Legfőképp individualizáció céljából teszi oda a felajánló a saját vagy hozzátartozója képét. Mintha a lefestett csoda a fényképes kiegészítéssel nagyobb erővel

²³ Ilyen fényképet közöl pl. Hummer Medjugorjéről szóló könyvében (Hummer é. n., képmelléklet: utolsó kép). Korpics Márta e konferencián beszélt olyan amatőrképekről is, amelyeket baranyai zarándokok készítettek ugyanott, és amely képeken készítőik Jézus alakját vélik felfedezni.

²⁴ Bizonyítékként valószínűleg csak a stigmatizáció filmre vett folyamatát fogadnák el, ahol ráadásul tanuk igazolják azt is, hogy a film nem fikciós jellegű, hanem valós idejű felvétel, amelynek a körülményei „kalibráltak”, valóságosak.

igazolná vissza az isteni-szűzanyai gondviselés megtörténtét. A felhasználó számára a fénykép ottléte egy „megerősített valóságot” fog jelenteni. Természetesen – hisz a kép nem kijelentés – végül a szöveges kommentárok, kiegészítések igazítanak el minket *pontosan* (a textus lesz az, ami kiegészíti az értelmező): megtudunk neveket, évszámokat, helyeket, az események körülményeit.²⁵ Ezeket a jellemzőket a fénykép nem tudta volna közölni, csak azt, hogy a személy, akivel a csoda történt, létezett (hisz készült fénykép róla).

Fénykép és szakralitás II. – megmutatkozás

A fényképek, hasonlatosan más képekhez, nem tényállítások, tényállítások, szemben a nyelvi kijelentésekkel. A fényképek nem kijelentések. Nem tudunk állítani a képekkel.²⁶ Ebből következően a fényképek – hasonlóan más képekhez – soha nem egyértelműek, mindig megkövetelik a gondos kontextus-alapú értelmezést.²⁷ Ez nem jelent mást, mint hogy a képek és a fényképek *önmagukban* nem tudnak semmit sem bizonyítani.

Reménytelen, hogy megtaláljuk a szentet, a szakralist, a spirituálist a fényképeken? Roland Barthes használja a még életében megjelent utolsó írásában a 'punctum' terminust. A punctum olyan eleme bizonyos fényképeknek, amely vonzza a tekintetet, seb, „valami, ami [...] belém szúr”.²⁸ A punctumban az erő (numen) nyer képi kifejeződést. Olyan eleme ez a fényképeknek, amelyet a kép készítője nem tud szándékosan „bele tenni”, belemekomponálni. Nem a fotós felkészültsége révén kerül a képre, de rákerül. Barthes a spectator, a kép szemlélője számára fontos képeken fedezi fel a punctumot. Egy másik példában a félredobott, a rossz, sikerületlen fényképeken Kardos Sándor veszi észre azokat a pontokat, ahol – ő így mondja – „Isten ujsa beleér a képbe”.²⁹ Talán ő is valami hasonlóra utal, mint Barthes: a fényképnek abban a pontjában *rá tudunk mutatni* a szakralásra. Másként: azon a ponton keresztül *megmutatkozik* a szent.

Ott van a képen, ami miatt a kép fontossá vált számunkra. Ami miatt érdemes megőriznünk, ami miatt újra és újra elő kell vennünk és hosszasan szemlélőnünk. A képeknek abban az elemében találjuk meg azt az egzisztenciálisan jelentőset, amin keresztül valami lényegit ismerünk föl. Ez a lényegi nem csak a képen ábrázolt személlyel, eseménnyel lehet kapcsolatban, hanem ez az, ami a hétköznapi életvilágunk valóságát közvetlenül megtapasztalhatatlan transzcendenssel is képes összekötni. Emiatt lesz, lehet tépje egy tucatszerű amatorképnek. A fénykép kódjának ismerete, a közös kulturális tudás (studium) könnyűvé teszi az értelmezést, de a punctumon keresztül válik/válhat a fénykép létélménnyé.³⁰

²⁵ Számtalan nagyon jó példát láthatunk Barna 2002-ben.

²⁶ E „gombrixiánus” állításokkal szemben ugyan fellépett Kjørup. A képek nyelv-szerű felfogásával kapcsolatban, a jelen keretek közt áttekinthetetlen vita rekonstruálása nem feladatom. Horányi 1983. Mitchell 1997.

²⁷ Bächtmann 1998. 52.

²⁸ Barthes 1985. 34.

²⁹ Kardos 1992. 30.

³⁰ A.:igyalosi 1996. 275.

Egy kiállítás megnyitóján Lévinasra hivatkozva mondta Varga Mátyás: „Nyomot nem azért hagyunk, mert valamit el akarunk mondani, hanem azért, mert *itt jártunk*, [...] A nyom az, ami az ember után marad a világban, ítélkezés nélkül utal arra, hogy, *itt volt*.”³¹ Szinte szó szerint ugyanezt mondja Barthes is a fényképről: „a Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy a *dolog ott volt*.”³² Nincs ez másként az ember feletti világ nyomaival sem. Ezek a nyomok ugyanúgy az *itt levésre* utalnak. Amikor a kép könnyezik, nyom keletkezik, egy másik világ nyoma. Amikor a kép könnyezik, akkor jól gondolják a hívek, hogy ott *számkra* jött létre a jel. Az adott formában megmutatkozott a soha-meg-nem-mutatkozó, amely megjelenés/megmutatkozás révén egy teljesebb, sérülésmentesebb – bár csak átmeneti – *communio* jött köztük létre.

Hasonlóan vagyunk a fényképeinkkel. A látható világból való – nem-fikciós – eredettségük okán bizonyítékul szolgálnak arra vonatkozólag, hogy a rajtuk megjelenő, és a kép készítőjétől függetlenül is létrejövő belénk hasító pontok azok, amelyeken keresztül a szakrális meg tud jelenni a privát fényképeken is. Ez nem valamely vallási értelemben vett vett szakrális lehet csak, hanem pontosabb lenne a spirituális szó használata. Utóbbi jobban kifejezi azt, hogy az igazi közösség konstituálása valami fajta spiritualitás nélkül nem lehetséges. Minden itt (vagy ott) levés egy igazibb, egy ideálisabb közösség helyreállítását jelenti, legyen az egy komplex modern társadalom, egy nomád törzs vagy egy nukleális család. A fényképeken mi is felismerhetjük azokat a nyomokat, amelyek punctumszerűen sebeznek meg minket, és szakítják fel énünknek a jól és gondosan „lesimított” felszínét. Jól érzékelhető formában és módon szembesítenek minket mindazzal, amit esetleg már eltemetettnek vélünk. Vonzák a szemet, ahogy a rosszul komponált kicsi amatőrképen látható fiatal férfi tekintete is, aki nem az objektívbe, hanem a képből „kifelé” néz, aki elnéz a mai befogadó mellett egy olyan nézéssel, amiről majd a kései rokon azt gondolja, hogy itt, a képkészítés idején ő már mindent tudott a közeli tragikus jövőjéről, és mindent bele is tudott sűríteni abba az egy rekesznyitási pillanatba.³³ És a képen keresztül mindent el is tudott mondani annak, aki majd hajlandó lesz figyelni rá. Hosszan, korát meghazudtolóan bölcsen – még csak a húszas éveiben jár – beszél mindenről. Csak meg kell próbálni szeretni őt, és nézni a fényképét.

Irodalom

ANGYALOSI Gergely

1996 Roland Barthes, *a semleges próféta*. Osiris – Gond, Budapest.

BARNA Gábor szerk.

2002 „Mária megsegített”. *Fogadalmi tárgyak Máriaradnán I–II*. Devotio Hungarorum 9. Néprajzi Tanszék, Szeged.

³¹ Varga 1999. 108–109.

³² Barthes 1985. 88.

³³ Már Walter Benjamin is leírta a tekintetnek ezt az összeszedettségét, ami megfigyelhető bizonyos fényképeken. Benjamin 1980. 695.

- BARTHES, Roland
1985 *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa, Budapest.
- BÄTSCHEMANN, Oskar
1998 *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Corvina, Budapest.
- BEKE László
1994 Istenkereső művészet ma. In: BEKE László: *Művészet/elmélet. Tanulmányok 1970–1991*. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 280–284.
- BELTING, Hans
2000 *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Balassi, Budapest.
- BENJAMIN, Walter
1980 A fényképezés rövid története. In: BENJAMIN, Walter: *Angelus Novus*. Európa, Budapest, 689–709, 1035–1036.
- BUSCH, Bernd
1997 *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Fischer, Frankfurt am Main.
- BURGIN, Victor
1997 A fényképezés gyakorlata és a művészetelmélet. in: BÁN András–BEKE László szerk. *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Enciklopédia, Budapest, 203–232.
- COE, Brian–GATES, Paul
1977 *The Snapshot Photograph. The rise of popular photography 1888–1939*. Ash & Grant, London.
- CRARY, Jonathan
1999 *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Osiris, Budapest.
- FORD, Colin ed.
1989 *The Story of Popular Photography*. Century Hutchinson – National Museum of Photography Film and Television, London – Sydney – Auckland – Johannesburg.
- FREUND, Gisèle
1976 *Photographie und Gesellschaft*. Rogner & Bernhard, München.
- GOMBRICH, Ernst H.
1972 *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat, Budapest.
- HIRSCH, Julia
1981 *Family Photographs. Content, Meaning, and Effect*. Oxford University Press, Oxford.
- HIRSCH, Marianne ed.
1999 *The Familial Gaze*. Dartmouth College – University Press of New England, Hanover – London.
- HORÁNYI Attila
2000 Dokumentum, snapshot, kortárs fotográfia. *Ex Symposion* 32–33. 86–92.
- HORÁNYI Özséb
1987 Reflexiók Kunt Ernő tanulmányához. *Ethnographia* XCVIII. 1. 48–53.
- HORÁNYI Özséb szerk.
1983 *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest.

HUMMER, Franz

é. n. *Medjugorje. Beszámolók – Képek – Dokumentumok*. Ecclesia, Budapest.

JAUBERT, Alain

1989 *Fotos, die lügen: Politik mit gefälschten Bildern*. Athenäum, Frankfurt am Main.

KARDOS Sándor

1992 Isten ujjá beleért. *Filmvilág* 3. 27–30.

KRAUSS, Rosalind

2000 Megjegyzések az indexről. *Ex Symposion* 32–33. 4–16.

KUNT Ernő

1987 Nép-rajz és foto-antropológia. Vizuális antropológiai jegyzetek paraszti használatú fényképekről. *Ethnographia* XCVIII. 1. 1–47.

METZ, Christian

1992 Film, foto, fétis. *Filmspirál* 1. 5–22.

MITCHELL, W. J. Thomas

1997 Mi a kép? In: BACSÓ Béla szerk.: *Kép Fenomén Valóság*. Kijárat, Budapest, 338–369.

SCHARFE, Martin

1981 *Wandbilder in Arbeiterwohnungen. Zur problem der Verbürgerlichung*. *Zeitschrift für Volkskunde* 1. 17–36.

SONTAG, Susan

1981 *A fényképezésről*. Európa, Budapest.

STARL, Timm

1985 *Knipser: die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*. Koehler & Amelang, München – Berlin.

SZILÁRDFY Zoltán

1984 *Barokk szentképek Magyarországon*. Corvina, Budapest.

VARGA Mátyás

1999 Át-térések (Schmal Károly újabb képeiről). *Pannonhalmi Szemle* VII. 3. 107–109.

István Béres

The Cult of Pictures The Appearance of the Sacred (or its Impossibility) on Photographs

This paper deals with one of the most popular picture type, photograph, especially the type called private photograph.

Regarding its emergence, photograph is connected to modernity. It represented a new way of seeing and became popular very quickly. In the private use of picture, photography became the most accepted tool to interpret and receive reality. In studies on photograph, the way photograph is used has to play a crucial role.

This paper first of all examines to what extent photograph is suitable for expressing sacred and spiritual values and meanings. In theoretical works on photograph there are references to the fact that, besides orientation on reality, photograph has also a feature to refer to something „outside” and somehow to “touch and hurt” its receiver. This conception was described the most effectively in Roland Barthes’s last work.

In religious tradition – which primarily means the Catholic use of picture in this paper – there are various cases of the appearance of the sacred or the numinous, private photography is attempted to be placed into this context.