

GÁSPÁRDY TIBOR

Ember és kép

A kép már a történelem előtti időkben megjelenik az emberiség életében, megelőzve a szavakat. Az akkori ember barlangfestményein a képpel próbálta befolyása alá vonni a valóságot, meghatározni a jövőt. Napjainkra úgy tűnik, a csoda, ha nem is teljesen, ha nem is éppen csodálatos tartalmában, de beteljesedni látszik. A hagyományos festészeti vagy grafikai értelemben létrehozott képpel szemben a technikai képek azt a látszatot keltik, hogy nem képesek hazudni, vagyis objektívek. Aki a világot általuk ismeri meg, az azt mágikusan fogja látni, és ez programozott viselkedésmódhoz vezethet. A televízióban nagy mennyiségben megjelenő erőszak lenyomata a gyermekrajzokban is tetten érhető. A vizuális nevelésnek van lehetősége leginkább a képi üzenetek, a képi világ jelrendszerének, hatásmechanizmusának elsajátíttatására és a képi agresszióval szembeni védelem kialakítására.

1. A kép fogalmáról

A kép általános értelemben, mint ahogy a magyar értelmező szótár is írja, valakinek vagy valaminek a síkban ábrázolt mása. De hogyan értelmezzük akkor a mondatot, melyet Paul Klee, a festő fogalmazott meg: „*a művészet nem a láthatót ábrázolja, hanem láthatóvá tesz*” (Haftmann 1988, 122). Matthias Bunge úgy véli, a képek egyrészt képeznek, vagyis alakítanak, másrészt leképeznek – de ez a leképezés a műalkotás esetében nem merül ki a szolgai képmás fogalmában (Bunge 2002). Nyelvünkben a *kép* szóval valamely jelenség vagy dolog teljességét is igyekszünk kifejezni (pl.: látkép). Ahogy a mondás tartja: egy kép többet ér ezer szónál. Mediális értelemben véve a képek messze túlnőnek a vizualitás birodalmán. „*A nyelv szóképeket közvetít, mikor a szavakat saját belső képeinkké változtatjuk*” (Belting 2008). Lehetnek emlék- vagy álmokképeink. De a hagyományos úton létrehozott kép is lehet festett imádság – miként azt például ikonfestők vallják – és lehet csupán „faragott kép”, mint ahogy a képprombolók állították. Soha ennyi kép nem vett körül minket, és a digitális fényképezés lehető legszélesebb körben és módon való elterjedése óta szinte mindenki nemcsak szemlélője, hanem létrehozója is a képáradatnak.

2. A festett kép története

A kép már a történelem előtti időkben megjelenik az emberiség életében, megelőzve a szavakat – gyaníthatóan nemcsak írott, hanem kimondott alakjaikban is. Az akkori ember barlangfestményein többek közt a képpel próbálta meghatározni a jövőt. Nyilvánvalónak tűnik, hogy

a barlangrajzokat, barlangfestményeket nem dekoratív céllal hozták létre. Valószínűleg egy szertartás, egy rituálé részesei, eszközei voltak.

Napjainkra úgy tűnik, a csoda – ha nem is teljesen, ha nem is éppen csodálatos tartalmában –, de beteljesedni látszik. A minket körülvevő képek a legjobb úton vannak afelé, hogy a maguk képére formálják tudatunkat.

Az egyiptomi művészet világában is elsősorban a *mi* és nem a *hogyan* az uralkodó. A sírkamrákon megjelenő képek a jelenlét hiányát jelenítik meg, a test hiányát másfajta jelenléttel pótolják (Belting 2008). Az egyiptomi művészet, melynek képi ábrázolása a legnagyobb felületek, legjellemzőbb nézőpontok mentén szerveződik, adósunk marad a testek és tárgyak látászati, látványelvű bemutatásával. Aligha valószínű, hogy az egyiptomiak, akiknek piramisépítészete évezredek óta csodálat és ámulat tárgya, ne vették volna észre képi világuknak e látzólagos fogyatékoságát. Szinte biztosan kijelenthető, hogy ábrázolásuknak a célja volt más: a teljességre törekedett. A görög művészet ezt a teljességet feladta az illúzió kedvéért (Gombrich 1972). (Ezt a tételt látszik igazolni többek közt Zeuxis és Parrhasius legendás története.) Sok más egyéb mellett a görögöknek köszönhetjük a másolóipar elterjedését is. A másolóipar az – mint erre szintén Gombrich hívja fel a figyelmet –, ami kiszakítja az ábrázolást eredeti kereteiből, és teszi műalkotássá.

Az említett illúzió a műalkotásban a reneszánsz és barokk művészet közvetítésével kerül át mai tudatunkba. Ez időtől várjuk el, tesszük a műalkotás mértékévé a hasonlóság követelményét. Valójában a látszati hasonlóság a művészetnek csak egyik, talán nem is legfontosabb fokmérője. A *nagyság* a látszatelvű ábrázolásban a tér, a távolság kifejezésének módja. A gyermekrajzok világában viszont a nagyságnak nincs okvetlen köze a fizikai térhez. Rajzolhatja a gyermek nagynak például a valóságban meglehetősen kicsi őrzőállatát, kedvenc macskáját is, amely érzelmileg közel áll hozzá. Amit oly szépen és világosan fogalmaz meg pontos magyar nyelvünkön a költő: „*az igazat mondd, ne csak a valódit*” (József 1975, 351). A távolság gyermek és macska közt nem vész el, csupán más síkon ábrázoltatik, a tér illúziója helyett a lélek valóságában. A szív távolságát írja képi nyelvre. Többek közt e művészeti erőt vették észre a képrombolók, tudva, hogy a kép nem csupán illúzió, hanem szorosan kapcsolódik a tudathoz. A képrombolók valójában a kollektív tudatból szeretnék a képeket eltávolítani, és ez az indulat az, amely a képek fizikális valója elleni tevékenységben, jelesül eltávolításukban, megsemmisítésükben ölt testet. Képeknek és jelképeknek megjelenítésére, illetve eltávolítására való törekvések napjainkra is jellemzőek.

Mint arra Vilém Flusser is figyelmeztet, helytelen a képekben csupán megfagyott eseményeket látni, hiszen miközben „*a képfelületet pásztázó tekintet az egyik elemet a másik után*

ragadja meg, időbeli kapcsolatokat létesít közöttük” (Flusser 1990), tetszőlegesen cserélhet az-előttöt az-utánra és viszont. Ugyanakkor a tekintet jelentésteli kapcsolatokat is létesíthet a képelemek között. A szemlélődésnek nincsenek objektív időkorlátai. *„A képnek ez a saját tér-ideje, nem más, mint a mágia világa, egy olyan világ, amelyben minden ismétlődik, és minden részt vesz egy jelentésteli kontextusban. Az ilyen világ szerkezetileg különbözik a történeti linearitástól, amelyben semmi sem ismétlődik, és mindennek oka van és következményei lesznek*” (Flusser 1990). *„Bármely művészi alkotásra áll, (tehát a képre is – a szerző) hogy nem dolog, hanem esemény; nem tárgy, hanem folyamat; nem halott objektum, hanem eleven szubjektum, s éppoly elevenen is reagál mindenre, ami történik vele, és mindenkire, aki kapcsolatba, dialógusba lép vele, akár egy eleven személy. A műalkotás [...] az értelem minden érintésére mássá válik. Megfoghatatlan, és éppen ezzel fog meg, ezzel ejt csodálatba minket*” – vallja Szilágyi Ákos (Szilágyi 2011). Ahogy Nicolas Bourriaud írja: *„Minden egyes mű egy-egy közösen belakható világ létrehozására tett javaslat*” (Bourriaud, 2007, 19).

Azzal, hogy (a fotográfia feltalálásával) megszűnt a látható valóság mimetikus leképezésének külső kényszere, a kép előtt hallatlan szabadság tárul fel a képen kívül láthatatlan láthatóvá tételére. Az ily módon felszabadított kép az absztrakt művészet szellemi dimenziójába terjeszti ki formai és tartalmi potenciálját (Bunge 2002).

3. A technikai kép

Történetét tekintve a kép, mely kezdetben túlnyomórészt a kiváltságosoké volt, idővel mind szélesebb rétegekhez, majd a technika segítségével tömegekhez jutott el. Igaz, kulturális térnek tágulása – legalábbis részben – színvonalának csökkenéséhez is vezetett. A technikai kép – a fotográfia – kisvártatva megmozdult: filmen, videószalagon, majd digitális jelek formájában terjedt. Hosszú utat tett meg a kép a barlangok falaitól, a nagyméretű falfelületektől, az üvegablakoktól, a táblaképtől a különböző monitorokig és tévéképernyőig. De a képek felett másként múlik az idő. Szó szerint értett történelmük leginkább a vizuális technológiákra vonatkoztatható (és nem a vizuális törvényszerűségekre). Csűrhetjük-csavarhatjuk a dolgot, a kép – úgy tűnik – kép marad, akár falra, akár vászonra vagy papírra van festve, akár képernyőn jelenik meg. Sőt, Lev Manovich médiakutató szerint a digitális képeknek például a pixelek révén (lásd pointilizmus) több közük van a festészethez, mint a fotográfiához (Manovich 2009). Gyakran találkozunk azzal is, hogy régi képek új médiumokban bukkannak fel, és a régi médiumok sem tűnnek el feltétlenül örökre. Tény, hogy a kép napjainkra nem csupán üzenetté, hanem attól el nem választható vizuális környezetévé vált, ha nem is kizárólagosan,

de jórészt a televíziónak köszönhetően. Flusser kifejezésével élve, noha a képeknek térképeknek kellene lenniük, tapétává lesznek. A szerző a „*Fotográfia filozófiája*” című művében – mint említettük – rámutat, a hagyományos festészeti vagy grafikai értelemben létrehozott képpel szemben a technikai képek azt a látszatot keltik, mintha objektívek lennének, azaz nem szimbólumok (miként a tradicionális képek), ugyanis nem képesek hazudni. Aki a világot általuk ismeri meg, az a világot mágikusan ismeri meg, és ez logikusan vezethet programozott viselkedésmódhoz (Flussler 1990). A huszadik század második felének legdinamikusabban fejlődő vizuális színtere a televízió volt. Noha mára távol kerültünk a *két csatorna fekete-fehérben sugározva, hétfőn nincs adás* szisztémától, a különböző felmérések egybehangzóan mutatják, hogy napjainkban is a televízió maradt a legfőbb médiaforrás. Tény, hogy nem rendelkezik olyanfajta erővel, mint például a hetvenes években, mikor egy-egy népszerű sorozat utcákat, tereket volt képes kiüríteni, ám tagadhatatlan, hogy minőségét tekintve sokat fejlődött. Számptalan kereskedelmi csatorna sugároz – a közszolgálati adók mellett – színesben és kiváló minőségben sarkított, nagy átmérőjű plazma- vagy LCD képernyőkre. Az esetek többségében képpé lesznek ezek a képernyők, mint a táblaképek a barokk polgári otthonokban, fontos – ha nem a legfontosabb -, örökkön változó képpé. Néha nem is fontos a hang, a monitor mint színes függöny lepi el a falat (legtöbbször a legkiemeltebb falat, a nagyszobában). Van, mikor a készülék a sarokba költözik, elfoglalva a néhai házi oltár helyét.

4. A technikai kép mint a reklám és az agresszió hordozója, valamint a valóság manipulálásának eszköze

A kereskedelmi televízióknak – mint nevükből is sejthető – éltető elemük a reklám. A reklám, mely akkor éri el hatásfokának maximumát, ha egy képhez vagy képsorozathoz kapcsolódik. A reklám az adott tárgy, dolog vagy esemény fel-, vagy bemutatásával épp annak hiányát idézi elő, vágyat,– tegyük hozzá: nem mindig kielégíthető – vágyat kelt. Valamiféleképp minden reklámfilm egy szertartás, mely egy tárgy vagy szolgáltatás köré szerveződik. Az aranyborjú lehet egy hallókészülék, egy autó, vagy éppenséggel az élet elixírjét nyújtó multivitamin. Birtokában beléphetünk a felkentek világába, valamiféle földi mennyországba, ahol a mannát helyettesítheti az instant levespor. Mindez általában gondosan megtervezett és tökéletesen kivitelezett képi illúzió. Elgondolkodtató az is – miként Tóth Tamás rámutat –, hogy hazánknak szegényebb területein, például Borsod–Abaúj–Zemplén és Heves megyékben az egy háztartásban található tévékészülékek száma magasabb, mint Budapesten (Tóth 2005).

A kereskedelmi televíziók, sőt általában a televíziók, nem élnének meg csupán reklámok egymás utáni sugárzásából. Ahhoz, hogy ezek a reklámok eljussanak a reménybeli fogyasztóhoz, érdekes műsorokra és filmekre van szükségük. Filmekre, melyek nem nélkülözik az akciót és az akció okán gyakran – vagy ezzel szinte magától értetődően – az agressziót.

A „hírértékű események”-et, megdöbbentő eseteket taglaló, érdeklődésre számot tartó műsorok jórészt szintén az agresszió tolmácsolásáról szólnak. A mozgókép és az agresszió összefüggésének vizsgálata nagyon hamar napirendre került. Az első kutatásokat 1910-ben Norvégiában végezték, akkor még a mozifilmek kapcsán.

Az első nagyszabású hosszmetzeti vizsgálatot az 1960-as években indították az Amerikai Egyesült Államokban. Az eredmények szerint azok a kilencesztendős fiúk, akik társaiknál több agressziót tartalmazó tévéműsört néztek, tíz évvel később erőszakosabbnak tűntek társaik szemében.

George Gerbner, magyar származású kommunikációkutató empirikus kutatásaival azt kívánta igazolni, hogy a televízió nézők valóságpercepcióját meghatározó módon befolyásolja a televíziózás mennyisége. Gerbner úgynevezett kultivációs elméletének lényege, hogy azoknak, akik számára a televízió elsődleges információ- és ingerforrás, igen beszűkült valóságképük alakul ki, „nehéz nézők” lesznek. A „nehéz nézők” negatívabbnak, erőszakosabbnak értékelik a világot, mint a kevesebb televíziót – s egyben kevesebb agresszív műsört – nézők. Ezt az állítást később a pszichológiai kutatások is megerősítették.

Kétségtelennek tűnik ugyanakkor – mint az többek közt Grimmnek 1997-ben a mannheimi egyetemen 1042 személlyel végzett nagyszabású kísérletsorozatából kiderült –, hogy az erőszakos médiatartalmakra adott válaszok agresszivitása többek közt a személyek alapagresszivitásától is függ.

Marcel Frydman a belgiumi Mons-Hainaut-i Egyetem szociálpszichológiai tanszékének munkatársaival az 1980-as években végzett kísérleteinek talán legérdekesebb, s az addigi kutatásokhoz képest új tanulsága, hogy az erőszakos média agresszív hatásait jelentősen csökkenti az erőszakos filmek tartalmának és filmkészítési technikáinak csoportos megvitatása (Stachó–Molnár 2003).

Egy 2011-es felmérés szerint Magyarországon a 4–12 éves gyermekek napi átlagban 3,5 órát nézik a televíziót, ráadásul több mint 50 százalékuk szülői felügyelet nélkül (AGB Nielsen, 2011). Szó sincs tehát semmiféle megbeszélésről a látottakat illetőleg. Okkal különböztet meg Strohner József a családi és iskolai nevelési formán túl egy harmadikat: a mediális vagy virtuális nevelést (Strohner 2005).

A televízióban nagy mennyiségben megjelenő erőszak lenyomata a gyermekrajzokban is tetten érhető, de ennél riasztóbb, hogy bizonyítottnak tűnik a látott erőszak és a kialakult agresszív viselkedésforma közti szoros, egyenesen arányos összefüggés. Ugyanez igaz a rendkívül népszerű, agresszivitásra épülő videójátékokra is.

Tévedés lenne abban a hitben ringatnunk magunkat, hogy a képi manipuláció pusztán a reklámok és az akciófilmek terén zajlik. Még a dokumentumfilm is „*változó szellemi környezetünkben inkább csak látásmód, semmint a tények igazsága*” (Gayer 1999). Igazában meg erősíthet minket az ún. ál-dokumentumfilmek műfaja, melyek a nyilvánvaló vizuális manipuláció és leleplezés példái (lásd: *Az igazi Mao*). Vagy megemlíthetjük az ún. werkfilmeket, a „*hogyan készült?*” bonusokat. Mennyi mókát és kacagást örökítenek meg dokumentarista jelleggel! Valóban ilyen vidám volt minden? Nyilván nem. A kérdésre, hogy vajon objektív-e a kamera vagy a fényképezőgép objektíve, szerteágazó, és nem is bizonyos, hogy valóban mindenre kiterjedő és megnyugtató válasz adható. De tény, hogy a kameraállás, a kameraszög, a kompozíció tág lehetőségeket nyit a szubjektum számára.

Ami egyértelmű, hogy mind a reklám, mind a szórakozás, mind a hír világa napjainkra legfőképp a képi világban testesül meg. E képi világ azonban erősen manipulatív, illetve hordozza a manipuláció lehetőségét. „Hiszem, ha látom” – említjük gyakorta. És látjuk a manipulatív világot, melynek legnagyobb veszélye éppen abban áll, hogy a látvány által hihetővé válik. Manipulációi esélytelenek volnának, ha nem rendelkeznének a képzőművészet teljes fegyvertárával, mely azonban adósunk marad a valódi művészet kérlelhetetlenségével vagy a gyermekrajzok őszinteségével. Ez a mágikus világ azokat a veszélyeket hordozza magában, melyekre Walter Lippman már 1922-ben figyelmeztet: „*a média képzeletbeli világot fest körénk, és a fejünkben lévő képek ebből származnak*” (Patkós 2009).

„*Jelenleg a bennünket és a világot érő üzenetek legtöbbje sík felületek kisugárzásaként ér bennünket. A környező világ immár nem sorokba, hanem síkokba van kódolva*” (Flusser 1992, 60–61).

5. Képaradat és vizuális nevelés

„*A képek mai tömeges fogyasztására kritikusan kell reagálnunk, ehhez azonban tudnunk kell, hogyan hatnak ránk a képek [...] képzeletünk gyarmatosítása ma is folyik*” – int a művészet-történész (Belting 2008). Úgy vélem, a hazai oktatásban értelemszerűen a vizuális nevelésnek van lehetősége leginkább a képi üzenetek, a képi világ jelrendszerének, hatásmechanizmusának elsajátíttatására. Tény, hogy a feldolgozatlan képdömping minden szempontból károsan

hat a személyiségre, ezért virtuális vagy mediális nevelés mellett mindinkább szükségesnek látszik egyfajta mentális prevenció (Deszpot Gabriella kifejezése) is. *„Fontos lenne tehát, hogy a gyermekek – a művészeti elemek alapjainak birtokbavétele után – tanáraiktól megtanulják és a gyakorlatban kipróbálják, hogyan és miért készül egy film, egy hírösszeállítás, hol a valóság és a fikció határa, mivel és hogyan hat egy kép vagy képsorozat, mikor manipulálhatja egy kép a nézőt, és persze fordítva, melyek a műalkotás ismérvei, milyen kompozíciós forma és milyen színvilág mit fejez ki és így tovább”* (Deszpot 2009, 17). Hiszen éppen a képek kódolásával és dekódolásának gyakorlatával foglalkozik a rajz és vizuális kultúra, valamint a mozgókép- és médiaismeret tantárgyak. E fontos, és egyre fontosabbá váló feladat ellátásához azonban a tantárgy óraszámának emelése, oktatásának kiterjesztése is szükséges volna, hogy hatása ne csupán speciális iskolát választottak részére, hanem az egész oktatási rendszerben megnyilvánuljon. Ken Robinson szerint a világon mindenhol az oktatási piramis alsó rétegében helyezkedik el a művészeti oktatás. A művészeti oktatás (így a vizuális nevelés is) – melyet köztudomásúan a kreativitásra nevelés egyik legfontosabb komponensének tartanak – bevallva vagy bevallatlan, de az oktatási rendszerek mostohagyerekének számít. A sajnálkozásokon túl felvetődik a kérdés: megengedhetjük-e ezt magunknak a számítógépek, laptopok, tabletek és okostelefonok univerzumában? *„Az emberi szellem alapvető képessége, hogy képileg gondolkozzék, gondolatban képeket tudjon elképzelni, mindez elengedhetetlen előfeltétele a kreatív képalkotásnak.”* [...] *A képzőművészet képei abban a döntő értelemben véve kreatívak, hogy nem passzívan tükrözik a valóságot, hanem aktívan világot formálnak, képkozmoszt hoznak létre”* (Bunge 2002). *„A művészettörténet – mint eredendő képtudomány – kiváltképp alkalmas lehet arra, hogy a jelenkori kultúra képi világait is föltárja.”* – teszi hozzá. Vajon az a mennyiségű képözön, amely nap nap után körülvesz bennünket, összhangban van-e a vizuális oktatásra fordított időmennyiséggel, óraszámokkal? A fiatalok érdeklődésével bizvást nem; legtöbben a vizualitással vagy ahhoz kapcsolható cselekedettel a csekély óraszámokon túl hobbiból is foglalkoznak, például saját videójukat töltik fel a facebookra. Az egészről, és nem a szakiskolákat látogató kiváltságos kevesekről lenne szó. Tény, hogy a középiskolákban és gimnáziumokban heti egy órát tesz ki a rajz- és vizuális kultúra tantárgy óraszámja, és az sem ritka – sőt a gyakoribb –, hogy csak két vagy három évfolyamon keresztül. Társul még ehhez a média- és mozgóképismeret tantárgy, de általában csak egy évfolyamon, egy órában, de előfordul néhol heti fél órában, vagy egyszerűen beépítésve magyar irodalom tantárgyba. Nem csoda, hogy a modern művészetről, ágairól, megjelenési formáiról a képekben megjelent gondolatról, a láthatatlan láthatóvá tételéről folytatott erőfeszítéseiről – noha médiakultúránk jelentős részt ezen alapszik – ritkán esik szó. Lássuk be, mindez messze

nincs arányban azzal a szereppel, amit a képek játszanak az életünkben. Nem érthetünk egyet azokkal sem, akik a korra hivatkozva, a hagyományos képzőművészet alkonyát hirdetve teljességgel számúzik a rajzolás és festés az iskola padjaiból. A hagyományos, klasszikus utakon létrehozott állókép kulcsa és irányítúje marad a virtuális világnak. Tagadhatatlan: a legfontosabb az eligazodás a képek erdejében, de nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a vizuális kultúrával rendelkező ember nemcsak örülni tud a szépnek és megbecsülni azt, hanem képes lesz a szép létrehozására is.

BIBLIOGRÁFIA

- AGB Nielsen Médiakutató Intézet felmérése. In: Magyar Nemzet, 2011. 03. 12. LXIV. évf. 70. sz.
- Belting, Hans (2008): Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. 2005. [online] [2005.05.10.] <URL: <http://apertura.hu/2008/osz/belting>
- Bourriaud, Nicolas (2007): Relációesztétika. Budapest : Műcsarnok kiadása, 2007. 94 p.
- Bunge, Matthias (2002): Képkategóriák a 20. század művészetében. Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait veszített kép láttán. [online] [2012.03.30.] <URL: http://www.balkon.hu/balkon03_10/01bunge.html
- Deszpot Gabriella (2001): Képtelen keretben. In: *Új pedagógiai szemle*, 2001. 51. évf. 1. sz. 17-29 p.
- Flusser, Vilém (1992): Képeink. In: *2000 Irodalmi és művészeti folyóirat*, 1992. 4. évf. 2. sz. 60-61 p. [online] [2011.03.30.] <URL: <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser2.htm>
- Flusser, Vilém (1990): A fotográfia filozófiája. [online] [2011.03.30.] <URL: <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html>
- Gayer Zoltán (1999): Tetszhalál. In: *Filmvilág*, 1999. 42. évf. 4. sz. 20-21. p.
- Gombrich, E. H. (1972): Művészet és illúzió. Budapest : Gondolat Könyvkiadó, 1972. 401 p.
- Haftmann, Verner (1988): Paul Klee. Budapest : Corvina Kiadó, 1988. 122. p.
- József Attila (1975): Thomas Mann üdvözlése. In: József Attila összes versei: Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975. 504 p.
- Lindner Magdolna: Miért tesz boldoggá egy művészettörténészt, ha múzeumpedagógiával foglalkozhat? [online] <URL: http://www.fordulopont.hu/FP-37_lindner.pdf
- Manovich, Lev (2009): Mi a film? [online][2012.05.10.] <URL: <http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3>

- Patkós Dániel (2009): A hazug varázsdoboz – Az ál- dokumentumfilmek manipulációs technikái. Szakdolgozat, 2009. [online] [2012.05.10.] <URL: <http://www.scribd.com/doc/58550420/Patkos-Daniel-a-Hazug-Varazsdoboz>
- Stachó László – Molnár Bálint (2003): Médiaerőszak: tények és mítoszok. [online] [2012.05.10.] <URL: http://www.mediakutato.hu/cikk/2003_04_tel/02_mediaeroszak
- Strohner József: Társadalmi szerepek a vizuális kommunikáció folyamataiban és vizuális nevelés. In: *Magyar Pedagógia*, 2005. 105. évf. 3. sz. 289-305. p. [online] [2011.03.30.] <URL: http://www.magyarpedagogia.hu/docu-ment/Strohner_MP1053.pdf
- Szilágyi Ákos (2011): Az ikon eseménye. [online][2012.05.10.] <URL: <http://artportal.hu/folyoiratok/uj-muveszet/szilagyi-akos--az-ikon-esemenye>.
- Tóth Tamás (2005): Médiaerőszak. Budapest : Kossuth Könyvkiadó, 2005. 223 p.

GÁSPÁRDY, TIBOR

MAN AND IMAGE

Image already appears in the life of man in the prehistoric period, preceding the world. The man of that period used cave paintings in an effort to influence reality and determine future. In our days the magic seems to become real – even if not fully, not in its magical content. Technical images – as opposed to traditional pictures created with graphics or painting techniques – make us believe that they are unable to lie and are objective. Whoever experiences the world through them, experiences the world in a magical way, which leads to a programmed behaviour. The huge amount of violence present on TV is also reflected in children's drawings, but what is more frightening than this is the fact there is a proved immediate and straight correlation between the violence watched on the screen and the subsequent aggressive behaviour. I think that in Hungary visual education has the biggest chance to teach about visual messages, visual sign systems and their mode of action.

