

HERMANN ZOLTÁN
Olvasás/tér/kép

Az európai festészet hagyománya és a gyerekkönyv-illusztráció

A könyvillusztráció esztétikuma – különösen az illusztrált gyerekkönyvek és a képeskönyvek esztétikai értéke – a maga teljességében sosem tárul fel előttünk, ha csupán az olvasott szöveget képekké alakító, az ábrázoló, a narratív, vagy a metaforikus-metonymikus fordítást szolgáló funkciót fedezzük fel benne. Az illusztrált könyv ugyanis nem egyszerűen írást és képet egymás mellé helyezve igyekszik láttatni egy adott, megkettőzött, szöveggént és képként *is* jelen lévő jelentést, tartalmat, hanem mindezek mögött és mindezek előtt az olvasás és a képi befogadás idő- és térbeliségével szembesíti a befogadót. Jacques Derrida írja a *Grammatológia* című könyvében:

[...] a geometrikus objektívitas tere az írás által egy bizonyos pillanatban előállított ideális jelölt vagy tárgy. Ezt megelőzően nincs homogén tér, amely alá lenne vetve egyetlen és ugyanazon típusú technikának és ökonómiának. Az írás előtt a tér a „tulajdonképpen” test beágyazódása és beiródása köré szerveződik. Még a „tulajdonképpen” testhez tartozó téren belül is előállnak olyan heterogén, azaz egymással összeférhetetlen faktorok [...], amelyek között választásra kényszerülünk: mi az, amit muszáj feláldozni, hogyan rangsoroljunk? Így például az *oldal felülete, a pergamen kiterjedése, és minden egyéb perceptív szubsztancia különféleképpen csoportosítható attól függően, hogy írásról vagy olvasásról van szó.* [...] Az első esetben és a technika egy adott korszakában az ökonómiát a kéz mozgása szervezte meg. A második esetben, és ugyanabban a korszakban: a szem. Mindkét esetben egy lineáris és irányított folyamatról van szó, melynek orientációja soha nem közömbös vagy reverzibilis, és soha nem egy homogén közegben zajlik.¹

Ez a tér, a könyv nyomtatott betűvel és képekkel fedett felülete (illetve a sík felület által keltett mélység- és tér-képzet), valamint a befogadó közötti tér (ez utóbbi más természetű tér: ezért nem tartja „homogénnek” Derrida az olvasás terét) játéktérre, az olvasásmódok sokfélesége által játékba hozott térré alakul. Különösen igaz ez a gyerekkönyves műfajokra, ahol az olvasni még nem tudó vagy az olvasni tanuló gyerekkel együtt alakítjuk ki a felolvasás és az olvasás (játék)terét: ebben a közös, úgynevezett *vezetett* olvasásban az esztétikai tapasztalat a gyerek és a gyakorlottabb, felnőtt olvasó „testi” jelenléte, hangja és a könyvnek a szem, a látás, a közös látvány által meghatározott ökonómiája, működése közötti feszültség következménye. Olvassuk tovább Derridát:

¹ Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex, 2014, 329–330.

A *foné* [a beszédhang] soha nem volt képes arra, hogy úgy jelenjen meg, mint egy időbeli linearitás rendje és fölénye, csakis ott, ahol önmagát olvasva látta – vagy inkább olvasásként viszonyult önmagához. [...] A *beszédhangot ugyanis, lényegét tekintve, mindig valamiféle térbeliség hatotta át, ösztönözte, ennek kívánt megfelelni, ennek jegyét hordta magán.*²

A közös olvasás, a hang térszerűsége teszi zárójelbe – majd később, a kézírásban és az olvasásban már gyakorlatra is szert tevő gyerekolvasó önálló (hangos vagy néma) olvasása – a nyomtatott szöveg és a kép ábrázoló, illusztratív, magyarázó funkcióját. Voltaképpen az írás/nyomtatott szöveg esetében – ezt ismerte fel Derrida – ugyanazokra a térszerkezetekre, struktúrákra ismerünk rá, amelyek az európai képi gondolkodást is meghatározták. A festmény befogadása, szemlélése és az olvasás „ökonómiája” lényegében ugyanaz: a sík felület mindig valamiféle belsőnek elgondolt (a képsík mögötti), fiktív teret jelenít meg (de igaz ez a modern médiumok képiségére is, a mozivásznonra, tévéképernyőre, a számítógépek monitorjára, vagy a hangszórók görbe síkfelületei által megmozgatott térre, vagyis a *hangra*); és ezzel a külső (a képsík előtti, a képsík és a befogadó közötti) tér vonatkoztatási pontjait, a befogadó lehetséges, olykor geometriai értelemben is megszerkesztett nézőpontjait is kijelöli. A könyv – különösen pedig a képeskönyv – valójában tehát nem síkbeli, hanem térbeli médium: a könyvlap által jelölt, mögöttes fiktív tér ugyanúgy része ennek a térbeliségnek, mint a könyvoldal és a befogadó közötti tér, a hangos vagy néma olvasás tere.

Az írás tere tehát eleve nem egy *intelligibilis* [csak elgondolható] tér. Bár mindig is kezdett azzá válni, kezdettől fogva, vagyis amióta az írás, mint minden jelműködés benne állítja elő az ismétlést és az idealitást. Ha olvasásnak nevezzük azt a pillanatot, amely megkettőzi az eredendő írást, mondhatjuk, azt is, hogy *a tiszta olvasás tere már mindig is intelligibilis, a tiszta írásé pedig még mindig érzéki.*³

Wolfgang Kemp az európai festészet alapproblémáiról, az európai képi gondolkodás kialakulásáról szóló, *A festők terei – A képi elbeszélés Giotto óta* című klasszikus monográfiája így fogalmazza újra Derrida érvelését:

Bármilyen teret „rendez” is „be” a művészet, privátat, intimet, nyilvánosat, névtelent – „nyilvánosságra hozza” azt; a *mise en scène*je egyben *mise en commun* is; *a szemlélő tere és a kép tere mindig egymásba játszik; a „tér- és dolog-viszonylatok”, melyek a képen belül érvényesek, mindig a szemlélő és a kép közegének viszonyába vannak ágyazva.*⁴

² *Uo.*, 331.

³ *Uo.*, 330.

⁴ Wolfgang KEMP, *A festők terei: A képi elbeszélés Giotto óta*, ford. KÉKESI Zoltán, Bp., Kijárat, 2003, 10–11.

Oswald Spengler 1918–1922-es *A nyugat alkonya* című könyve mellett, érzékelhetően, Derrida 1967-ben megjelent *Grammatológiája* ismerhető fel Kemp téziseinek szemléleti háttérében. Ahogy a kép szemlélésének fizikai kiterjedéssel rendelkező, valóságos tere kibővül a képsík mögötti virtuális terekkel, átnyúlik a kép belső tereibe, úgy „folytatódik” az olvasásnak a szem és a könyvlap közötti tere a tipográfia vagy az illusztráció által megnyitott virtuális mélységi terekben. Valószínűleg nem véletlen, hogy az európai képi gondolkodás és a modern médiumok képstruktúráit leíró alapfogalom, a *mélység* fogalma a kép és szöveg térszerűségét is megközelíthetővé teszi. Kemp Oswald Spenglert idézi könyve bevezetőjében:

Mindennemű valódi extenzió csakis a mélység élményében és a mélység élménye révén alakul ki. [...] az a *lépés*, amely a mélység nélküli érzéki benyomástól a makrokozmoszisan elrendezett világképig vezet, [...] mindezekelőtt ezt jelenti az *idő* szó.⁵

Az az *idő*, amely az olvasás menetét kísérő lineáris időt az olvasó tere és az illusztrált könyvoldalak mélységképzetei közötti mozgások, a szemlélődés, a szem fókuszváltásainak idejévé alakítja. Ebben az értelemben az írásjelek jelzik a mélységi képtereket az olvasás terétől elválasztó képsíkot: a képkivágást például a könyvlap széle, az úgynevezett *oldaltükrök* vagy más grafikai-tipográfiai megoldások. Ez a térszerűség a könyvnyomtatás feltalálásának technológiai eszméjét követi, de a mai gyerekönyv-tipográfia gyakran alkalmazza a könyvnyomtatás előtti, a kódexekre jellemző szabálytalan felületeket, faktúrákat és az avantgárd utáni betű-architektonikákat, a statikus síkot térben is kimozdító, dinamizáló szövegeképeket. Voltaképpen azt mondhatjuk, hogy a közös olvasás és az illusztrált könyvek köztes és mélységi terei a legelvontabb olvasási módra, az olvasást kifejezetten az írásjelek síkján fókuszáló, önálló, néma – mert itt a legkönnyebb elveszíteni figyelmet, a koncentrációt – olvasásra készítenek fel.

A nyugati kultúra fogalmai a *kép mélységéről* a festészet kompozíciós és festészet-, illetve „festés”-technikai fejlődéstörténetével párhuzamosan alakultak ki: hogyan lehet sík felületen mélységet ábrázolni (perspektívával? színekkel? képsíkokkal? kontrasztokkal? geometrikus-ornamentikus képelemekkel? stb.)? E kérdések a mi kultúránkban az avantgárdig meglepően logikus, a művészettörténet által is leírt rendszerben követhetők.⁶ A fordulat a festészet mélységi tereinek és a perspektívának a felfedezéséhez köthető.

⁵ *Uo.*, 12.

⁶ A keleti kultúráknak például más fogalmaik vannak a festői térről. Az európai művészettörténet nagy elbeszélésében a giottói fordulat az impresszionizmusig tart. Az égboltot imitáló mélységi kék (Giotto), a perspektíva, a színperspektíva (Leonardo), a sötét háttér, az optikai térleképezés (Caravaggio), a fényel és a mozgás dinamikájával való játék (barokk) stb. a mélységérzékeltetés technikai megoldásait, történeti folyamatát jelentik meg. A posztimpresszionizmus, az avantgárd, a modernista és posztmodernista képalkotás alkalmazza a fordulat utáni képstruktúrákat, de újra használatba veszi a fordulat előttiakat is (mint a kubizmus a bizánci *fordított perspektívát*, amely nem mélységi terekkel, hanem a képsík mögötti, transzcendens térnek a szemlélő terébe történő kivetítésével dolgozik), és kísérletezik a technika új eszközeivel.

Az 1300 körüli itáliai festészettel új fejezet kezdődik a képi elbeszélés történetében. A festőket foglalkoztató feladatok és témák nem változnak; mennyiben járultak hozzá e korszakos fordulathoz művészettechnikai és médiatörténeti fejlemények, külön vizsgálat tárgyát kellene hogy képezze. Most csupán arra a tényre összpontosítok, hogy *ekkortól kezdve képek számára és által tereket rendeztek be. Ez a folyamat a festészet rendszerének egészét érinti.* [...] a lineáris perspektíva képi tere, az a nagy esemény [...], mely a 14. és a 15. században árnyékba borítja a térábrázolás korábbi szakaszát, olyan látásmódot részesít előnyben, amely inkább érdekelt a tér megteremtésében, semmint megelevenítésében. A 14. század festészete [...] kielégítően leírható egymás mellett létező terek rendjeként. [...] a 15. században a kép az egymás mögöttség rendjévé válik, s az elbeszélés tengelye a mélységbe helyeződik. Ekkor a szemlélő nem pusztán részt vesz a térbeli együttállásban, hanem maga is annak egyik pólusává, s ennél fogva egy „erőtér” [...] elemévé válik⁷

– írja Wolfgang Kemp. Lényegében ugyanezt látjuk, amikor a könyvillusztráció az olvasás linearitását és narratív időrendiségét számolja fel, és az egymás-utániségot az egymás-mögöttség dimenziójává alakítja át. Ehhez elengedhetetlen, hogy a szemlélő/olvasó a *mélység* fogalmát a saját terének és a képsík/könyvoldal virtuális, belső terének időbeli viszonyaként érzélelje és értelmezze.

A *szöveg mélysége* az íráshoz, az irodalmi tradíciókhoz, a szöveg mögött tetten érhető idézethálózatokhoz (a pre- és intertextualitáshoz), illetve az irodalmi hagyományhoz (a kánon- és hatástörténethez, illetve ennek az olvasó egyéniségéhez, műveltségéhez igazodó képzetéhez) való viszonyunkat is jelöli: idézzük fel újra Spengler Wolfgang Kemp által idézett *mélység/idő*-párhuzamát. A festmény és a könyvlap által kivetített (belső) tér a befogadó (a szemlélő vagy az olvasó) nézőpontja nélkül nem létezik, vagyis nem a síkfelület a műalkotás (a jelentések) hordozója, hanem a kép/könyvoldal által megjelenített, fikcionált mélységi tér és a szemlélő közötti (állandóan változó) távolság, az optikai fókusz. A festő/író munkája, hogy ezt a távolságot, teret konstruálja meg. Derrida Rousseau-t is idézi e kérdés kapcsán:

[...] minden a festészetnél kezdődik el, azaz a vadsággal [az őskorral? – H. Z.]. „Az írás első módja nem a hangoknak, hanem maguknak a dolgoknak a lefestése.”⁸

⁷ KEMP, *i. m.*, 9, 10, 13. A képterek mediális fordulátát Kemp Giottohoz köti: minden bizonnyal az írás, a könyvmédiium hasonló jelentőségű fordulata – a nyugati világ képi gondolkodásának addigi tapasztalatait újragondolva – a könyvnyomtatással jelentkezik. Technológiai fejlődést jelent ugyan, de például a *mélység* problémáját tekintve képértelmező képességeinket nem teszi próbára (lásd DERRIDA, *i. m.*, 329–330.) a számítógép, a táblagépek és az okostelefonok, illetve a szövegszerkesztő vagy a html-szerű formátumok megjelenése.

⁸ DERRIDA, *i. m.*, 332.

A festészet és az írás közös „ökonómiájának” tradicionális médiuma az illusztrált könyv, illetve ilyen modern médium a diafilm, a képregény és a feliratos film is. A gyerekkönyves műfajok – a *Bilderbuch*tól az illusztrációkat tartalmazó, nagyepikai felnőtt vagy ifjúsági regény-műfajokig – lényegében ennek a derridai/kempi kettős „tériességnek” a megjelenítései. Az elbeszélő szövegek fikcionalitása és az olvasói imagináció is ezzel a derridai térbeliséggel függ össze. Az illusztráció a gyerekekkel való közös olvasásban gyakorlatilag ugyanazt a funkciót tölti be, mint a felolvasásban – vagy a felolvasást imitáló néma olvasásban, az olvasást kísérő belső beszédben – megszólaló *hang*: az illusztráció a vezetett olvasás képi oldala, az illusztráció a fikcióképzést és az imaginációt (az olvasás művelete során megalkotott mentális képek generálását)⁹ segíti, vezeti rá a befogadót a szöveg és a kép azonos térképzeteinek felismerésére. A gyerekekkel való közös olvasás során a nyomtatott *szöveg* (a „látható nyelv”),¹⁰ a felolvasó *hangja* és a *kép* az elvont térfogalma(in)k belső azonosságait teszik láthatóvá.

Ez az olvasás voltaképpen esztétikai tapasztalata, és bizonyos értelemben – mindenekelőtt a gyerek olvasási képességeinek fejlődését, alakulását szem előtt tartva – azt is kimondhatjuk: ez a komplex, a vizualitáshoz, a hanghoz és a térhez (vagy a testi jelenléthez) kötött olvasásmód az esztétikai alapélményünk. Az egyéni, néma olvasás vagy a közönség előtt való felolvasás a közös olvasásnak a leegyszerűsített, absztraktabb változatai, tanult, elsajátított, gyakorlat által megszerezhető képességek, de mint ilyenek, kétségkívül mindig őriznek valamit a közös olvasás komplexitásából, vagy retorikai és más kognitív műveletekkel helyettesítik (be) a kép vagy a hang jelenlétét.

A gyerekkönyvek illusztrációi „ábrázolnak” valamit, a bennük olvasható szöveg pedig „jelent”, vagy „megjelenít” valamit. De ez az ábrázolás, megjelenítés csak az olvasás térszerűségében, mélységi, mediális tereiben helyezhető el. Sőt, a szöveg és a kép – már többször esett szó róla – nem egyszerűen az ábrázolás és a megjelenítés „eszköze” az illusztrált könyvben, hiszen *szöveg*, *kép* és *olvasás* azt a mediális teret is maga hozza létre, *amelyben* ábrázol és megjelenít.

Szerencsétlenebb esetekben a „tériesség” mint esztétikum háttérbe szorul. Mivel kettős (kép és írás) médiumról van szó, lehetséges, hogy az egyik mediális tér jól működik, de a másik nem. Ha a kép nem támogatja a szöveg (kétféle) mélységének

⁹ Erről részletesebben: Wolfgang Iser, *Der Bildcharakter der Vorstellung* = W. I., *Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink, 1994, 219–225.

¹⁰ „[...] a nyomtatás hatására a hangnak a gondolkodás és az önkifejezés világában mindaddig fennmaradt dominanciáját felváltotta a látvány dominanciája [...]. A nyomtatás sokkal ellentmondást nem tűrőbb módon teszi térbelivé a szavakat, mint az írás. Az írás áthelyezi ugyan a szavakat a hangok világából a vizuális térbe, de a nyomtatás az, mely pozíciójukat rögzíti is ebben a térben. A nyomdászatban a pozíció feletti kontroll mindennél fontosabb. [...] A legtöbb olvasó természetesen nincs pontosan tudatában mindannak a mozgásnak és mozgásnak [ti. a *nyomdagépek mechanikus mozgásának* – H. Z.], melynek köszönhetően az általa látott nyomtatott szöveg létrejött. A nyomtatott szöveg látványa mégis érzékelteti velük a szónak az írás által sugallottól eltérő térbeliségét.” Walter J. Ong, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. Kozák Dániel, Bp., Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, 2010, 107–108.

feltárását, vagy ha a képi gondolkodás, az európai festészet hagyományait megidézõ és újragondoló remek illusztrációkhoz gyenge írott szöveg társul: a könyv mediális hatása hiányos lesz, s így az esztétikai hatást is elveszítjük.

A jó képekönnyvek, gyerekkönyvek nem tesznek egyebet, mint hogy közvetítik az európai civilizáció és kultúra képi gondolkodásának elemeit (sík-mélység-idő-nézõpont), segítenek elsajátítani és kreatív módon újraértelmezni ezt a hagyományt. A képernyõk, a digitális fényképezés, a 3D filmformátumok csak új technikák, a nyugati civilizáció alapvetõen ma sem gondolkodik újszerûen a képrõl. A technikai lehetõségek száma nõtt meg, egyre többféleképpen vagyunk képesek reprodukálni a képterek összetett problémáját.

A képeket és szöveget egyszerre tartalmazó 20–21. századi könyvmédiumokban, a mai magyar és európai gyerekkönyvekben alapvetõen még mindig a giottói fordulat esztétikai következményei figyelhetõk meg. Persze, ma még a könyvnyomtatás elõzményeihez kapcsolódó (például a képkivágások kreatív újragondolása, fordított perspektíva, a papírlap hajtogatása mint térbeliesítés) vagy az avantgárd utáni képi kísérleteket is – amennyire ezek megjelennek a mai könyvillusztrációkban: kétségkívül ritkán – a Giotto utáni és az avantgárd elõtti képesztétikák belsõ logikájához képest érzékeljük valamilyennek.

*

Lényeges különbség van azonban a nyugati képi gondolkodás érzékelhetõ jelenléte, és e jelenlét formáinak felismerése között. Az ewersi – ebben az esetben a nyugati képesség természetét feltáró – akkulturáció¹¹ akkor is végbemehet, ha annak egyes elemeit, például a mélységi tereknek a vizuális befogadást szabályozó mûködését pontosan nem ismerjük. A mûvészettörténészek¹² a magyar gyerekkönyves kultúrában Hincz Gyulának a Weöres Sándor gyerekverseihez készült (egyébként a hatvanas években eléggé modern technikával, filctollal rajzolt) illusztrációit tekintik egyfajta fordulatnak a magyar gyerekkönyv-illusztrációk történetében. Ez abban az értelemben mindenképpen igaz, hogy még a 60-as, 70-es években rengeteget foglalkoztatott Reich Károly vagy a kísérletezõbb hajlamú, tipográfiával is elmélyülten foglalkozó

¹¹ Különösen érdekes, ahogyan Hans-Heino Ewers a gyerekkönyv vizualitásáról mint a könyvkultúrába való, a paratextuális elemek (a szennyborítótól a papírminõségeen és a betûtípusok használatán át a fülszõvegig) funkcióit és szimbolikáját tudatosító bevezetésrõl (akkomodáció, asszimiláció, akkulturáció) beszél: Hans-Heino EWERS, *Literatur für Kinder und Jugendliche: Eine Einführung*, Padeborn, Wilhelm Fink, 2000, 176–177.

¹² Vö. RÉVÉSZ Emese, „A macska a veréb háza”: *Magyar gyermekvers-illusztráció – különös tekintettel a kortársakra* = „...kézifékes fordulást is tud”: *Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Balatonfüred, Tempevölgy, 2018, 10–38.

Kass János esetében alig-alig látunk olyan megoldást, amely a szöveg/kép-viszonyban az illusztráció ábrázoló, megismétlő, a szöveg bizonyos helyeit vizualizáló funkcióit idézőjelbe tenné. Ennek az ábrázoló gondolkodásmódnak szinte névjegye volt, hogy a rajzot ugyanúgy, széles margókkal keretezte, ahogyan a szöveges könyvoldal betűkkel fedett felületét körbezárta egy üres, fehér sáv. A vizuális és a *grammatológiai* értelemben vett mélységi tér egyformán működik ugyan – az üres, fehérén hagyott keret jelzi azt a képkivágatot, amelyen át a nyugati világ képi gondolkodásmódjára megtanított olvasó „áttekint” egy „másik” térbe. (Mint egy ablakon át egy tájképre, vagy kívülről egy, a zárt térben látható jelenetre.) Ugyanakkor nagyon sokáig csak a lapozók alkalmazták azt az egyszerű megoldást, hogy a képkivágatot a lapszél feléig tolták ki.¹³ Ez a megoldás tulajdonképpen zárójelbe teszi a *könyv* köztes médiumát: a befogadó saját terét és a kép-tér médiumát szinte csak a papír vágott széle választja el egymástól.¹⁴

Nagyon izgalmas a derridai-kempi gondolatmenet felől közelíteni a gyerekkönyv-illusztráció harmadik magyar klasszikusának, Réber Lászlónak a munkáihoz (különösen a Janikovszky- és a Tamkó-Sirató-könyvekre). Réber nagyon gyakran a középkori képi elbeszélés (kódexillusztrációk, táblaképek és freskósorozatok) szimultán látható, de – általában az olvasás irányát imitáló – sorrendbe állítható történéseivel mond el történetet, néha olyan tárgyi elemeket is beemel a képbe, amelyek a szövegben nem is jelentek meg. Rébernél a „fehéren maradt” vagy monokróm módon elszínezett lapfelület ugyanolyan fontos grafikai elem, mint a vonal. Határozott vonalakkal keretez, tulajdonképpen nem is igazi mélységi terei vannak a vonalrajzainak (a perspektívát sem alkalmazza), inkább olyanok a rajzai, mintha a mélységi térből a kép (a lap) fehér síkjára vetítődnének ki a körvonalyszerűen megjelenített alakok. (Ez a bizánci és a nyugati képiség „még” közös festészettörténeti megoldására emlékeztet.) Ennek van még egy fontos következménye: a Reich–Kass-iskolához (és előzményeikhez) képest Rébernél nagyon gyakran nem egyetlen nézőpontja van csak a képeknek, nála a könyvmédium felülete és a szemlélő *optika* közötti tér sem homogén tér mindig, mert minden egyes belső keret, ismétléses grafikai elem mindig egy új nézőpont felvételére készíti a befogadót. Vagyis a Réber-illusztrációk képesek a szemlélet terét is megsokszorozni és egymással átfedésbe hozni. (Ehhez nagyon jól illenek a Janikovszky-szövegek ellenpontoszó, nem valamit állító, hanem versengő, akár ellentétes véleményeket is megszólaltató mikrodiskurzusai.)

Ha az igazi fordulatot keressük a magyar gyerekkönyv-illusztrációk között, akkor azt az 1990-es évek végén, a független, kreatív kiadói könyvprojektumok megjelenése környékén kell keresnünk. A rajzos vagy festői technikával készült képek vagy a „talált” vizuális elemek modern számítógépes grafikai megoldásokkal történő utólagos

¹³ Ennek a megoldásnak Jean de Brunhoff Babar-könyvei voltak az első példái, még az 1930-as években.

¹⁴ Hasonló vizualitáspróbléma, hogy a formatervezők igyekeznek a képernyőket egyre keskenyebb (vagy már oldalt lehajló, perem nélküli) keretekbe illeszteni a különböző okostelefonokon és tv-monitorokon.

manipulációja, illetve az így létrejött formagazdagság csak a feltétele, eszköze annak, ahogyan a *mélység* és a *dinamika* esztétikai problémái megjelennek a gyerekkönyv-illusztrációkban. Takács Mari két fontos munkája jelzi ezt a fordulatot: a *Frisz tinta* című versantológia és Kovács András Ferenc *Hajnali csillag peremén* című versgyűjteménye. Az illusztrációk elsődleges célja az egységes képként – szöveg és kép – felfogott, nyitott könyvoldal dinamizálása;¹⁵ a képelemek mélységi (a grafika régi, optikai illúzióit használja nagyon gyakran: az élesebb, telítettebb tónus, a vastagabb vonal, a nagyobb figura közelebbinek tetszik, mint a halványabb, a keskenyebb és a kisebb stb.) vagy síkban való elmozdítása (a lapszélkeret által levágott, nem látható, csak kipótolható, elképzelt teljes testek, formák) hozza létre ezt a dinamikát, amely ebben a tekintetben már nem is a hagyományos, a múzeumi, képtári, statikus megfigyelői szemléletmódot imitálja, hanem a mozgó kézikamera, a mobiltelefon képernyőjén megjelenő állandóan, folyamatszerűen változó képkivágattal való együtt mozgás élményét. És mindezt *könyvmédiumként*, mert ennek a dinamikának a statikus szöveggel kell valamilyen együttműködésbe lépnie. És éppen ezért van, hogy a nyomtatott versszövegek is emelkednek – egyfajta érzéki csalódásként. Ezt a választott betűtípus is erősíti: a papír felületéről, a síkszerű és a mélységi mozgásérzetek éppen a fehér lapfelület és a figyelő szem optikai távolságának meghatározhatóságát bizonytalanítják el. Vagyis valami egészen más történik, mint a klasszikus Réberrajzokon, mégis érzékelhető a két képi világ közötti összefüggés.

A könyves vizualizációnak ez a változata a 2010-es évek végén már nem megy ritkaságszámba – bár még mindig nem túl sok az ennyire konzekvensen felépülő képi univerzum. Persze a tradicionális, ábrázoló, statikus, keretező, egynézőpontú képstruktúrák is jelen vannak még a mai magyar gyerekkönyvekben. És persze vannak félsikerű kísérletek is ezeknek a festői/művészetbefogadói problémáknak a megoldására: Szegedi Katalinnál nagyon gyakran inkább ornamentikus, inkább szimbolikus az írásrétegek és a képelemek egymásra vetítése (nyomtatott lapra festett kép stb.). Szegedi Katalinnak nagyon sok könyve, akárcsak Békés Rozi 2017-ben *Az év gyerekkönyve-díj* illusztráció kategóriáját elnyert Andersen-adaptációja – amelyben megvan a szecesszió vonalkultúrája és, ebből következően, az organikus forma dinamizmusa – inkább megkerüli a szövegnek és a képnek, az elgondolható és az érzékelhető tér közös médiumának a problémáit. A képek ezekben az esetekben is – ahogy Kemp mondja – „tereket rendeznek be”, de nem az olvasás terét.

A képi gondolkodásunk alapelemeinek felismertetését az utóbbi időben közvetlenül is segítik *nagyon fontos* kiadványok: Nagy Diána *Babageometria*-könyvei (*Formák* és *Vonalak* címen) és a *Két egér könyvek* két sokszerzős kiadványa (a *Fekete-fehér*

¹⁵ Nem lehet alábecsülni ebben a kérdésben a *Vision in Motion* 1996-os magyar kiadásának megjelenését (MOHOLY-NAGY László, *Látás mozgásban [Vision in Motion]*, Bp., Műcsarnok/Intermédia, 1996.), és hatását; ahogy azt sem, hogy az időközben Moholyról elnevezett egykori Iparművészeti Főiskola – ma már „a” MOME – műhelyeiből kerülnek ki a 2000-es évek utáni gyerekkönyv-illusztrátorok legjobbjai.

2011-ből és a *Színek* 2016-ból),¹⁶ ez utóbbiak konkrét festészet- és grafikatörténeti példákon keresztül mutatják meg a vizualitás – áttételesen pedig az illusztráció és a olvasás – térhez kötődő alapproblémáit az egészen kicsi (1–3 éves) és a „9 plusz”-os olvasóknak.

HERMANN ZOLTÁN
 egyetemi docens,
 KRE BTK Magyar Nyelv-, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
 hermann.zoltan@kre.hu

Reading/Space/Picture
The Tradition of European Painting and Children's Book Illustration

Abstract: The illustrated book does not simply attempt to display a particular meaning, but confront the receiver with the temporality and spatiality of reading and visual perception. Starting from the recognition of Derrida, it can be said that we could realise the same spatial structures in the case of written text as in the ones which define the European visual thinking, as the reception and contemplation of a painting is essentially the same as the „economy” of reading: the flat surface always create a fictional one. The good picture and children books are exactly do nothing more, but broadcast the elements of the imaginative thinking of European Civilization and Culture, help to learn and creatively reinterpret this tradition.

Keywords: illustration, Derrida, painting, visual thinking, spatiality

¹⁶ NAGY Diána, *Babageometria: Vonalak*, Bp., Két egér, 2013; Uő., *Babageometria: Formák*, Bp., Két egér, 2016; ENTZ Sarolta, FEKETE-HORVÁTH Erika, JÁNOSI-HALÁSZ Rita, MÉSZÁROS János, KUN Fruzsina, *Két egér kalandjai: Fekete-fehér*, Bp., Móra, 2011; ENTZ Sarolta, FEKETE-HORVÁTH Erika, JÁNOSI-HALÁSZ Rita, MÉSZÁROS János, RUBIK Anna, *Két egér kalandjai: Színek*, Bp., Móra, 2016.