

tethető: egy ilyen felfogás naivitás és a metafizikába való visszaesés lenne. Tengelyi szerint az önmagától meginduló értelemképződésnek mint tapasztalati eseménynek a fenomenológiai értelmezése éppen azt teszi lehetővé, hogy túllépjünk az idealizmus és realizmus hagyományos ellentétén. Hogy a tapasztalatot ne a szubjektum vagy az objektum oldalán rögzítsük le, hanem olyan folyamatként ábrázoljuk, ami a tudat és a valóság határán zajlik, és ezt a határt egyszersmind mindenkor újra is rajzolja. Valójában a filozófia igazi feladata nem más, mint éppen ennek a folyamatnak a leírása, megragadása és értelmezése. Tengelyi többféleképpen megfogalmazza álláspontját, többek között a transzcendentális idealizmus vonatkozásában – a kanti és husserli változattal szemben – is: „*a transzcendentális idealizmus gondolatának mélyén ott rejlik egy valódi felismerés, amelyet sem el nem utasíthatunk, sem meg nem kerülhetünk. Ez a felismerés így fogalmazható meg: tapasztalat és valóság kapcsolatának kérdéséről nem dönthetünk másként, mint a magunk tudatának nézőpontjából*”. (69.) Ez persze még nem jelenti azt, hogy minden tapasztalati értelem valamilyen a tudatunkból lenne eredeztethető. A tapasztalat éppen hogy egy tudattól idegen felbukkanását jelenti, ám ez a tudattól idegen mégis a tudatban jelentkezik be, és ezáltal – bármilyen paradox módon és meghökkentően hangozzék is – a tudatban bizonyul tudatidegennek. Más megfogalmazásban: „*egyszóval a tudatban olyan valóság szerveződik meg, amely magában a tudatban nyilvánítja a tudattól való függetlenségét*”. (149.) A fenomenológia alaptézise szerint a tudat és a valóság között mindig szoros korreláció áll fenn, az újabb fenomenológia ehhez azt fűzi hozzá, hogy ez a korreláció nem statikus (nem változatlan formákra épül), és nem csak egyetlen forrása van (akár az értelemadó tudat, akár a „valóság”). Maga a korreláció is dinamikus, egyensúlya állandóan megbillen, majd helyreáll, ebbe a dinamizmusba azonban elvileg nem tekinthetünk bele máshonnan, mint a tudat nézőpontjából.

A könyv általános filozófiai állásfoglalása és konkrét elemzésekben megmutatókozó újszerűsége mellett okvetlenül meg kell említeni, hogy például a kifejezés kapcsán a tanulmányok utolsó, harmadik csoportja izgalmas kirándulást tesz irodalom és fenomenológia, történelem és fenomenológia határvidékére.

Kifejezés és tapasztalat kapcsolatának elemzése során nemcsak azt látjuk be, hogy a kifejezés kreatív többletet jelent az átélt tapasztalathoz képest, hanem azt is, hogy az irodalom bizonyos értelemben sajátos és önálló forrása a tapasztalatnak. Élmény, tapasztalat és kifejezés így válik egyetlen, összetartozó egységgé.

A könyv tehát arra a filozófiai feladatra vállalkozik, hogy a tapasztalatot valódi mivoltában ragadja meg, egy olyan fogalmiságon keresztül, amely magára a tapasztalatra van szabva. „*Az ilyen kvázi-kategóriákat experienciáléknak nevezhetjük, és azt állíthatjuk róluk, a kifejezés kategoriális formáinak előképéül avagy előalakjául, pontosabban szólva: prepredikatív alapzatául szolgálnak*.” (58–59.) Ha ez a megközelítés sikeres, akkor végre nem a tapasztalattól független, metafizikai, teoretikus vagy éppenséggel hétköznapi fogalmiságot erőltetjük rá a tapasztalatra, hanem magát a tapasztalatot, életünk eleven szervezőerejét juttatjuk kifejezéshez. Ezért írja a szerző a könyv bevezetőjében, hogy e kötetet a tapasztalat új értelmezésének, bizonyos értelemben a „*megtalált tapasztalat könyvének*” (10.) szánja.

Ullmann Tamás

AZ AVANTGÁRD, AMELY AVANTGÁRD MARADT

Gyűjtemények Budapesten és Bécsben

Azok számára, akik a születő képzőművészet életére (gyűjtésére, forgalmára, vételáaira stb.) is kíváncsiak (tegyem hozzá, ezek ritkán művészettörténészek), megdöbbentő volt megpillantani azt a valóságos, hatvanas évekbeli Michaux- és Hartung-vásznat, amelyet a Budapest Art Fair egyik kuckójában eladásra kínált fel egy francia magángaléria. Ez azt jelezte, hogy európai léptékben már Budapest ízlése vagy Budapest pénze is számít. Sokkal többet jelez, mint jelezne Michaux vagy Hartung pusztá kiállítási jelenléte a magyar fővárosban – amire egyébként még úgyszintén nem volt példa.

Nem tartozik a hivatalos kultúrpolitikai vívmányok közé, de hosszú évek óta járják magyar

magángyűjtők és/vagy magángalériások a Nyugatot, hogy külföldön hírnevet szerzett magyar művészek munkáit hazavásárolják. Eközben el-elcsúsznak és hazacipelnek jobb-rosszabb nem magyar alkotásokat is. Ez óriási változás az 1990 előtti, ellenirányú műtárgyforgalomhoz képest, és azt jelzi, hogy Budapest ízlése, Budapest pénze már lehetővé teszi, hogy itt ragyogjanak jobban a szóban forgó művek.

Korábban – a rendszeres nyugati tájékoztató útlevéli és pénzbeli akadályai miatt – legnagyobb tájékoztató szerepük a *könyvtári albumoknak* volt. A Fészek Klub legendás könyvtárosa és kiállításszervezője, Molnár Éva már a hatvanas, az Iparművészeti Főiskola hasonlóan legendás könyvtárosa, Bodor Ferenc a hetvenes évektől engedte modern művészeti albumaihoz a viszonylag új formákra is szomjas művészeket és művészpalántákat. Fontos tájékoztató pont volt a Simó Éva vezette Váci utcai idegen nyelvű antikvárium is. (Máshonnan, például az Írószövetség könyvtárából, az ilyen albumok rég magánkönyvtárakba vándoroltak.) A művészlapozgatókra robbantó, kaptikus hatással voltak az Arp- és Klee-albumok, a svájci *Du* folyóirat egyes számai, a műbarátokat-műgyűjtőket azonban inkább csak hasztalan epelkedésre indították.

A bécsi Albertina nemrég tartós letétbe kapta a liechtensteini Batliner házaspár káprázatos klasszikus modern kép- és szoborgyűjteményét. Hamarjában ki is állította a gyűjtemény javát.¹ Kőhajításnyira van az Albertina a Rennwegtől, ahol az emlékezetes Metternichmondás szerint a Balkán kezdődik, a gyűjtemény Bécsbe vándorlása tehát vagy ötszáz kilométernyi utat jelent a gyűjteményeitől és gyűjtőitől cudarul megfosztott Kelet-Európa felé. A budapesti Szépművészeti Múzeum másfajta magángyűjteményt állított ki 2007 végén: a svájci Rupf házaspár vagy harminc évvel később, a kubizmussal induló kép- és szoborgyűjteményét.² Sajna, ez a gyűjtemény csupán must-ra, nem pedig letét, mint a Batlinerék bécsi kollekciója. De Budapest vagy háromszáz kilométerrel még keletebbre esik.

Bécs eddigi kimaradása a francia–német avantgárd festészeti és szobrászati remekművek felhalmozásából („*Rita és Herbert Batliner éppen azért döntöttek Bécs mellett, mert felajánlott műveik itt fájdalmas gyűjteményi hézagot tölthetnek be*” – írja Schröder)³ annál is figyelemremél-

több, mert az első világháborúig, majd a két világháború között Bécsnél jóval keletebbre is számos lelkes gyűjtője akadt ezeknek. Hogy mást ne mondjak, a Gauguin-követő nabik, a kubisták, a fauve-ok és német (illetve részben orosz) expresszionista szellemtársaik (Die Brücke, Der blaue Reiter) egészen Oroszorszáig kiterjesztették vonzerejüket. A napokban nyílik Londonban az az Ermitázs-kiállítás, amely többek között a XX. század eleji Scsukin- és Morozov-magángyűjtemények jóvoltából pompásabb Matisse- és Picasso-anyagot mutat be, mint akárhány nyugat-európai múzeum tehetné akár egyesült erővel.

De említeni lehetne a francia–német avantgárd prágai, zágrábi, kezdetben magánlakásokban képződött, vagy Iodzi, mindjárt múzeumi lerakatait is.⁴ (A zágrábi, illetve Iodzi anyag jórészt megsemmisült a második világháborúban. Előbbi tulajdonosát, aki magától a híres párizsi Vollard képkereskedőtől örökölte az anyagot, a náciák már 1943-ban meggyilkolták.)⁵ Magyarország műgyűjtői közül sem hiányoztak a nyugat-európai avantgárdra is fogékony, legnagyobbbrészt zsidó műbarátok. Talán a legjelentősebb ilyen gyűjteményrészek (Neményi Bertalané, illetve Hatvany Ferencé) 1945-ben a klasszikusabb anyaggal együtt szovjet hadiszákmánnyá váltak.⁶

A magyar avantgárd képzőművészet legjava 1920 után, mint ismeretes, külföldön született s került magán- vagy közgyűjteménybe. Termésének *szimultán* gyűjtése majdnem lehetetlen volt itthon. Igazán kivételnek számított, hogy egy-egy progresszív lapszerkesztőség körül vagy egy-egy progresszív értelmiségi lakásában feltűnedeztek grafikai lapok a Párizsba, Berlinbe, a Bauhaushoz vagy a De Stijlhez távozott magyar avantgárd képzőművészekről.⁷ A *visszamenőleges* gyűjtésnek viszont áldozatos példái tanulmányozhatók pl. a Kiesebach (Tihanyi, Bortnyik, Kassák) vagy az Antal–Lusztig-gyűjteményben (Uitz, Nemes-Lampérth, Moholy-Nagy).⁸

A svájci Rupf-gyűjtemény budapesti bemutatkozása elsősorban azt példázza, hogy a miénknél szerencsésebb országokban lehetséges volt a francia–német avantgárd *szimultán* felhalmozása magánkézben. (Szerencsésebbnek kell mondanunk még a két világháború közti Romániát is, nem csak Csehszlovákiát vagy Jugoszláviát, mert mindhárom szomszédos or-

szágban tágabb terük volt a progresszív művészeknek, illetve gyűjtőiknek, mint nálunk. Elég, ha csak a *Contemporanul* című folyóiratra, illetve Brancusi, Tristan Tzara folyamatos otthoni jelenlétére utalok.) Igaz, ehhez az is kellett, hogy a berni rőföst, Hermann Rupfot éppen a páratlanul kreatív műértő, Henry Kahnweiler társaságában vesse Párizsba a sorsa (kereskedelmi akadémián voltak korábban osztálytársak), és éppen a kubizmus szárnybontása idején. Kellett továbbá az is, hogy Rupf – meggyőződéses szociáldemokrata lévén – eleve rokonszenvezzen a zömmel baloldali beállítottságú, újító szellemű művészekkel. De az is a javára írandó, hogy 1939-ben, a nevezetes luzerni árverésen a német nácik által „elfajzottnak” minősített művészek munkái közül is volt merse megvásárolni egy Ewald-képet, valamint Macke 1912-es expresszionista KERTVENDÉGLŐ című remekművét. (Mivel ez a festmény ma már nem szerepel a gyűjteményben, feltételezem, hogy több háború utáni hasztalan visszavásárlási kísérlet után⁹ mégiscsak visszakerült abba az aacheni múzeumba, ahonnan a nácik lefoglalták.) Nagyon jellemzők Rupfnak az árverés előtt Kahnweilerhez írt sorai: „*Ami a német képek luzerni árverését illeti, azt gondolom, senkinek sem kellene megvennie őket, hogy ennek a bandának csak költségei legyenek, bevételei viszont nem. Vagy lehetőség szerint mindent nagyon alacsony áron kellene megvenni, ha lehet, senkinek sem kellene ráigérnie.*”¹⁰

A Rupf-gyűjtemény elsősorban a francia avantgárdból merített, nemritkán rendre már a művek keletkezésének hónapjában. Kahnweiler közvetítette Rupfnak Picasso, Braque, Derain, Vlaminck, Juan Gris, Leger legújabb vásznait-lapjait vagy a kubista Laurens plasztikáit. Már nem szorult az általa vásárolt párizsi házacskában lakó Kahnweiler szolgálatára, amikor – a harmincas években – Paul Klee felé fordult, akinek 1940-ben bekövetkezett haláláig leghívebb támogatója lett. (Igaz, a háború után az ő Klee-anyagából alapozza meg Heinz Berggruen a maga remek gyűjteményét; éppen Klee-lapokkal nyitja meg 1950-ben kicsiny párizsi galériáját.)¹¹ Kandinszkij műveit is egyénileg szerezte be a művésztől ugyanez idő tájt. Feininger egy remekművét, Hans Arp plasztikáit már a második világháború után, vagyis keletkezésük után vagy harminc évvel vásárolta.

Mielőtt rátérnék a bécsi Albertina Batliner-kiállítására és annak katalógusára, említsem meg, hogy a magyar fővárosban némiképp előkészítette a Rupf-gyűjtemény bemutatóját a Magyar Nemzeti Galéria MODERNIZMUSOK című, 2004-es grafikai tárlata, amely a stuttgarti Staatsgalerie, továbbá a Magyar Nemzeti Galéria és a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményi összefogásával szokatlanul széles felfogásban prezentálta a XX. század eleji Európa rajzművészeti avantgárdját. Bármilyen megrendítően hat is azonban egy-egy Gauguin-lap vagy a Gauguin hatására létrejött Rippl-Rónai- vagy Schiele-rajz, inkább csak úttörő szerepe lehet annak az avantgardizmusnak a szempontjából, amely *valóban szakít az ábrázolás évezredek konvenciójával*. S amely ugyanezen a tárlaton is hírt adott magáról egy-egy húszas évekbeli (elsősorban kelet-európai) szuprematista, konstruktivista, futurista vagy dadaista remekmű alakjában. Az ábrázolás konvenciójában fogant ugyanis még Picasso AVIGNONI KISASSZONYOK című festménye is (erről mondta a fauvista Derain, hogy mögötte rövidesen festőtjét is felakasztva látjuk),¹² és még a kivételesen érzékeny Kahnweiler is szakított Robert Delaunayval, amikor az 1912-ben az absztrakt fényfestészet, az ún. orfizmus útjára lépett. Kahnweiler a következő szellemes érvvel óvott a teljes absztrakciótól: „*Egy kép az ábrázolás szándéka nélkül sohasem lehet más, mint technikai találmány, és mindig befejezetlen marad, mert egyetlen határa éppen az ábrázolás befejezése lehetne.*”¹³

Nincs hely most ennek az esztétikai problémának a továbbtaglalására, viszont meg kell állapítanunk, hogy a bécsi Albertina-múzeum Batliner-kiállítása több szempontból is érvényteleníti az európai avantgárd esetleges, ábrázoló, illetve nem ábrázoló változatra való feldarabolását, amit a Rupf-gyűjtemény önkéntelenül is sugall azáltal, hogy az utóbbi változatba vágó művet csak nagyon keveset tartalmaz. Meglehet, az imént idézett Kahnweiler-féle állásponton kívül (amit bizonyára osztott Rupf is) ennek az a forrása, hogy a Batliner-gyűjtemény izzig-vérig visszamenőleges, nem pedig szimultán jellegű. A hatvanas-hetvenes években, amikor Herbert és Rita Batliner liechtensteini otthona fokozatosan nagyserű avantgárd festményekkel telt meg, már jól lehetett érzékelni nemcsak a század eleji francia–német avantgárd sokágú, elsősorban

kelet-európai *továbbfejlesztését*, hanem bizonyos egykori francia–német avantgárd mestereknek az életkorral is együtt járó megtorpanását, hanyatlását is. A visszatekintő szelekció beépített előnye ez a szimultán tájékozódással és döntéssel szemben. (Beépített hátránya viszont a legtöbbször jóval magasabb, idő érlelte vételár.) Rupfnak 1920 körül még fogalma sem lehetett arról, amit Batliner, mondjuk, 1970-ben már evidenciaként kezelhetett, hogy ti. a Brücke vagy a Blauer Reiter német és orosz mesterei a tízes-húszas években az európai avantgárd Párizson messze túlmutató magasságait járták. Hiába élt és gyűjtött javában Rupf ebben az időszakban, nem juthatott eszébe, hogy Franz Marcot, Javlenszkijt vagy Malevicset próbáljon szerezni.

Batlinerék gyűjteménye tehát nemcsak az által üt el a Rupf-házaspárétól, hogy visszatekintő jellege jóvoltából újtába ejtheti a fauvizmus és a kubizmus *előzményeit* (Sisley, Pissarro, Monet, Cézanne, Signac, Degas, Toulouse-Lautrec). A jótékony időbeli távolság miatt lehet az is, hogy személyes elfogultságok nélkül kedvelhet egymással ellenlábás festőket is (így lehet bő anyaga egyszerre Picassótól és Matisse-tól, Soutine-tól és Chagalltól, a Kahnweiler által elvetett Delaunaytól éppúgy, mint Deraintól vagy Braque-tól). A Batliner-gyűjtemény fő ütőkártyája a Rupf-gyűjteménnyel szemben azonban az avantgárd kezdemények *továbbkövetésében* rejlik! Ezt éppúgy kell időbeli, mint földrajzi értelemben venni. Káprázatos a Brücke festőinek húszas évekbeli anyaga; különösen Kirchner, Schmidt-Rottluff, Otto Müller, Pechstein, Rohlf és Nolde munkái kiemelkedők ebből a csoportból. Hasonlóan gazdag a Blauer Reiter csoport kollekciója Gabriele Münter, Kandinszkij, Javlenszkij, Marc és Macke művei révén. Bár szinte semmit nem láthatunk az Otto Dix, Max Beckmann vagy Georg Grosz fémjelezte újtárgyas mozgalomtól vagy a Mondriant, Doesburgot, Huszár Vilmost felvonultató De Stijl-csoporttól, igazi csemege a színteoretikus Johannes Itten egy Delaunayra rímelő, 1915-ös akvarellje. Több ritka művel szerepel a Bauhaushoz kötődő Oskar Schlemmer is.

Sokkal inkább, mint egy-egy obligát Munch, Modigliani, Miró, Kokoschka, Arp vagy Magritte, a Batliner-gyűjtemény nagy orosz avantgardistáinak az anyaga a leginkább lenyűgöző.

Ez az európai avantgárd valódi földrajzi körvonalait sejtető gyűjteményrész éppúgy tartalmaz korai munkákat Malevicstől, Larionovtól, Goncsárovától, Popovától, Punyitól, mint későbbi, érett szuprematista műveket Szujetyintől, El Liszickijtól, Malevicstől vagy Filonovtól. Éppen az oroszoknál látjuk az avantgárd kezdetek radikális továbbvitelét, el egészen a geometrikus-szuprematikus absztrakcióig, ahonnan sok esetben már csak két irányban lehetett továbbhaladni: behódolni a diktatúrának, vagy odaállni a kivégzőfalhoz. Ez nagyon is összecsengett a németországi Bauhaus-mozgalom hitlerista szétkergetésével. Az európai avantgárd legkövetkezetesebb változatainak erőforrásai, megállapíthatjuk, nem önmaguktól merültek ki, hanem gumibotok és puskatusok hatására.

Mivel a Batliner-gyűjtemény katalógusa inkább protokolláris, semmint gyűjtéstörténeti, sajnálatos módon Batlinerék egyik darabjának provenienciájáról sem tudhatunk bizonyosat. Érdekes volna tudni, pontosan mikor, milyen forrásokból jutottak Batlinerék például orosz avantgárd anyagukhoz. Más forrásból kell felidézniük a húszas évek elejének derekának hallatlan pezsgését, például a Berlin–Moszkva tengely mentén. A magát egyszerre dadaistának és konstruktivistának tartó mozgalom olyan óriásokat fogott át, mint Arp, Punyi, Moholy-Nagy, Naum Gabo, Anton Pevsner, Bortnyik, Kádár Béla, Péri László, Kandinszkij, Chagall, Archipenko, Sonja Delaunay stb. 1924-ben Moszkva állította ki őket, 1926-ban pedig Berlin. Herwarth Walden Sturm nevű galériája és folyóirata adott mintát a kelet-európai teoretikusoknak (például a magyar Kállai Ernőnek) és galeristáknak az új, radikális avantgárd felkarolására. (Waldent 1941-ben egy szovjet Gulagban végezték ki.) A zömmel baloldali beállítottságú művészek Berlinben és külföldi, például svédországi vagy egyesült államokbeli kiállításaiukon még vásárlókhöz is jutottak.¹⁴

A gyűjtéstörténeti adalékok hiánya azonban nem csökkentheti tiszteletünket Herbert Batliner, e nagyvonalú gyűjtő és mecénás iránt (többek között a budapesti Európa Intézet létrejötténél is ő bábáskodott a nyolcvanas évek végén). Szolgálgjon a magyar főváros elégtételül, hogy a húszas évek orosz avantgardistáinak nagyszerű, *utóbb* Bécsbe is eljutó kiállítá-

sát¹⁵ a nemrég elhunyt muzeológus, Néray Katalin jóvoltából 1988-ban a Múcsarnokban is megcsodálhattuk.

Passuth Krisztina a kelet-európai avantgárd-ról szóló könyvének zárófejezetében valamilyeni kelet-európai ország avantgárd mozgalmainak elkerülhetetlen felozlásáról beszél.¹⁶ Magam éppen a mindenütt feltámadt nacionalista-diktatórikus külső kényszer miatt érzem azt, hogy ezek a mozgalmak máig nem oszlottak fel a szó művészeti értelmében. Hiszen nem volt módjuk rá, hogy mindent kiadjanak magukból! Az őket félresöpörni vélő posztmodern hangoskodást jócskán túlkialtva szólítják a művészet értőit: Ma is itt vagyunk!

Jegyzetek

- Schröder, Klaus Albrecht (szerk.): MONET BIS PICASSO. DIE SAMMLUNG BATLINER. Albertina, Wien, 2007.
- Geskó Judit (szerk.): PICASSO, KLEE, KANDINSZKIJ. A SVÁJCI RUPF-GYŰJTEMÉNY REMEKMŰVEI. Szépművészeti Múzeum–Vince Kiadó, 2007.
- Schröder: i. m. 16.
- Lenyűgöző alaposággal és sok új adalék birtokában tárgyalja ezt az aspektust Orosz Márton A LÁTHATATLAN GYŰJTEMÉNY. AVANTGÁRD MŰGYŰJTÉS MAGYARORSZÁGON ÉS KÖZÉP-KELET-EURÓPÁBAN (1907–1939) című tanulmánya. In: Geskó: i. m. 235–303.
- I. m. 244–245.
- Mravik László: THE „SACCO DI BUDAPEST” AND DEPRECIATION OF HUNGARY. 1938–1949. Magyar Nemzeti Galéria, 1998. 223–275., 383–396.
- Orosz Márton (i. m. 262–270.) másoké mellett a Bölöni György, Kassák Lajos, Mihályi Ödön, Mihályfi Ernő, Pán Imre, Hevesy Iván, Kállai Ernő, Gombosi György, Frankl Sándor és Radnai Béla tulajdonába került avantgárd grafikákat említi. Feltétlenül megjegyzendő, hogy az emigrált magyar értelmiségiek, például Szegi Pál többnyire sokkal bőségesebb magánkollekciókat hoztak össze.
- L. Kiesélbach Tamás: MODERN. MAGYAR FESTÉSZET 1919–1964. Bp., 2004; Bencsik Barnabás (szerk.): KILENCVENKILENC ÉV. AZ ANTAL–LUSZTIG-GYŰJTEMÉNY A MODERNBEN. Debrecen, 2007.
- Geskó: i. m. 212., 214.
- I. m. 218.
- Berggruen, Heinz: DIE GIACOMETTIS UND ANDERE FREUNDE. Wagenbach, Berlin, 2005. 7.
- Frank, Herbert: AZ AVANTGARDE TÁMOGATÓI. Corvina, 1969. 143.
- Idézi Frank: i. m. 149.
- Passuth Krisztina: TREFFPUNKTE DER AVANTGARDEN. OSTMITTELEUROPA 1907–1930. Balassi-Verlag der Kunst, Dresden, 2003. 262. k.
- Bakos Katalin–Havas Valéria (szerk.): MŰVÉSZET ÉS FORRADALOM. OROSZ–SZOJVET MŰVÉSZET. 1910–1932. Múcsarnok, 1988.
- Passuth: i. m. 284. kk.

Hernádi Miklós

AZ EROTIKA REGISZTEREI

Veszedelemes olvasmányok.

Erotikus illusztrációk a 18. századi francia irodalomban

Az Országos Széchényi Könyvtár, a Tony Fekete Magángyűjtemény, a Bibliotheque Nationale de France, az Österreichische Nationalbibliothek és az aradi Biblioteca Județeană együttműködésében rendezett kiállítás katalógusa magyar és francia nyelven
Országos Széchényi Könyvtár–Kossuth Kiadó, 2007. 196 oldal, 4500 Ft

„A XVIII. század a vignetta százada. Ez a kor, amely a művészet szeretetreméltóságával ékesített mindent, amely stílussá nemesítette a csinosat. [...] Ez a kor, amely számára elképzelhetetlen volt az olyan nyomtatott lap, amelynek nem gyönyörködteti a szemet: magától értetődik, hogy ez a kor, a XVIII. század, tehetséget, képzelőerőt, új, eddig példát nélkül álló ízlést pazarolt a könyv szépítésére és derűsebbé tételére is. Ezért triumfál XV. Lajos uralkodása alatt a művészetnek az az ága, amelyet később illusztrálásnak neveztek el. A kép megtölti a könyvet, elárasztja a nyomtatott szöveget, keretétvé válik, kezdi és befejezi, felfalja a legcsekélyebb üres helyet is.”¹ E mondatokkal kezdik a Goncourt testvérek Gravelot munkáinak méltatását A XVIII. SZÁZAD MŰVÉSZETE című könyvükben. Az illusztrálás művészete látatja a szöveg által megjelenített eseményeket, azoknak sajátos miliőt teremt, az olvasót eligazítja a szöveg világában. Ez kétélű vállalkozás: lehet azt mondani rá, hogy az olvasót megfosztja fantáziájának működtetésétől, irodalmi-képi asszociációit egy mederbe, az illusztrátor látásmódja felé tereli, ugyanakkor megteremti azt a közeget, amelyben az olvasó nem verbális formában mintegy közelebb kerül a cselekményhez, a figurák világához, és a szituációk plasztikussá válnak. Természete-