

## Korunk könyvkötésművészete történelmi megvilágításban

A könyvkötés múlt századi gépesítése folytán a kézi könyvkötés látszólag elvesztette jelentőségét. A valóságban azonban két területen is tovább él, sőt fejlődik. Egyrészt, a nagy könyvtárakban őrzött és gyakran sok viszontagságon átment értékes régi és ritka könyveket konzerválni és restaurálni kell. A restaurátor-könyvkötőnek a papír-, bőr- és pergamenkonzerválási műveletek mellett alaposan ismernie kell a kézi könyvkötés minden fogását. Másrészt, a századunkban megjelenő bibliofil kiadványok gyűjtői is igénylik a könyv tartalmához méltó egyedi kézi kötést. Világszerte megfigyelhető, és nem is új az a törekvés, hogy egy-egy tipográfiáját, illusztrációját, tartalmát tekintve különösen értékes könyvet kötésével együtt műtárggyá igyekezzenek tenni. Igaza van tehát Kiessignek,<sup>1</sup> amikor a művészi könyvkötés reneszánszáról beszél. De a művészi könyvkötésnek ez a reneszánsza csak szűk körön belül érvényesül, s a nagyvilágban körülöttünk, az iparművészet, illetve a művészet világában a könyvkötés mint műtárgy ma még alig kelt figyelmet. Feltűnő, hogy Európa-szerte anélkül zajlanak le a modern művészi kötés kiállítások, hogy a hivatásos művészeti kritika akár csak észrevenné őket. A képzőművészek nem ismerik, a könyvkötészeti szakemberek és a könyvbarátok pedig bizalmatlanul fogadják, és mintha gyanakvó szemmel figyelnék ezt a fejlődést. Mert ez a kötésfajta annak az eredeti és évszázadokon át megszokott célnak a határait — hogy ti. a fűzés, illetve kötés a könyvet használhatóvá tegye, s egyúttal védje is azt — már nagyon túllépi. De még a könyvkötők köreiben is feltűnő a „nyelvi” zűrzavar, a fogalom tisztázatlansága, ott sincs meg a művészi kötés pontos definíciója. Mert hát mit is értünk ma „könyvkötőművészetten”? Milyen a „művészi kötés”, kit mondhatunk „könyvkötő művésznek”, mire gondolunk pontosan, ha „a régi könyvkötők művészetéről” vagy „az elmúlt századok könyvkötésművészetéről” beszélünk? Hogy viszonyul mindez a mai könyvkötésművészethez, és hogyan illik a művészet napjainkban érvényes fogalmába? Ahhoz, hogy ezeket a kérdéseket megválaszoljuk, történelmi elemzésre van szükség, hogy meg tudjuk állapítani, mikor és milyen körülmények között alakultak ki a könyv kötésének művészi kritériumai.

Költségesen kidolgozott, gazdagon díszített kötések már a középkorban is voltak: az egyházi könyvek díszes kötési elefántcsont-faragásokkal, kovácsolt arany és ezüst táblákkal, zománcclemezekkel és drágakövekkel. Ezek voltak talán a könyvkötő első művészi termékei? A közelebbi vizsgálat negatív vá-

<sup>1</sup> KIESSIG, W.: *Weltweite Renaissance des gestalteten Handeinbandes*. Bildende Kunst, 28, 1980, 347—349.

laszt ad a kérdésre: ezek a tárgyak, mint ahogy az egyházi kincstárakban levő sok más tárgy is, nem mint művészi alkotások jöttek létre, hanem mint liturgikus tárgyak. A középkor emberétől még idegen volt a művész individualista teljesítményigénye — az ember művészi öntudata csak a reneszánsz kezdetén jelenik meg — úgyhogy az ilyen munkákat nem nevezhetjük a mai értelemben vett műalkotásnak. Azonkívül a könyvkötő csak részmunkát végzett az ilyen pompás kötések létrehozásában, amit más kézműveseknek (elefántesont-faragó, aranyműves stb.) kellett befejezni. Ezeknek a pompás kötéseknek a külső ékességéhez a könyvkötő alig járult hozzá.

A késő középkor és reneszánsz könyvkötője maga díszítette kötéseit, éspedig egyes- és vonalbélyegzőkkel, amelyeket a bőrborításon helyezett el. Az ilyen vaknyomásos gótikus kötésekben gondosabb vizsgálat után nehéz sok „művészt” felfedezni. Ehelyett felismerhető az igyekezet, hogy a tábla teljes felületét egy meghatározott minta szerint kitöltsék díszítésekkel. Ezek a kötések inkább a dekoráció elvének a mintapéldányai. Itt az embernek egy nyilvánvalóan ellenállhatatlan törekvéséről (ösztönéről) van szó, hogy a közvetlen környezetében levő tárgyak látható felületeit díszítse.<sup>2</sup> Már az ősidőktől kezdve követjük ezt a látás fiziológiájából adódó és, a fizikából kölcsönzött szakkifejezéssel, a „horror vacui”-val (irtózás az ürességtől) jelölt kényszert, és díszítjük festményekkel, fafaragásokkal, hímzésekkel és ezernyi más díszítménnyel a bennünket körülvevő legkülönbözőbb tárgyakat, köztük könyvkötéseinket is. A dekorációnak van néhány jellegzetes ismertetőjegye; például majdnem mindig csak a látható felületeket érinti. Amikor a középkorban a fóliánsok az állványokon feküdtek, nem díszítették a könyvkötések gerincét. Később, amikor a könyveket úgy őrizték, hogy gerinccel előre nézve álltak, a könyv gerincét is díszítették, sőt, évszázadokkal később, kizárólag csak azokat, hiszen a tábla egyáltalán nem látszott! A dekoráció másik jellemzője a geometriai formák hangsúlyozása: a könyvtábla téglalap alakú formáját különösen vonalakkal, keretekkel, derékszögű vagy átlós osztásokkal hangsúlyozták. Az így keletkező részfelületekre kerülnek a díszítések, gyakran tekintet nélkül tartalmi jelentőségükre; sokszor szabálytalanul elhelyezve, hanyagul, néha fejre állítva. És végső soron nem azért nem csinálták gondosabban, mert nem tudták volna, hanem azért, mert nem volt fontos. Egy címerliliom a fejére állítva épp olyan jól kitölti a rombuszt, mint ha helyesen állna. A díszítésekben nem nagyon voltak válogatósak, vették ami kézre esett. Néha a díszítések túlaradó fölöslegével találkozunk, a műhely teljes bélyegző- és lemezkészletét felvonultatják. Így számol Loubier egy kötésen 15 lemezt, és sóhajtozik, hogy „a díszítőelemek ilyen bősége mellett egységes, művészi dekorációról már nem lehet szó”.<sup>3</sup>

Nyilvánvaló, hogy amit Loubier „művészi dekoráción” értett, az a felület beosztásának, a díszítés elrendezésének az esztétikai minősége, annak a korábban általánosan képviselt felfogásnak megfelelően, amely szerint a „szépség” és „művészet” fogalmak között szoros kapcsolat van. Fontosabbnak tűnik ma a kérdés, mi az alkalmazott díszítés művészi tartalma, ki a díszítőelemek alkotója?

Érdekesebb ebből a szempontból a 16. századi kötésekre, például az ismert francia bibliofil, Jean Grolier kötéseire vonatkozó kutatások eredményei. Jól-

<sup>2</sup> READ, H.: *Art and Industry*. 5. ed. London, 1966.

<sup>3</sup> LOUBIER, H.: *Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Leipzig, 1926. 208.

lehet korábban elfogadott volt, hogy ezeknek a kötéseknek kimagasló díszítéseit ő maga vagy az ő — többnyire ismeretlen — könyvkötői tervezték, az újabb kutatások egy másik eredetre utalnak. Több Grolier-kötés ugyanis a firenzei művész, Francesco Pellegrino mintakönyvéből származó minták után készült. Pellegrino akkoriban a fontainebleau-i művésziskolában tevékenykedett, és 1530-ban Párizsban közreadta 60 táblás gyűjteményét mindenféle tárgy díszítésére szolgáló ornamentikával és motívummal. Devaux<sup>4</sup> utal egy Grolier-kötésre, ahol nemcsak hogy a tábladísz Pellegrino egyik mintájának a másolata, hanem a könyvkötő még egy kis csonkítást is megengedett magának, tekintve, hogy a formátumok nem egyeztek meg teljesen.

Hasonló mintakönyvek voltak Németországban is. Az ún. „nürnbergi kisművészek”-ről („Kleinkünstler von Nürnberg”: Aldegrever, Beham, Brosamer, Flötner, Pencz) van szó, akik díszítőmetszeteikkel és mintalapjaikkal a kor legkülönbözőbb kézműveseinek biztosítottak díszítőanyagot. Peter Flötner 1549-es művészkönyve Béctől Párizsig elterjedt, és különösen kedvelt volt.<sup>5</sup> Sok tábláját és kis ornamentikáját használták mintának lemezekhez, egyes bélyegzőkhöz. Egyik táblájával (1. kép) Schunke négy különböző válto-

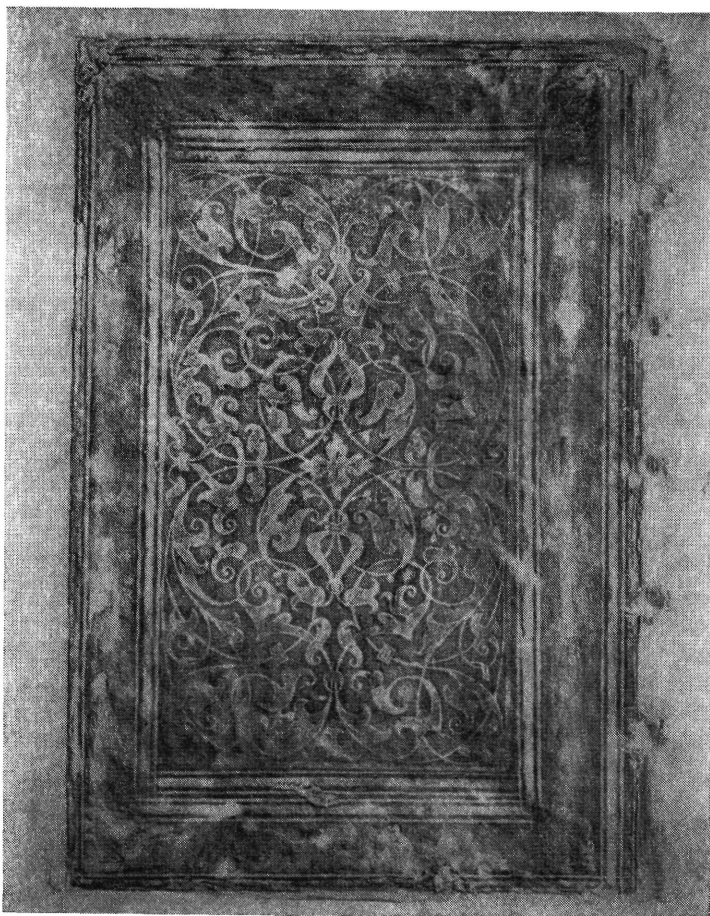


1. kép. Peter Flötner 1549-ben megjelent mintagyűjteményének 17. táblája (Flötner, 1882, után)

<sup>4</sup> DEVAUX, Y.: *Dix siècles de reliure*. Paris, 1977.

<sup>5</sup> FLÖTNER, P.: *Das Kunstbuch*. Zürich, 1549. Neu hrsg. Facs.-Druck Berlin, 1882.

zatban találkozott mint vaknyomó lemezzel.<sup>6</sup> Ezek egyike, Samuel Streler tübingeni könyvkötő 1567-ből származó munkája, a 2. képen látható. A fentiekből is nyilvánvaló tehát, hogy a bélyegzőmetszők (pecsétmetszők, ötvösök) a könyvkötés díszítéséhez szükséges szerszámokat mintakönyvek alapján készítették, melyeknek az elterjedését az akkori határok alig gátolták. De a kész termékek is megtalálták útjukat Európa-szerte, hogy csak az NP kezdőbetűkről ismert bélyegzőmetsző szignált görgetőit említsük. Ezeket Augsburgtól Antwerpenig, Tübingentől Utrechtig és Brémáig meg lehet találni.<sup>7</sup> Megjegyzendő,



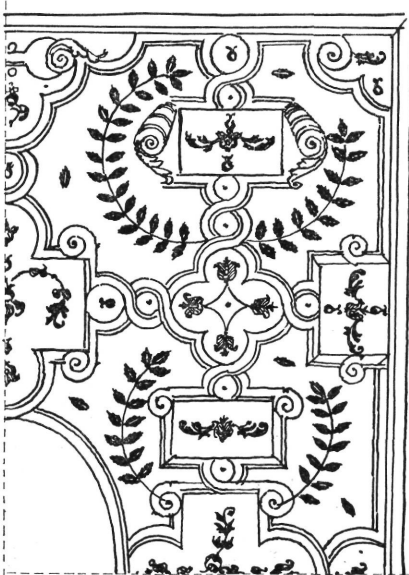
2. kép. Samuel Streler tübingeni könyvkötő 1567-ből származó kötése. Barna borjúbőr, lemeznyomás, 22 × 15 cm. Tartalma: Jacob Andree: *Christliche notwendige und ernstliche Erinnerung . . .* Tübingen, 1567. Tübingen, Egyetemi Könyvtár, Gi 390 4°. (A hátsó tábla levonata, fotó: Endrik Lerch, Ascona)

<sup>6</sup> SCHUNKE, I.: *Vom Einfluss der ornamentalen Vorlage-Blätter auf dem Einbandschmuck*. Gutenberg-Jahrbuch, 1954, 298—299.

<sup>7</sup> SCHUNKE, I.: *Studien zum Bilderschmuck der deutschen Renaissance- inbände*. Beiträge zum Buch- u. Bibliothekswesen Bd. 8. Wiesbaden, 1959.



hogy a díszítő metszeteket nemcsak könyvdíszítésre használták. Építőmesterek, aranyművesek, páncélkészítők alkottak ugyanazokból a forrásokból.<sup>8</sup> Jó példa erre az ún. „à la fanfare” stílus, amely a 16. század második felében a késői Grolier-kötésekből fejlődött ki (3. kép). Sok abból az időből származó különböző tárgyon lehet ennek a díszítési módnak az elemeivel találkozni (4. kép). Ilyen megfigyelések vezetnek el bennünket a „stílus” fogalmához, ami egy meghatározott időszak legkülönbözőbb tárgyain — az épületektől az ékszerekig, a bútoroktól a ruházig — látható díszítő elemek azonosságára vagy analógiájára vezethető vissza. A díszítő metszetek és mintakönyvek ebben jelentős szerepet játszottak, és a különböző korszakokban hozzájárultak a kötésdíszítések egységes fejlődéséhez is. A rokokó vagy empire időszak kötéseit habozás nélkül azonosíthatjuk mint ilyeneket, éppen mert díszítésük oly messzemenően rokon az ezekből a korszakokból származó más tárgyakéval. Amíg a 16. század könyvkötői, illetve bélyegzőmetszői általános célra készült mintakönyvekből alkottak, a későbbi könyvkötőknek saját mintakönyveik is voltak. Helwig<sup>9</sup> idézi az elsők egyikét, Johann Georg Schwertfeger nürnbergi pecsétmetsző „Nützliches Stempffelbuch . . .”-ját 1697-ből. Azóta az ilyenfajta mintagyűjtemények szakadatlan sora jelent meg Európa-szerte, szebbnél szebb címeken, egészen a 20. századig, pl. „Musterblätter”, „Dekorative Kunstschätze”, „Ideen-Magazin für Buchbinder”, „Recueil de dessins”, „Album du



3. kép. Egy „à la fanfare”-kötés díszítésének vázlatja, Hobson<sup>10</sup> 10. táblája után (Gaston III: Phébus des déduiz de la chasse, Paris, 1573)

<sup>8</sup> JESSEN, P.: *Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten.* 4 Bde. Berlin, 1920. BERLINER, R.: *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15. bis 18. Jahrhunderts.* 3 Bde. Leipzig, 1926.

<sup>9</sup> HELWIG, H.: *Das deutsche Buchbinder-Handwerk.* 2 Bde. Stuttgart, 1962/1965. II. köt. 215—216.

Relieur—Doreur”,<sup>10</sup> annak bizonyítékaként, hogy a könyvkötőknek szüksége volt a művészi segítségre.

A fenti vizsgálódások, ha csak futólag is, megengednek néhány következtetést az elmúlt évszázadok kötés kialakításának művészi szempontjaira vonatkozóan. Legfontosabbnak az a felismerés tűnik, hogy általában nem a könyvkötő volt a kötés művészi alkotója. A művészi tartalmat lényegében a díszítés-rajzoló és bélyegzőmetszők határozták meg. Jóllehet a könyvkötő ízlésével és jó arányérzékével nagyban hozzájárulhatott az esztétikai összbenyomáshoz, az összdíszítés általában nem a könyvkötő alkotómunkájának eredménye volt a műalkotás értelmében. Sokkal inkább tiszta dekorációról volt szó, ahol — és ezt még egyszer ki kell emelnünk — a forma hangsúlyozása és a felületek kitöltése fontosabb szempont volt, mint az alkalmazott díszítés művészi tartalma. Megjegyzendő az is, hogy emellett utánzásra és ismétlésre való törekvésről van szó, olyan dolgokról, amelyek a díszítésnél magától értetődőek és kívánatosak, művészi alkotásnál viszont plágiumnak minősülnek. Ilyen érzéseik azonban a régi könyvkötőknek nem voltak, midőn azon fáradoztak, hogy a divatos minták másolásával elnyerjék megbízóik tetszését.



4. kép. „À la fanfare”-stílusú lovagi felszerelés, Hobson után

<sup>10</sup> MEJER, W.: *Bibliographie der Buchbinderei-Literatur*. Leipzig, 1925.

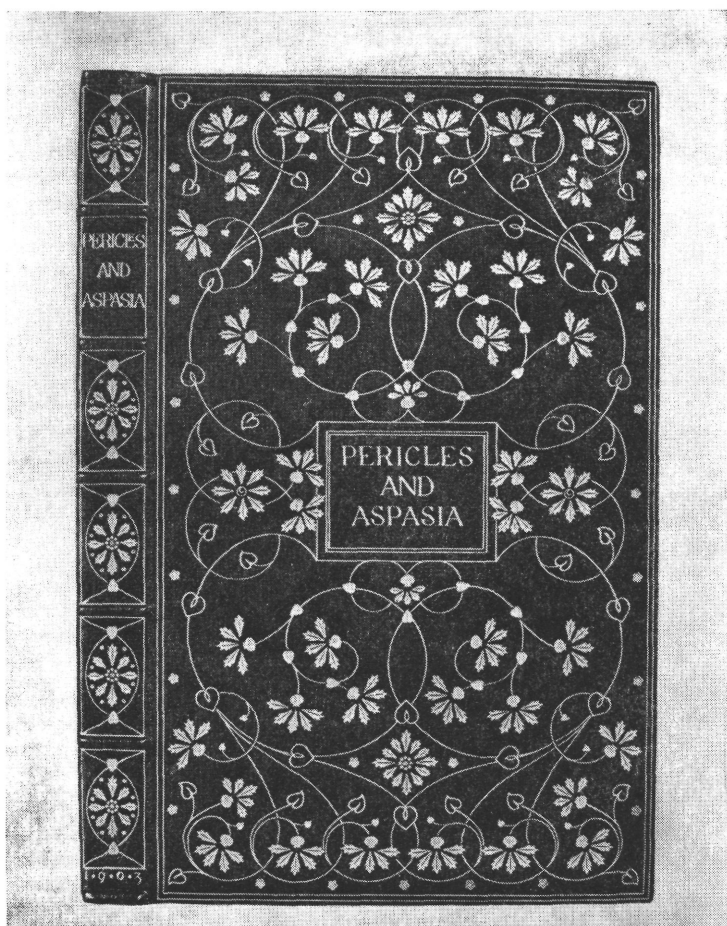
Mindezek alapján lassanként eljutunk ahhoz a következtetéshez, hogy ha „a régi könyvkötők művészetéről” beszélünk, akkor a művészetet nem a ma szokásos értelemben gondoljuk, hanem legfeljebb ügyességet, mesterséggé emelkedett kézműves tudást értünk rajta. Ha a múlt „könyvkötésművészetéről” van szó, ez a művészettörténetben szokásos szóhasználat, anélkül, hogy a mai értelemben vett műtárgyakra gondolnánk. Ha a múlt stíluskorszakainak sok, elragadóan szép kötését nézzük, ezek nem műtárgy minőségükben váltják ki csodálatunkat. Elődeink munkája iránti tiszteletünknek más az alapja.

Számunkra mindebből az következik, hogy a könyvkötésnek mint művészi alkotásnak a gyökerei a 19. századba nyúlnak; olyan időszakba, amelyben igen sok társadalmi esemény zajlott le, és ezek a könyvkötést sem hagyták érintetlenül. Nemcsak a céhek megszűnése és az ipari forradalom volt nagy hatással a kézműiparra. A romantikával és a klasszicizmussal a stíluskorszakok véget értek, és így az alakító kézműipar elveszíti megbízható vezérfonalát. A vevőkör is lassanként megváltozik: a könyvkötő egyre inkább az új polgárság igényeit igyekezett kielégíteni, s ez a polgárság beleszeretett a múlt könyvkötészetének szépségébe. Ezzel egy stílusimitációs időszak kezdődik el.

Grolier, Maioli vagy Canevari kötéseinek másolatait, „à la fanfare” imitációkat és a 18. századi nagy francia mesterek utánzatait százával produkálják a századforduló neves cégei, a budapesti Gottermayer ugyanúgy, mint a Zaehsdorf vagy a Sangorski & Sutcliffe Londonban, a párizsi Trautz vagy a lipcsei Hübel & Denck. És amikor a múlt század „könyvkötőművészetét”, az akkori „Einbandkunst”, a „reliure d'art” vagy az „art of bookbinding” kerül szóba, akkor sokan épp ezekre a szánalmas, minden eredeti szellemet nélkülöző utánzatokra gondolnak. Bár technikai kivitelezésük nagyon kifinomult, ez nem lehet kárpótlás a művészi minőség hiányáért. Érthetetlennek látszik, hogy az akkori bibliofilek és a nagyközönség csodálta és magasztalta ezeket a „készítményeket”, amelyek kimondottan a giccs fogalmának példái. Felfoghatatlan azonban és megrendítő, hogy ennek a beteg ízlésnek a hatása mind a mai napig észlelhető. Inkább az ízlés mint a szaktudás hiánya gátolta a haladást a könyvkötés művészi fejlődésében. Sokat mond az, hogy még ma is akad könyvbarát, aki valódi bordára fűzött egészborrkötést rendel meg, annak ellenére, hogy ez a kötési mód a 17. század óta elavult és fölöslegessé vált. Vagy, hogy a napjainkban Európa-szerte népszerű faksimile kiadásokhoz úgynevezett faksimilekötéseket készítenek szegényes módon a nagyközönség tudatlanságára, illetve fejletlen ízlésére alapozva!

A múlt század második felét jellemző hanyatlás, az alkotó szellem fokozatos kialvása nemcsak a könyvkötésekben tapasztalható, hanem érvényes a kézműipar és a gyorsan növekedő gépi ipar legtöbb termékére is. Ismeretes, hogy William Morris Angliában elsőként veszi föl a harcot a kézműipar újjászületése érdekében. Írói tevékenysége segítette az „Arts and Crafts” mozgalom elterjedését világszerte, amivel a mai iparművészet alapjait rakta le. Műhelyében ő és munkatársai búturokat és tapétákat, szőnyegeket és szöveteket, kerámiát és kovácsolt munkát, könyvdísz és nyomtatványokat terveztek. Az általa alapított „Kelmscott Press” sok magánnyomdának szolgált például az európai kontinensen. Munkatársa, J. T. Cobden-Sanderson a könyvkötészetet próbálta új szellemben életre kelteni. A tiszta ornamentika után kutatva ő a gótika egyszerű virágos elemeihez nyúlt vissza, ezek lettek dekorációjának építőkövei. Cobden-Sanderson kötései azonban még mindig a korábbi évszázadok díszítési elveinek — a tiszta dekorációnak — folytatását jelentik (5. kép). A kötésnek

a könyv tartalmával nincs kapcsolata, és művészi értelemben nem mutat alapvető újítást. Hasonlóan, kell megítélni Marius Michel francia könyvkötő kezdeményezéseit a múlt század utolsó évtizedeiben. Neki kétségtelen érdeme, hogy állást foglalt kortársai aranyozó-imitáló munkája ellen, és maga rajzolta virágmintás táblaterveivel új stílust próbált alapítani. Mintáinak nyilvánvaló rokonsága a reneszánsz kötések jellegzetes indadíszzeivel, valamint a felületek kitöltése mégis azt bizonyítja, hogy itt is dekorációval van dolgunk: dekorációval a legjobb értelemben. A növényi motívumok frissességében mintha már az „art nouveau” elemeivel találkoznánk, de a kötéshez művészi szempontból alapvető új elemet nem adott hozzá, és a kötés díszítésének a tartalomhoz való viszonya nála is kétes maradt.

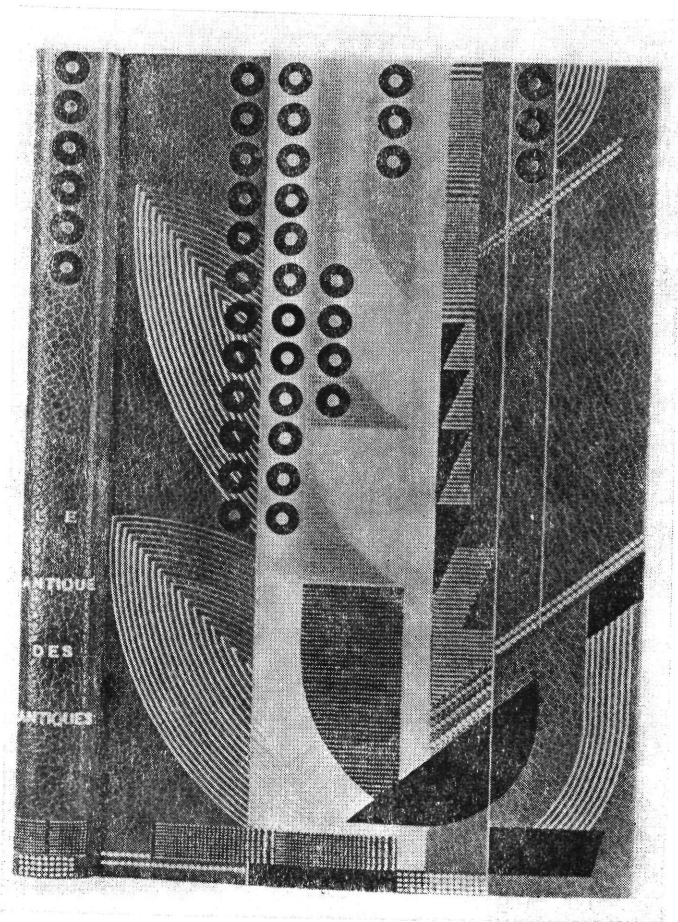


5. kép. T. J. Cobden-Sanderson kötése 1904-ből; aranyozott kék maroken; 35 × 21,5 cm. Tartalma: Landor, W. S.: Pericles and Aspasia. New York, 1903. Fotó: Victoria & Albert Múzeum, London

Rövid történelmi visszapillantásunkat azzal a megállapítással kell zárunk, hogy a bekötött könyv a reneszánsztól az utolsó századfordulóig elsősorban díszített tárgy volt, és nem, vagy csak nagyon korlátozott mértékben műtárgy. Emellett szólnak nemcsak a dekorációnak a fentiekben leírt ismertetőjegyei és sajátosságai, hanem az a tény is, hogy a könyv tartalma, témája szinte egyáltalán nem befolyásolta a kötés díszítését. Ezzel szemben a mai művészi kötésnek pont ez, a tartalommal való kapcsolata az egyik leglényegesebb követelménye. Ennek a gyökereit azonban a múltban hiába keressük.

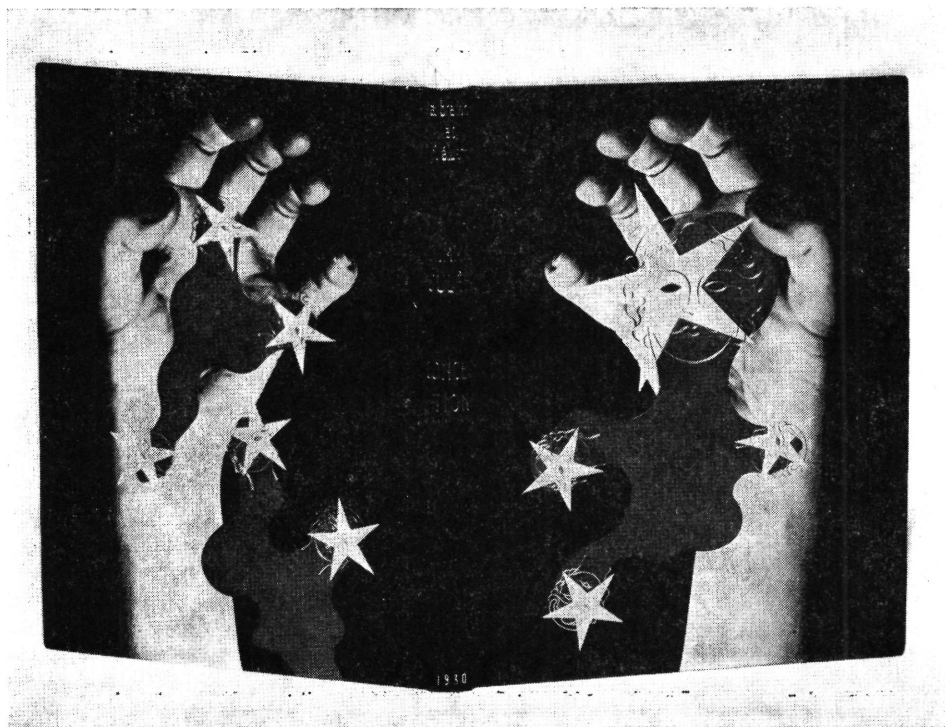
A könyvkötésművészetben alapvető újítások csak a 20. század első évtizedei folyamán jelennek meg, csak akkor születik meg a könyvkötés mint valójában művészi alkotás. E fejlődés hátterében két fontos tényezőt lehet felismerni. Elsősorban ide tartoznak azok az impulzusok, amelyek William Morris-tól és az „Arts and Crafts” mozgalomtól indultak ki, és Európa különböző országaiban az iparművészet újraélesztéséhez vezettek. Nagy lendülettel iparművészeti iskolákat és műhelyeket alapítottak, ahol az új irányok, mint pl. a „Jugendstil” országonként különböző megjelenési formái határozzák meg az új formanyelvet. Ilyen például az 1903-ban alapított „Wiener Werkstätte”, ahol Kollo Moser és Josef Hoffmann szecessziós stílusban tervez, többek között könyvkötést is. Ha a „belle époque” vége felé a legtöbb ilyen áramlat el is apadt, megmaradt a sokoldalú tervezőművész („decorateur”, „designer”) új típusa.

A másik, a művészettörténet szempontjából nagy jelentőségű tényező, a sok akkori avantgarde művész lázadása a véget érő 19. század szentesített eszméi és doktrínái ellen. Az impresszionizmusnak a hivatalos párizsi szalonokból történő kiűzése óta a művészet nemcsak az akkori társadalom látszólagos bizonyosságai ellen fordul, hanem a saját látszatigazságai ellen is. Új tartalmakat keresnek, de új utakat, új eszközöket és anyagokat is. Nemcsak lenvászonnal és ecsettel lehet egy műalkotást létrehozni: színes papír, textil vagy fa is használható kollázsok készítéséhez, sőt zsámoly és egy darab kerékpár is művészi tárggyá válhat, ahogy azt Marcel Duchamp első „ready-made”-je mutatja 1913-ban. Az akkori avantgarde művészek közül sokan — mint Arp, Kandinsky, Klee, a Delaunay házaspár vagy Mondrian — hozzájárultak a klasszikus műirányok és az ún. alkalmazott művészet közötti korlátok felszámolásához. Nemcsak egy festmény vagy egy szobor, hanem mindenféle más tárgy is a művész jogos megnyilvánulási lehetősége lett, és ennek a felismerésnek köszönhető, hogy napjainkban már a kerámia-, porcelán-, üveg-, textil- vagy fatárgyak vitathatatlanul a mai művészet egyenrangú ágai. Hogy a könyvkötés is lassan és szerényen próbálkozik ebbe az új áramlatba bekapcsolódni, azt egy párizsi új stílusú tervezőművészeknek, „decorateur”-nek, Pierre Legrain-nek köszönhetjük, aki kezdetben a bútorok és a textil iránt érdeklődött, 1917-től kezdve azonban mindinkább a könyvkötés felé fordult. Nem tanult könyvkötő, terveit azonban tehetséges könyvkötőkkel valósíttatta meg, épp úgy, ahogy bútorterveit. Ezek a tervek messze eltértek a múlt hagyományaitól: geometriai elemeket használnak fel, tekintet nélkül a kötésformára, elhagyják a szimmetriát, megkísérik figyelembe venni a könyv tartalmát (6. kép). Legrain kötéseit 1919-ben kiállították a „Salon des Artistes Décorateurs”-ben, ahol pozitív kritikát kaptak, és élénk érdeklődés mutatkozott irántuk. Legrain a kötések százait alkotta meg az alatt a néhány rövid év alatt, ami korai, 1929-ben bekövetkezett haláláig hátra volt. Voltak vevői — és voltak követői. A legismertebb közülük Paul Bonet, aki szintén „dekoratőr”. Első kötéseit 1925-ben a



6. kép. Pierre Legrain kötése 1925-ből. Lazacszínű maroken, szürke és fekete bőrrátét, aranyozás. Tartalma: Le cantique des cantiques, Paris, 1925. Fotó: Endrik Lerch, Ascona

„Salon d'Automne”-ban állították ki, és közel egy fél évszázadon keresztül erős befolyást gyakorolt a könyvkötésművészet fejlődésére. Néhány kötése, pl. szürrealista korszakából (7. kép), a közönséget sokkolta, más kötéseit azonban sokkal inkább a könyvkötőket és aranyozókat, akiknek még soha nem kellett ilyen megoldhatatlannak tűnő feladatokkal megbirkózniuk. Mert Bonet is a szakemberekre bízta kötésterveinek kivitelezését, mint azóta is követői és utódai: Rose Adler, Pierre Lucien Martin, Henri Creuzevault, Georges Leroux, Monique Mathieu és sok más művész-könyvkötő Franciaországban. Ez az együttműködés lehetővé teszi, hogy az újító ösztönzések kívülről jöjjenek, nem a könyvkötőktől, hanem művészektől, akiknek a fantáziáját sem a hagyomány, sem a sok technikai szakismeret nem gátolja. A minőség szempontjából viszont fontos, hogy a tervező kötéseinek kivitelezését magas szakképzettségű hivatásos könyvkötő-, illetve aranyozómesterek végezzék, akik nemcsak hogy hajlan-



7. kép. Paul Bonet kötése 1934-ből. Fekete maroken, krémszínű és kék bőrrátét, fotókol-lázs, aranyozás. Tartalma: André Breton — Paul Eluard: *L'immaculé conception*. Paris, 1930. Fotó: Endrik Lerch, Ascona

dók erre az együttműködésre, hanem büszkéek is a művészek sikerére, akik ezzel az új művészi tárggyal, amelyet rövidesen „reliure originale”-nak neveznek el, a könyvkötőszakma tekintélyét is növelik. Ennek az együttműködésnek köszönhető az is, hogy időnként néhány nagynevű művész — például Marcel Duchamp, Joan Miró és Salvador Dalí — is hozzájárult ehhez a fejlődéshez néhány kötéssel. A legfontosabb azonban az, hogy a könyvkötés helyet talált az évente tartott párizsi kiállításokon, a „szalonokban”, aminek következtében egyrészt a hivatásos műkritika tárgyává lett, másrészt a közönség széles rétegei is felfedezték a könyvkötést mint műtárgyat. Így lett Franciaország a modern művészi kötésnek bölcsője és hazája, ahol a mai napig a művészi fantázia és technikai fölény kombinációjából egyre újabb csúcsteljesítmények jönnek létre.<sup>11</sup>

Különböző okai vannak annak, hogy a könyvkötésművészet Európa más országaiban miért nem ugyanezt az utat választotta. Úgy tűnik, hogy Németországban a 19. század utolsó évtizedeiben az erős pozícióban levő könyvkötő-

<sup>11</sup> MICHON, L.-M.: *La reliure française*. Paris, 1951. 127—136.

TOULET, J.: *La reliure au XX<sup>e</sup> siècle*. In: *Métiers d'Art*, No 14, 1981. 24—31.

DEVAUX i. m. 301—327.



iparosság öntudata a magyarázat erre. Ennek nemcsak az a háttere, hogy a német tartományok társadalmában a kézművesség évszázadok óta fontos szerepet játszott általában, hanem az az odaadás is, amivel a fokozatosan zsugorodó könyvkötő kézműipar megtartásáért és újraélesztéséért harcoltak. Ismertek a 19. század utolsó évtizedeiben a könyvkötőmesterek által alapított iskolák, a szakfolyóiratok és szakkönyvek. Olyan emberek sikerei mint Baueré, Adamé, Kerstené és Weissé kétségtelenül alapot adtak a büszkeségre. Úgy tűnik, semmi szükségük sincs kívülről jövő segítségre, használják az új, Paul Kersten által tervezett Jugendstilbélyegzőket, készülnek az első nagy könyvkötés-kiállításra a lipcsei „Bugra” keretében az első világháborús évben, megalakítják 1912-ben a Jacob-Krause-Szövetséget — és joggal vannak tudatában, hogy mi a jelentősége annak, amit elérték, és mennek a maguk útján. Csoda, hogy ilyen háttérrel nem jön létre párbeszéd a művészek és a könyvkötők között? Aligha! S valóban pár évvel később a párbeszéd zátonyra fut, mégpedig Weimarban, ahol Otto Dorfner iparművészeti osztályát az 1919-ben megnyitott Bauhaushoz csatolják. Paul Klee, akit röviddel ezután meghívják a Bauhausba, patronálja a könyvkötészetet is művészileg. Ő örül ennek: „. . . talán idővel egy kis lendületet tudok belevinni. Eddig különösen szolidan dolgoznak, de semmi új szellemet nem érzek . . .”, írja feleségének, Lilynek 1921. április 14-én.<sup>12</sup> Az ügy azonban hamar megghiúsul, mert Dorfnernek a könyvkötő hagyományok alapján kialakított formafogalmai és nagyon határozott eszméi leküzdhetetlen akadállyá váltak, és szerződését a Bauhauszal felbontották.<sup>13</sup> És ami az európai könyvkötésművészet szerencsés csillagzatú órája lehetett volna, megíratlan üres lap maradt. Micsoda hatást tudtak volna gyakorolni egy Paul Kleenek, a 20. századi alakító formanyelv mesterének a kötése a további fejlődésre?! Miután Németországban a könyvkötőmester öntudatos magatartása megakadályozta a könyvkötészet párbeszédét a művészettel, nem maradt más a kötésművészet számára, mint hogy visszavonuljon a dekorációhoz. Ez azonban röviden korláttá vált, amikor a díszítőbélyegző gyorsan elveszítette létjogosultságát és anakronizmussá vált. Hogy ilyen korlátok közül nagy mestersegbeli tudás nőhet ki, azt Ignaz Wiemeler műve mutatja.<sup>14</sup> Ő a kötésekorációhoz legegyszerűbb eszközökethasználja: geometriai alapelemeket, vonalakat, és betűket mint a díszítés integrált részét. A tipográfia szerencsés hozzájárulását a kötéskialakításhoz kétségtelenül azon kiemelkedő betűművészek és könyvtervezők hatásának kell tulajdonítani, akik a német magánnyomdákat — a Cranach nyomdától a Trajanus nyomdáig — csúcsteljesítményeik eléréséhez hozzásegítették. Így Wiemeler kötése a tiszta, kifinomult dekoráció mintapéldáivá váltak. Mert itt tiszta dekorációról volt szó, ahogy az mind kötéseinek tanulmányozásából, mind pedig saját nyilatkozataiból és tanítványainak valamásából kiderül. Hangsúlyozzák, hogy a könyvkötés nem válhat öncéllá, ami azt jelenti, hogy tudatosan ellenzik, hogy önálló műtárggyá legyen. A német „Einbandkunst” tárgya még ma is — néhány kivételtől eltekintve — inkább egy díszített, dekorált kötés, mintsem műtárgy. Ez a megállapítás nem jelenti azt, hogy egy mesterien díszített kötetet kevésbé kellene értékelni, mint egy műtárgyat, hanem csak annyit, hogy két különböző tárgyról van szó!

<sup>12</sup> KLEE, P.: *Das bildnerische Denken*. Hrsg. von Jürg Spiller. 3. Aufl. Basel—Stuttgart, 1971.

<sup>13</sup> WINGLER, H. M.: *Das Bauhaus*. 2. Aufl. Bramsche, 1968.

<sup>14</sup> WIEMEELER, I.: *Ignatz Wiemeler — Buchbinder*. Hamburg, 1953.

Félrevezető csak az, ha az egyiket — a dekorált kötést — művészetté nyilvánítjuk, még akkor is, ha a készítőnek ez nem volt szándékában. Ebbe már több kritikus megbotlott. Németországban ma is gyakran kategorikusan elutasítják a tervezők és könyvkötők között Franciaországban szokásos együttműködést. Pedig olyan ez, mintha az építésztlől megkövetelnék, hogy személyesen vegye kézbe a kőműves kanalat és a téglát, hogy a maga tervezte falat felhúzza, vagy mintha egy szonáta csak akkor lenne élvezhető, ha a zeneszerző maga ülne a zongoránál. Nem követelünk túl sokat a könyvkötőtől, ha azt várjuk el, hogy a kötés tervezését és kivitelezését egy és ugyanazon személy végezze el? És nem fog ez a könyvkötésnek olyan korlátot jelenteni, amitől az alkalmazott művészet más tárgyai már rég megszabadultak?

Miközben Németországban — ahogy néhány más európai országban is — a könyvkötő túlságosan öntudatos volt ahhoz, hogy kora művészetével sikeres párbeszédet folytasson, addig Angliában inkább a könyvkötőmester hiánya volt az oka annak, hogy ez a párbeszéd nem alakulhatott ki. Angliában a könyvkötőmester mint kisiparos alig játszott szerepet a századforduló táján. Ehelyett egy-egy neves könyvkötő egy „gyárnak”, mint pl. Zaehsdorf vagy Sangorski & Sutcliffe volt az alkalmazottja, ahol még mindig sorozatban készültek a stílusimitációk, és ahol William Morrisről nem is hallottak, vagy nem akartak tudomást venni. Az „Arts and Crafts” mozgalomnak — amelyen belül a már említett Cobden-Sanderson képviselte a könyvkötést — csak egy kis csoportra volt hatása, de ott aztán a példát évtizedekig követték, és utánozták a virágos dekorációs stílust. Ez eltartott a század közepéig, az 1951-ben megrendezett „Festival of Britain” kiállításig, amíg egy művész-könyvkötő szakítani mert a hagyománnyal. Edgar Mansfield volt ez, aki véglegesen lemondott a díszítőbélyegző használatáról, mint szobrász modellezte a bőrborítást, és különféle új módon kidolgozott reliefekkel és szabadon futó vonalakkal a kötéskialakítás teljes szabadságát kivívta. Miután ő, mint szobrász a könyvkötéssel felhagyott, és az új utat már megmutatta, olyan művészek, mint Ivor Robinson vagy Philip Smith szabadnak érezték magukat, s a könyv kötését műtárgyként (objet d'art) felfogva, rajzi és festői eszközökkel közelítették meg. És itt az angliai fejlődésnél is meg kell jegyezni, hogy az újítások főként ezektől a nem könyvkötőktől származnak, tervezőktől (ezért „tervező-könyvkötő”, „Designer-Bookbinder”), akiknek az „ipar”-ral, az üzemi könyvkötéssel alig van kapcsolatuk.<sup>15</sup> Helyszűke miatt a többi európai országról már nem lehet szó, de hangsúlyozni kell, hogy hasonló folyamatok és kezdeményezések másutt is megfigyelhetők. Mint kiemelkedő példát Hans Erni svájci képzőművész és könyvillusztrátor egyik könyvkötését mutatjuk be (8. kép), amelyet a neves asconai „Centro del bel libro” kivitelezett.

Reméljük, a fentiekben sikerült bebizonyítani, hogy századunkban sem a könyvkötő játszotta a legfontosabb szerepet a könyvkötésművészet fejlődésében: a nem közvetlenül a kézműiparhoz tartozó művész hozzájárulása nélkül ez a fejlődés nem következett volna be. Hasonlóan a reneszánszkori viszonyokhoz — a művészek alkotta minták, mintakönyvek nélkül a könyvdíszítés nem kapott volna saját formát. Közben azonban néhány dolog alapvetően megváltozott, és a mai művész nem tudja a könyvkötő számára a könnyen kéznél levő

<sup>15</sup> MANSFIELD, E.: *Modern Design in Bookbinding*. London, 1966.

SMITH, Ph.: *New Directions in Bookbinding*. London, 1974.

<sup>16</sup> HOBSON, G. D.: *Les reliures à la fanfare*. London, 1935.



8. kép. Hans Erni kötése 1970-ből. Kék maroken, piros és fehér bőrrátét, fehér vonalak. Kivitelezés: Centro del bel libro, Ascona. Tartalma: Léopold Sédar Senghor: Terre promise d'Afrique. Lausanne, 1966. Fotó: Endrik Lerch, Ascona

bélyegzőornamentikát rendelkezésre bocsátani. Az aranyozó bélyegző nyelve elnémult, korunkban már nem értik meg. A könyvkötő ma nem nyúlhat a bélyegzőket tartalmazó szekrényhez, ha jön a megrendelő, és díszített kötést kér tőle. Most a mai grafikai művészet formaelemeihez kell nyúlnia, az egyszerű vonalakhoz, pontokhoz, foltokhoz, amelyek azután hamarosan bőrrátétként vagy valamilyen más formában kerülnek a kötéstáblára. Ha azonban csak azért kerülnek oda, hogy a tábla ne maradjon üresen — itt a díszítés, a dekoráció alapelveire utalunk ismét —, akkor csak arról van szó, hogy a korábbi bélyegzők helyett a mai képnelyv elemeit használják, de művészet ezáltal még nem jön létre. A szakmáját értő műkritikusnak ezt fel kellene ismernie, annak ellenére, hogy a kétféle tárgy, ti. a díszített kötés és a művészi kötés, a műtárgy, egymáshoz nagyon hasonlóak. De hát hogyan különböztesse meg a kritikus ezt a két tárgyat egymástól, ha mi magunk a szakmában is minduntalan összecezeréljük a művészet és a díszítés fogalmát? Megnehezíti a kötés kritikusának a feladatát az is, hogy egyre inkább egy harmadik kategóriával is számolni kell, nevezetesen a barkácsolók és dilettánsok kötéseivel. Egyre gyakrabban jelennek meg a különböző kiállításokon sok fáradsággal és odaadással, türelemmel és próbálkozással, de művészi hozzáértés nélkül készült kötések. Minden lebecsülést mellőzve — Cobden-Sanderson is dilettánsként kezdte — világosan

meg kell mondani azonban, hogy az ilyen kötések az előbb említett kategóriákkal nem egyenértékűek, és ezért nem lenne szabad azokkal együtt kiállítani ezeket.

Hogy a nem egyenértékű, lényegükben különböző kötések még nagy nemzetközi kiállításokon is összekerülnek, azzal magyarázható csak, hogy sok könyvkötőmester és amatőr könyvkötő nélkülözi az önkritikát, másrészt pedig a modern könyvkötés mint műtárgy sok helyen még nem eléggé ismert. Ha a műkritika ilyesmit nem ismer fel és nem igazít helyre, akkor ez nemcsak a könyvkötés művészetének árt, hanem a könyvkötő tisztán kézműves, szakmai munkájának is kárt okoz, és tekintélyét aláássa. Mert a kizárólag kézműves munka, a szakmailag első rangú, de nem díszített kézikötés is — amelyet soha nem állítanak ki, de a kézműipar fenntartása szempontjából nagyon fontos — ezáltal árnyékba kerül. Hogy mennyi még a zűrzavar ezen a téren, mutatja pl. az 1978-as San Franciscó-i nagy nemzetközi kiállítás címe: „Hand bookbinding today — an international art”, ahol tehát nyilván nem tudtak dönteni a kézikötés és a művészet fogalma között. Hasonlóan kétértelmű volt a lipcsei 1981-es IBA pályázata, illetve kiállítása „Die Praxis des Handbuchbindens” címmel. A helyszínen ki is derült, hogy a kézikötés és művészet két különböző dolog. Csoda hát, hogy a zsüri bicskája ott is beletört?

Be kell azonban ismerni, hogy addig nincs jogunk a hivatásos kritikának szemrehányást tenni munkánk szakkritikai megítélésének feltűnő hiánya miatt, amíg a saját körünkön belül sincsen tisztázva, hogy mi a művészet és mi nem művészet a könyvkötés terén. Hivatásos műkritikára nem várhatunk addig, amíg mi magunk nem határoztuk meg saját mércénket, amíg mi magunk nem döntöttük el, hogy technikailag mi a helyes és helytelen, mi csak díszítés, és mi a művészi alkotás a mi területünkön. Amíg mi magunkat nem vetjük alá ezeknek a kritériumoknak, és nem vizsgáljuk ezeket felül újból és újból, addig nem szabad csodálkoznunk azon, hogy a műkritika nem törődik alkotó tevékenységünkkel. Pontos ismérvekre van szükségünk, amelyek nélkül semmiféle eszmecsere nem lehetséges — világos definíciók nélkül mindig újra nyelvi zűrzavar keletkezik, ami a jövő útját csak homályosabbá teszi. Mert — ahogy Konfucius mondja —, „ha nem helyesek a fogalmak, akkor nem stimmelnek a szavak; ha nem stimmelnek a szavak, nem jönnek létre a művek”.\*

SZIRMAI JÁNOS SÁNDOR

### The Art of Bookbinding in the 20th Century

#### A Historical Essay

During the last years there seems to be an increasing tendency to consider bookbinding as an art. However, art critics are hardly aware of what happens in this field, whereas in the world of the bookbinders themselves there is a considerable confusion as to what exactly a bookbinding as a piece of art should be. What was meant by the “art of bookbinding” in the past, and what criteria are required to qualify a bookbinding as a work of art today?

\* A szerző köszönetét fejezi ki Poprády Gézának a fordítás fáradságos munkájáért és dr. Rozsondai Marianne-nak értékes bírálataért és javaslataiért, valamint a kézirat sajtó alá rendezéséért.

The author surveys some historical aspects and concludes that in the past, bookbindings were not meant to be art in our present-day terms: mediaeval treasure-bindings were objects of religious devotion, to serve a glory other than that of the makers, who did not consider themselves as artists — that very notion started to rise only with the renaissance. Neither were decorated bindings of later periods true works of art: the bookbinder was certainly not responsible for the artistic content of the ornaments on the tools he used. These were derived from pattern-books, like, for example, that of Peter Fletner of 1549, whose ornaments have been utilized for blind-stamping whole covers on many books of the 16th century (see Figs 1, 2). Similarly, several Grolier-bindings are known to carry exact copies from Francesco Pellegrino's famous pattern-book of 1530. The "fanfare" style was by no means an artistic contribution of the bookbinder — he just copied the patterns, like many other craftsmen, to decorate all kinds of objects according to the prevailing taste of the time (see Figs 3, 4). Or, for that matter, of any subsequent period, since these principles prevailed for many centuries to come, as testified by the many luxurious bindings in the baroque, rococo, empire, or whatever style flourished at a given period. Later special pattern-books for bookbinders also appeared and helped to dictate the taste — or the lack of taste, as witnessed by the many mistaken imitations during the 19th century. And all that was a mere decoration of the empty space of the book covers by whatever ornament was considered fit to serve the purpose. Even ideas and ideals of William Morris remained confined to the principles of decoration only, and bindings by Cobden-Sanderson are often more reflections of the past than works of modern art (Fig. 5).

Bookbinding as an art is the product of a few early 20th century designers and avant-garde artists, who for the first time seem to have recognized the bookbinding as a legitimate object of genuine artistic endeavour. In the early twenties, Pierre Legrain revolutionizes bookbinding by introducing simple geometrical elements instead of the ornamental tools or gouges, and is followed by Paul Bonet who attempts to use the idiom of contemporary art like in his surrealist bindings (Figs 6, 7). Very significantly, these developments are due to non-bookbinders, and the conflict between Otto Dorfner (an influential German binder) and Paul Klee at the Bauhaus in Weimar in the late 1920-ies illustrates the resistance by the traditionalist bookbinders to any innovation in what they consider to be exclusively their field. And again nearly half a century elapses before it becomes clear that the aim must be more than just to decorate — by now, at last, we are starting to understand that a decorated object is not necessarily an object of art.

After a brief survey of the development in Germany, France and in Great Britain, the author concludes that — in view of the general lack of understanding on the part of the public as well as of the art critics — the designer bookbinder himself must be prepared to take primary responsibility for defining the aims and setting the standards and criteria required to make bookbinding into a work of art.