

„Pali bácsi / rajzolt / rólam egy karikatúrát”

Léphaft Pál gyerekkönyv-illusztrációi

„minden kép poliszémikus, jelentői mögött jelentettek »lebegő láncát« implikálja, amelyek közül az olvasó némelyiket kiválaszthatja, a többit figyelmem kívül hagyhatja.”

(Roland Barthes)

Dolgozatom címe, illetve alcíme Léphaft Pál gyerekkönyv-illusztrációinak értelmezését, leírását és az ekphraszisz ígérését is hordozza. Szeretnék ugyanakkor kitérni azokra a teoretikus utakra, valamint ezek kritikájára is, amelyek korunk képről való gondolkodását befolyásolják. Jóllehet ezek nem alkalmazhatók maradéktalanul az illusztrációra és a gyerekkönyvek vizuális megvalósítására, így Léphaft Pál grafikai esetében sem. Úgy vélem azonban, hogy talán mégsem teljesen érdektelen ezekre egy pillantást vetni, hiszen képi fordulat utáni világunkban a vizualitás dominál, az így megnyíló lehetőségek a gyerekkönyvek világát is átstrukturálják. Ezért tehát nem kizárólag az illusztráció kérdései foglalkoztatnak, hanem maga a könyv mint object és ennek többek között szemiotikai, kommunikatív, narratív aspektusai is.

William John Thomas Mitchell szöveg, nyelv és kép elválaszthatatlanságáért száll síkra, könyvében a *képelmélet* kapcsán fogalmazza meg azt az állítását, hogy „minden médium kevert médium” (MITCHELL 2008; 127). Kép és nyelv az ekphraszisz felől szemlélve is összetartozónak tűnik (BOEHM 1998), Mitchell szerint pedig az intermedialitás eredendő létmódja az „image/text”, vagyis a „kép/szöveg” entitásnak. A szemiotika tudományát illető kritikájában pontosan azt a tudományt bírálja, amely a vizuális kódokra vonatkozó diskurzusok között sokáig uralkodó volt, és ma is erőteljes a hatása. Megkérdőjelezi a képek vizuális szemiotika által használt hármass felosztását, vagyis az ikonikus, indexikus és szimbolikus jelkapcsolattriád tarthatóságát. Nelson Goodmant idézi, amikor az említett szerző a tisztán ikonikus kép lehetetlenségéről beszél: „Az, hogy a kép

és referenciája hasonlítanak egymáshoz, a referálásnak nem szükséges feltétele. Szinte bármi képviselhet szinte bármit. Egy kép, amely reprezentál (épp úgy, mint egy bekezdés, amely leír) egy tárgyat, referál rá – vagy pontosabban szólva – denotálja. A denotáció a reprezentáció magja, ugyanakkor független a hasonlóságtól” (MITCHELL 2008; 81). Nem szükséges egyetértünk Goodmannel (el tudunk képzelni olyan esetet, ahol denotáció létrejön, de a képi reprezentáció nem), ennek az idézetnek nem is célja, hogy ismeretelméleti értekezésbe bonyolódjunk, hanem azért fontos, mert az illusztrációk befogadását tekintve az ikonikus olvasat igen gyakori (sőt, bár ez végképp nem ide tartozó: a természettudományos/ismeretterjesztő könyvek esetében alapvető elv).

Mitchell nyelvészeti imperializmusnak nevezi azt a jelenséget, amikor egy alapvetően logocentrikus elméletet univerzális modellként alkalmaznak. Úgy véli, egy általánosabb kulturális, kultúramagyarázó teória szükséges, mindeközben továbbra is a szemiotika szókincsét használja, nem veti el azt teljes egészében. A szemiotika felől nézve egy képnek, így az illusztrációknak is, morfológiai, szintaktikai és szemantikai szinten felbonthatónak és megragadhatónak kell lennie. Kibédi Varga Áron illusztrációvizsgálata során, amelyet *A kis herceg* képeiről írt, a képek morfológia szintjét az illusztráció hiánya, helye és formátuma, a feliratok, valamint a színek kapcsán vizsgálta. A képek szintaxisa alatt a rajzokból összeálló sorozat szintaxisát, a képek összefüggéseit, egy vizuális szintagmává való összekapcsolhatóságukat értette. Megállapította, hogy a képregény olyan műfaj, amely során lehetséges egy képi/narratív folytonosság, ezzel ellentétben az „illusztráció narratív folytonossága szaggatott” (KIBÉDI VARGA 1998; 159). Az illusztráció szemantikai szintje Kibédi modelljében azt tárta fel, hogy kit, illetve mit mutatnak, és kit/mit nem mutatnak meg az illusztrációk, vagyis a hiányokat és a többleteket kereste. Ha két médium jele között jelölő és jelölt viszonya jön létre, az semmiképpen nem lehet tökéletesen ekvivalens: zajjal, redundanciával és hiánnyal operál.

De visszatérve a képekhez, azt kell látnunk, hogy a képiség fontos komponens – persze, ha Mitchellnek igazat adunk a szövegre vonatkozóan is –, amelynek nem csupán narratívája, konnotatív és denotatív jelentése, hanem képe is van. A szöveg képének szemiotikai vizsgálata nem problémamentes, hiszen számtalan szakma és tudományág érintett benne. A tipográfia szemiotikáját nem csupán a sorközök, a betűtípus, de a papír mérete, formája és típusa is érdekli. Emellett nem ugyanazt gondolja például a szemiotika és a pedagógia a szövegek megformálásáról. Melyik a kívánatos: a sorkizárt, avagy a balra igazított szöveg? Milyen jelentésekkel telítődik az elválasztott szöveg? Az egyenletes szóköz vagy a sorok végeinek egysége, tömörszerűsége segíti jobban az olvasást?

Első látásra úgy tűnik, hogy a megértést az egyenletes szóközöket biztosító balra igazítás segíti, arról nem is beszélve, hogy a sorkizárt több elválasztással él (amely persze lehet jelentésteremtő eljárás is). Ugyanakkor a szemiotika szempontjából az egységes, egyenletes sorvégek a kívánatosak, hiszen az egységes kép nem akasztja meg az olvasást. Ugyanis először mindig a szöveg képe és az illusztráció a szembeötlő, az olvasás innen nézve másodlagos művelet. A kisebb szövegterjedelmű, a fiatalabb generációkat megszólító gyerekkönyvek esetében, az olvasni tudás szintjéhez mérve, a pedagógus szempontjából a kevés elválasztással járó balra igazítás az üdvös. Mint látható, csak ennek a kérdéskörnek számtalan egyéb aspektusa lehetséges. Ha még jobban elmélyedünk a témában, akkor rögtön feltűnik, hogy a szedés milyensége szövegsemantikai kérdés is (és ezzel együtt retorikai is), nem csupán a tipográfia gyakorlata. David Jury könyvében azt írja, hogy „[v]alójában nem a szabadon lobogó jobb szél a cél, hanem az egyenlő szóközök biztosítása, és az elválasztások számának csökkentése” (JURY 2007; 104). Ennek persze vannak fokozatai, hogyan találja el a szerkesztő/tördelő a kívánt arányokat, hogy ne legyen túl egyenletes a sorok vége (amely inkább egy elrontott sorkizártra utal), de túl egyenetlen se legyen, amely viszont zavarja az olvasást és esztétikailag is kifogásolható. A szöveg és kép viszonya, elrendezése, az egyik komponens kiemelése is jelentésteremtő erővel bírhat.

Mint mindennek, ennek is van gazdasági oldala, de ezen anyagi hatásokat kevesen kutatják, ahogyan a képimádatról (MITCHELL 2008) is csak elvétve esik szó. Ezzel viszont egy roppant izgalmas területhez érkeztünk, amely az eddig hallottaknak egy gyakorlati szintézisét is jelenti. A szakirodalom ugyanis egy újabb paradigmáról is beszél, sőt dizájnfordulatot emleget. Köznapi értelemben a dizájn, a dizájnos a különös, furcsa és ezzel együtt általában haszontalan dolgokra használatos. Magának a dizájn szónak nincs magyar megfelelője. A formatervezés kifejezést használják szinonimaként, holott a dizájn (design) nem maga a tervezés, hanem a megvalósulás folyamata is, amelynek vannak gazdasági, esztétikai és etikai rétegei is. Valamelyik kiválasztott probléma kreatív megoldását jelenti, figyelembe véve a fenntarthatóság, a környezetvédelem, a társadalmi egyenlőtlenség, a piaci viszonyok kérdéseit is, eközben szem előtt tartva a funkcionalitás céljait. A vizualitás, a könyvtervezés is a dizájnelmélet látóterébe kerül, nem egy kiadó rendelkezik dizájnsorozattal. Ez pedig apránként beszivárog a mainstream gyerekkönyvkiadásba is, amely szintén – egyes országokban már régóta – zászlójára tűzi a problémaközpontúságot. A világ jobbá tételének vágya ellenébe megy a tömegfogyasztásnak. Ilyen például a vak gyerekek számára készülő könyvek, amelyek elképesztő lehetőségeket nyitnak meg az illusztráció, a szöveg/kép irányába.

Viktor Papanek híres definíciója szerint: „Minden ember designer. Minden, amit teszünk, szinte minden időben, design, hiszen a design alapvető minden emberi cselekedetben. [...] a design tudatos és ösztönös törekvés az értelemteni rend megteremtésére” (PAPANEK, idézi: SZENTPÉTERI 2010; 41). A dizájn persze a régi értékek felismerésében is szerepet vállal, sőt a dizájn, ahogyan a fenti definíció állítja, mindenki által használt eszköz. Ugyanakkor a dizájn-kultúra elterjedése kétarcú jelenség, mivel társadalomkritikus, de mégis elitista, erőteljesen narratív és mitologikus diskurzus, miközben tárgyí, materiális jellegű is.

„A képeket (pictures) úgy értem, mint virtuális, anyagi és szimbolikus elemek együttesét” – olvasható Mitchell (MITCHELL 2008; 11) definíciója. A virtualitás része az image, a helyettesítő megjelenítés, az anyagi része maga a megválasztott médium, a hordozó, majd az ezekből létrejövő object is. Ez pedig már a reprezentációk területe.

Szőnyi György Endre véleménye szerint magyarázó, alárendelt viszonya van az illusztrációnak: „a mellékszerepben lévő média (vagy kód) a főszerepben lévő magyarázza, megvilágítja, tehát bizonyos plusz információt hordoz. A két kód együttesen jelenik meg a reprezentációban, de nem olvadnak össze teljesen, és nem is egyenrangúak. Úgy mondhatnánk, hogy viszonyuk alárendelt és referenciális” (SZÖNYI 2004; 19). Varga Emőke szerint: „az illusztráció nem pusztán egy képi reprezentáció, de nem is csak egy szöveges előzménnyel így vagy úgy rendelkező kép, hanem olyan a mediális közöttiséget valóban játékba hozó műalkotás, amely a befogadás folyamatában megnyitja a folyamatos be- és visszairódás lehetőségét: a szövegtől a kép, de a képtől a szöveg felé is – folytonos oszcillációban” (VARGA 2012; 26–27). Varga Emőke definíciója – még ha kissé nagylelkűen megengedő is – jobban illik eddigi gondolatmenetünkbe. Szőnyi György Endrére pedig maga a gyakorlat cáfol rá: jó néhány olyan könyvet fel tudnánk sorolni, ahol a kép alakítja a szöveget (például Kollár Árpád *Milyen madár* című kötete), és az sem egyértelmű, hogy mikor melyik komponens az alárendelt, vagy hogyan lehet referenciális egy verseskötet illusztrációs anyaga. Kibédi Varga is eljut annak kimondásáig *A kis herceg* illusztrációinak kapcsán, hogy „[a] kép és szó kapcsolata interaktív” (KIBÉDI VARGA 1998; 152). Az illusztrált szövegek esetében a kép recepciója élvez prioritást, majd ehhez viszonyítva olvassuk magát a szöveget. A mimézis fokától is függhet a konnotatív és denotatív jelentés közötti távolság. És bár az illusztrátor is interpretátor, beszédes az a gyakorlat a kortárs gyerekkönyvek jelentős hányadánál, hogy az illusztrátor és a szöveg írójának neve egymás mellé kerül, teljesen megegyező méretben és tipográfiával, gyakorlatilag megkétszereződik a szerzők száma. És

itt még továbbgondolható, hogy milyen narratív teljesítményt tud felmutatni az illusztráció, hogyan lehetne értelmezhető a genett-i metalepszis és paratextus kategóriái felől, hiszen – legalábbis úgy vélem – mindkettő igaz lehet rá, tehát az illusztráció paratextus és metalepikus meghatározottságú is.

De mi az illusztráció célja, ha elvonatkoztatunk attól, hogy a szöveget is támogathatja? Egyes pszichológusok szerint káros, hiszen elnyomja a kreativitás és a képzelet lehetőségét, míg mások szerint az esztétikai nevelés fontos eszköze. Fontos ugyanakkor látni, hogy a gyerekirodalom speciális létmódjából adódóan a „felnőtt komponens” sem zárható ki. Így az illusztrációnak jelentős marketingfunkciója is van. Az illusztráció maga is reklám. És mint ilyen, a felnőttek ízlésére, műveltségére is hat: és ebből a perspektívából Léphaft Pál illusztrációi nagyon is a felnőtttség felől érdekesek. Ez kiadói részről azt is biztosítja, hogy Léphaft munkája otthonosságot biztosít a befogadónak (főként a felnőtteknek), szakmai elismertsége minőségi munkát ígér, az általa alkalmazott technikának pedig anyagi vetületei vannak: a monokróm alacsonyabb nyomdai költségeket jelent (a redukált színskála Léphaft művészetének eredendően karikatúrai alapozásából következik).

Nem egyedi eset, hogy valaki, aki elsősorban karikaturista minőségében ismert, a gyerekkönyv-illusztrációk területére téved. Gondolhatunk itt több klasszikusra is: például Réber Lászlóra vagy Dr. Seussra (aki saját magának rajzolt és illusztrált). Nem is távolodtak el a karikatúrától sohasem teljesen. Léphaft Pál esetében a karikatúra inkább forma és stílus marad a gyerekkönyvek tekintetében, a társadalmi éleslátást pedig intellektuális mélységek, groteszk ötletek vagy érzékeny képalkotás váltja fel. Koczogh Ákos a nyolcvanas években jegyezte le a karikatúráról azt, hogy az „líra és nem epika, vagyis nem elbeszélő, leíró, részletező, nem keresi az ok és okozat közötti összefüggéseket. Lényege éppen az, hogy ok és okozat között lerövidíti az utat” (KOCZOGH 1981; 8). Ebben a líraiságban ragadható meg Léphaft műveinek egy másik erénye és ereje, amelyre leginkább két könyv, Fülöp Gábor *Leó görögülésben* és Németh István *Felbőnézők* című kötete alapján mutatok rá. A karikatúra ideologikussága, amely értelmezői közösséget feltételez a kontextus feltárhatóságában, itt kioltódik, az illusztrációk sokkal kevésbé ideologikusak, és kontextusuk a szöveggel létrejövő kapcsolatban születik meg.

Hózsza Éva felhívja a figyelmet több konnotatív jellegzetességre is: „A képanyag döbrenti rá az olvasót a Németh István szövegvilágában oly gyakori és sokrétűen megnyilvánuló apa–fiú kapcsolatra, vagy a *Mi van apával?* és *Az ühüm meg a bühüm* szövegösszefüggéseire” (HÓZSA 2012;

7). Fülöp Gábor könyve esetében még izgalmasabb a képlet, ugyanis a mediális jelenlét több szinten is fellelhető. A Leó-versek világa gyerekbeatnek is nevezhető, nonkomform „leocentrikus” univerzum, amelyben kiemelten fontos a látványosság és a medialitás: A kötet első kiadása még *Leó tűnődéseiből* címen jelent meg 1980-ban, és Svetozar Tomić képregényes kifejezésformákat alkalmazó comic strippekkel illusztrált. A versek keletkezésének idején uralkodó képregénycentrumú kultúrát beemelő *Leó a képregényről* című verse kiemelhető ebből a szempontból.

A képregényt én
tanulás helyett szopogatom,
mint a cukorkát
– magyarázza Leó –,
különösen a kis bajszost
meg a nagy kövéret.
Meg van egy macska is,
aki tenyerén hordja az egeret.
De sok a duma.
Nekem *egy* négyzet is elég lenne;
diót tennék a közepére,
s amikor bedugja a fejét az egér –
CAPP!
Utána jöhet a kémia.
(FÜLÖP 1980; 33.)

A képeslapként öndefiniáló *Leo by night* egy fiktív narratív ekphraszisz, izgalmas a verbális humor és a metaképi szintezés együttese, amelyben a versbeszélő Leó önmagát tájiasítja, illetve kanonizálja, avatja szentté.

Leó by night

Vagyis:
Leó éjjel
(hiszen láthatatok is
ilyen felirattal képeslapon).
By night én
leginkább alszom
vagy bekapcsolom
a glóriám,

ha turisták jönnek hozzám.
Glóriám fényében időnként –
horkolok is
fenemód.

(FÜLÖP 1980; 44.)

Az újabb kiadás szövegébe beleíródik a mediális váltás is, ami főként a *Leót bepalizzák* című versben figyelhető meg:

Pali bácsi
rajzolt
rólam egy karikatúrát.
Hehe – én mint Leó.
Semmi különös.
Ha *oldalt fordítva fejem*
a tükörbe
nézhetnék fülemmel,
ugyanezt látnám.

(FÜLÖP 2006; 65.)

A leocentrikus versvilág esszenciális reprezentánsa ez a vers, amellelt, hogy a karikatúra groteszk és abszurd látásmódja képileg nyer megfogalmazást benne. És bár Pali bácsizik a versbeszélő, aki saját magán kacagva leleplezi önmagát, amikor azt mondja: „Hehe – én mint Leó”, akkor tudjuk, hogy ez már a költő, aki kifelé is szól. A bácsizás gesztusa kettős célzatú lehet: a Leó-lét és a költőiség közötti játékos szerepváltás, továbbá a gyerekolvasó felé történő utalás is. Leóról nem tudni, hogy milyen korú is valójában, folytonosan lebeg a felnőtti és gyermeki között, ahogyan ezt az illusztráció is erőteljesen érzékeli, érzékelteti. A versbeli Leó lázadó figurájától talán mégis idegen lehet a bácsizás, így ez inkább tűnik a költői hang átszüremlésének a versszövegbe, illetve a gyerekperspektíva elemének, mintsem Leó megszólalásának. A kifelé irányultság, a kifelé tekintés, szólás szembeötlő vonása a kötetnek: az összes illusztráción úgy látható Leó (és senki más), mint aki az olvasó felé néz, mintegy erősítve Leó szövegélő, monologizáló versnyelvének szituációját, deiktikus mozzanatként tüntetve fel azt. A *Leó mint oroszlán* című vershez készült illusztrációban Léphaft Pál egy képbe sűríti a csattanót, így a médiumok közötti alapvető különbségek is megvilágítást nyernek, ha összevetjük az első kiadás sokkal terjedősebb képregényével. A Leó-versek illusztrációi a mediális heterogenitás és a reprezentáció hordozói, egyszerre indexikusak, ikonikusak, felfedezhető szimbolikus erejük is.

Mivel a versek és az elbeszélések illusztrációi szintaktikai szinten nem valnak összekapcsolhatóvá, a narratíva hiányát Léphaft a figura vagy egy motívum kiemelésével kompenzálja, ezáltal egységesít, összekapcsolja a szövegvilágot. Léphaft vonalai szabálytalanok, fegyelmezetlenek, el-elhagyják a kontúrokat, a színezés kicsúszik (ez legfeljebb a borítókön látható, amelyek kétoldalas nagy akvarell- vagy tusképek). A *Leó görögülésben* illusztrációi a bal oldalra kerülnek, így az olvasás során először azokat pillantja meg, olvassa el a befogadó. A *Felhőnézőkben* néhol a képek megszakítják a szöveget, de jellemzően az oldalpárok jobb felét foglalják el, leginkább teljes terjedelemben. A hagyományos európai olvasásmód jegyében a *Leó görögülésben* kötet illusztrációi a képek előtt, bal oldalra kerülnek. A *Felhőnézőkben* néhol a képek megszakítják a szöveget, de jellemzően egész oldalt elfoglalnak az oldalpárok jobb felén.

Mindkét könyvben hangsúlyos a tekintet szerepe, de Németh István könyvében a tekintet az interperszonális viszonyok nagyon személyes kifejeződése, zártan önmaga világába tekint az illusztráció. Léphaft igen ritkán antropomorfizál növényeket (talán a gomba az egyetlen kivétel), állatokat (leszámítva az állatmeséket), de a (gyakran eltúlzott, felnagyított) szemek kifejezései által beszélteti őket. Számtalan álmos, megannyi fáradt és szomorú, jó néhány mosolygós szempár látható: ezek a szemek, tekintetek beszélnek, akárcsak a szöveg. Ahogyan Németh István fogalmaz: „Mert, hadd mondjam még egyszer, gyerekkoromban nekem a legjobb rádióm mégis az apám meg az anyám arca volt. Mindig az ő arcuk, az ő szemük fénye sugározta nekem a legeslegfontosabb híreket” (NÉMETH 2012; 9).

A karikaturista látásmódja köszön vissza ezeknél a megoldásoknál, amely valamilyen erős, kifejező emberi szituációban láttatja figuráit: itt ez a szituáció az intim, személyes családi kapcsolat. Fülöp Gábor verseiben remekül találja el Leó alakját, Némethnél pedig érzékenyen tapintja ki a prózakötet tétjét. Feltűnnek a sablonos, kövérkés, kalapos, bajszos parasztemberek is, de amikor a novellák konkrét szereplőjéről van szó, akkor eltávolodik Léphaft a zsánertől, sőt azt is meglépi, hogy a *Mi van apával?* című szövegben kontúrszerűen a háttérben Németh István sziluetjét építi be – ahhoz hasonlóan, ahogyan kölcsönhatásban áll a Leó-versek és írójuk, valamint az illusztrátor alakja egymással. Sőt, a novellabeli fiú alakját is hozzáidomítja az apaképhez. A *Felhő futott a napra* című elbeszélés gyerekperspektívából elmesélt történetében az apa alakja az illatokon, érzeteken keresztül jelenik meg, ennek megfelelően Léphaft Pál olyan megoldást választ, amelyben az olvasó sem pillantja meg az apa arcát, csupán a gyerek arca mögött sejlik fel annak kontúrja. A *Színötös* illusztrációja a falusi környezetet érzékelteti finom megoldásával, a *Cserebere* mágikusan hétköz-

napi története pedig egy szokatlanul részletgazdag, kitöltött kontúrokkal ábrázolt figurát kap. A tekintet szerepe, a nézés, a látás hatalmas, az olvasás többféle módozata Némethnél a következő módon fogalmazódik meg:

„– Valaki már megint bántott?

– Nem bántott senki.

– Látom a szemedet.

– Téged, mama, ki bántott? – kérdeztem meg tőle én is egyszer.

– Ki bántott volna? Senki.

– Akkor miért olyan a szemed?

– Milyen?

– Olyan” (NÉMETH 2012; 16).

Kiadások

FÜLÖP Gábor (1980): *Leó tünődéseiből*. Forum, Újvidék

FÜLÖP Gábor (2006): *Leó görögülésben*. Timp, Budapest

NÉMETH István (2012): *Felbőnzők*. Forum, Újvidék

Irodalom

BARTHES, Roland (2014): A kép retorikája. In BLASKÓ Ágnes–MARGIT-HÁZI Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció*. Typotex, Budapest, 109–125.

BOEHM, Gottfried (1998): A képleírás. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*. Kijárat, Budapest, 19–37.

HÓZSA Éva (2012): Retro távlatnyitás (A vajdasági magyar irodalmi visszatekintés keresztjezései) = *Hungarológiai Közlemények*, 3. 1–12.

JURY, David (2007): *Mi a tipográfia*. Scolar, Budapest

KIBÉDI VARGA Áron (1998): Szöveg és illusztráció. A kis herceg ürügyén = *Uő: Szavak, világok*. Jelenkor, Pécs, 151–160.

KOCZOGH Ákos (1981): *Vázlat a karikatúráról*. TIT Művészeti választmánya, Budapest

MITCHELL, William John Thomas (2008): *A képek politikája*. JATEPress, Szeged

PAPANÉK, V. (1995). *The green imperative*. Ethology and Ethics in Design and Architecture. Thames and Hudson, London

SZENTPÉTERI Márton (2010): *Design és kultúra*. Befogadó desingkultúra. Építészfórum, Budapest

SZŐNYI György Endre (2004): *Pictura & Scriptura*. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. JATEPress, Szeged

VARGA Emőke (2012): *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. L'Harmattan, Budapest