

A filológiai dolog persze nem pusztán egy adott irodalmi műalkotás, egyetlen szöveg írásaktusához kötődik. Olyan rezonanciátér³⁴ részese és reprezentánsa, amely az íráskultúra, az irodalmi kultúra, illetve a kultúra mint olyan hálózatait testesíti meg:

Ha a kiállított tárgy egy rezonanciátér reprezentánsaként működik, akkor a szemlélő, miközben a metaforikus és metonimikus összefüggések nyomában jár, összekapcsolja jelenlegi látásmódját azokkal a jelmozságokkal, amelyek közé a kiállított tárgy be volt ágyazva, mielőtt a múzeumba került. Tekintve, hogy az irodalmi szövegek más típusú diskurzus-területekkel való érintkezés során jönnek létre [...], a kiállításoknak azzal is számot kell vetniük, milyen módon kommunikálnak az irodalmi szövegek koruk többi szövegtípusával.³⁵

Az a rezonanciátér, amely a filológiai dolog környezetét alkotja, irodalom és nem irodalom, korabeli és kortárs, szakrális és profán, szöveg és tárgy metaforikus és metonimikus kapcsolódásaiból álló páratlanul bonyolult hálózat, amely ugyanakkor magában foglalja azt a rezonanciát is, amelyet „a kiállított tárgyak a kiállítás látogatóiban keltenek”.³⁶ Ezen rezonanciátér működésének megértése, tudományos magyarázata és kiállítási színrevitele az irodalom formális-múzeumi közvetítésének legfőbb feladata.

34 A rezonanciafogalom kapcsán lásd Greenblatt sokat idézett esszéjét: Stephen GREENBLATT, *Resonance and Wonder*, Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences 1990/4., 11–34.

35 METZ, *I. m.*, 267.

36 WIRTH, *Mi mutatkozik meg...*, 281.

Kelemen Pál

EX LIBRIS: KÉP, KÖNYV, KERET

Néhány éve egy grafikai árverés katalógusának a borítóján, ahogy az általában lenni szokott, az egyik árverési tétel volt látható. Amikor először megláttam a katalógust, a borítója egyáltalán nem keltette fel az érdeklődésemet. Egy ex libris volt rajta a két világháború közötti időszakból, első pillantásra semmi különös, ehhez hasonlóból akad bőven. Ráadásul fametszet, jó sok feketével, ami miatt ez a műfaj sosem vonzott különösebben. Jó pár nappal az árverés után újra kezembe került a katalógus. Egyszerre megakadt a szemem a borítóképen. Még most sem tetszett különösebben, de hirtelen megragadott, miközben egyáltalán nem tudtam megmagyarázni, pontosan mi az, ami éppen most véletlenül megfogott benne. Bár azóta is sajnálom, hogy nem licitáltam rá, ma már tudom: ha egyből megtetszik, és sikerül megszereznem, talán sosem kezd el foglalkoztatni a könyvek és az irodalom területén a tulajdonlás és az esztétikum, a birtoklás és az esztétikai tapasztalat közötti viszony.

Ezt a viszonyt még manapság is ellentétként képzelik el, miközben ez az ellentét ténylegesen – úgy értem, nem az irodalomesztétikai elméletek, hanem a könyvekkel való mindennapi foglalatosság során – valószínűleg sosem létezett. Ha nem ilyen körülmények között találkozom ezzel a bizonyos ex librisszel, akkor talán nem adódott volna lehetőség arra, hogy azt a néhány problémát a könyvvel mint tárggyal, valamint a gyűjtéssel mint kulturális gyakorlattal kapcsolatban, amelyek egy ideje foglalkoztatnak, abban a formában foglaljam össze, mint az itt következő lapokon. Sőt egyre inkább úgy tűnik, hogy az a mellékesnek tűnő, ám végül mégis lényeginek mutatkozó körülmény, hogy ezt a képet egyszer birtokba vehettem volna, ami mégsem történt meg, legalább annyira kiváltó oka és feltétele volt annak, hogy ez az írás itt most megjelenik, mint maga a kép, pontosabban ex libris, mindazzal, amit ábrázol, minden esztétikai minőségével és kultúrtörténeti vonatkozásával.

Melyik ex librissről van szó? Arról a fametszetről, amelyet az autodidakta grafikus, Selmeczi (Skonda) Károly készített Freimann Miksa számára (*1. kép*), és amely 1936-ban jelent meg a művész *50 ex libris*



1. kép: Selmeczi Skonda Károly, *Ex Libris Freimann Miksa*, papír, fametszet, 67x56 mm, 1936.

című albumában.¹ A képen egy sematikus alak látható, aki – első pillantásra úgy tűnik – kiállítást rendez. Erre enged következtetni, hogy éppen a feje fölé tartva akaszt fel egy keretezett képet, talán egy tájképet. Ha azonban alaposabban szemügyre vesszük, láthatjuk, hogy az alak mellett a földön heverő tárgyak nem további képek, amelyek felakasztásra várnak. Inkább üres képkeretokről van szó. Ha ez így van, akkor az alaknak itt nem egy eleve keretezett képpel van dolga, hanem csupán egy vászonnal. És nem arról van szó, hogy egyszerűen elhelyez egy keretezett képet az arra kijelölt falfelületen, hanem inkább arról, hogy különböző kereteket próbál egy adott vászonhoz, és a falra fel-

1 SELMECZI SKONDA KÁROLY, *50 ex libris. Fametszetek*, Réthy, Debrecen, 1936.

akasztva veszi szemügyre a különböző kép-keret kombinációkat. E munka közben mutatja őt az *ex libris*.

A helyiség, amelynek a falán a képkereteket próbálja, lehet szobabelső, de lehet kiállítóter is, ez esetben az alak egy képzőművészeti kiállítás felépítésében vesz részt. Inkább ez utóbbi mellett szól a szobabelsőkre jellemző berendezési tárgyak hiánya. A kiállítóteret, amelyben az alak dolgozik, nemcsak az egyik, három vonallal jelzett szemközti fala érzékelteti – erre kerül a szóban forgó kép –, hanem a padlója is, amely jól kivehetően egy csukott állapotban levő, keményítáblás könyv. A padló kontextusában viszont már maga a fal sem tűnik csupán kiállítótermi falnak. Úgy tűnik, ez nem egyszerű fal, hanem egy nyitott könyv jobb fele: a jobb szélén látható függőleges jelzi a hátsó kötetstábla peremét, a tőle kissé balra látható hullámos vonal pedig egy tetszőleges lap verzójának a szélét. Mindenféle ikonológiai elemzés előtt – például: a képen látható alak a könyvekből merített tudás biztos talaján állva végzi képzőművészettel kapcsolatos munkáját – megállapíthatjuk, hogy ezen az ábrázoláson a kiállítóter és a kötetként, tehát könyvtárgyként, artefaktumként értett könyv sajátos „tere” egymásra vetül. Azt, hogy ez a kiállítóter és ez a könyv-ter nem a bennük elhelyezett értelem-összefüggések és jelentések tereként jelenik meg, hanem nagyon is anyagi térként, az jelzi, hogy a képen látható alak itt egyáltalán nem szellemi – mondjuk művészettörténeti –, hanem nagyon is kétkezi munkát, kézműves tevékenységet végez.

Vajon kicsoda a képen látható alak, és miért csinálja azt, amit éppen csinál? Ennek a kérdésnek az első fele csak retorikai lehet. Az *ex libris* lapoknak ugyanis elemi funkciójuk, hogy rajtuk keresztül azonosíthatóvá váljon a könyv tulajdonosa. Ezt az *ex libris*-kutatásban „témásnak” vagy „szimbolikusnak” nevezett *ex libris*ek kétféleképpen garantálják. Egyfelől nyelvi jelekkel, a tulajdonos nevének feltüntetésével, másfelől ikonikus elemekkel, képi ábrázolással. A fent említett szimbolikus *ex libris*ek – és esetünkben is egy ilyenről van szó – egyik jellemző, történeti fejlődésük során mindinkább uralkodóvá váló funkciója abban áll, hogy az *ex libris* lapon megnevezett tulajdonos személyiségéből ikonikus elemekkel, azaz képi ábrázolás révén jelenítenek meg egy olyan vonást, amely csak és kizárólag a tulajdonosra jellemző. (Ezért nevezem ezt a funkciót a későbbiekben portré-funkciónak.) Ha tehát jelen esetben az *ex libris* lapon azt olvashatjuk, hogy „Freimann Miksa könyve”, akkor több mint valószínű, hogy a képen látható sematikus alak maga Freimann Miksa, a tevékenység pedig, amelyet éppen



2. kép: Vadász Endre, Ex libris Freimann Miksa, papír, rézkarc, 105×95 mm, 1935.

végez, olyan személyiségjegyekről árulkodik, melyek a maga individualitásában teszik felismerhetővé a könyvtulajdonost.

A kérdés második fele már nem pusztán retorikai, hiszen egyáltalán nem egyértelmű a válasz arra, hogy miért csinálja a képen látható alak azt, amit éppen csinál. Az sem egyértelmű, hogy ez a tevékenység mennyiben csak rá jellemző, és így ennek ábrázolása mennyiben mutatja be az ő személyiségét a maga egyediségében. Magyarázattal szolgálhat erre az ábrázolásra az említett *50 ex libris* című könyv bevezetője, amelyben Békés István méltatja ezt a lapot: „Vagy nézzük a képkeretező Freimann Miksa kis lapját, mennyi mozgalmas báj van rajta”.² Ezek szerint Freimann Miksa képkeretező volna, akit így Selmeczi

2 BÉKÉS István, *Bevezetés = SELMECZI SKONDA, 50 ex libris*, o. n. „Képkeretezőként” szerepel még itt: *Függelék: Az 1941–1945 között elhurcolt és meghalt szegedi zsidók névsora = A szegedi zsidó polgárság emlékezete*, szerk. ZOMBORI Iván, Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 1990, 174. Mindenközben „grafikusként” is említik: Sz. KÜRTI Katalin, *Vadász Endre (1901–1944) kisgrafikái = A Debreceni Déry Múzeum Évkönyve 1978*, Déry Múzeum, Debrecen, 1979, 331.



3. kép: Vadász Endre, Ex libris Freimann Miksa, papír, rézkarc, 85×105 mm, 1935.

Skonda ex librise nem is biztos, hogy egy kiállítóterben, hanem talán a saját műhelyében ábrázol. Freimann Miksa foglalkozásának ezt a megfejtését alátámaszthatják azok az ex librisek is, amelyeket Vadász Endre készített számára. Az egyik (2. kép) Freimann valamiféle raktárhelyiségben áll, ahol számtalan keretezetlen kép veszi körül. Egy másik lap (3. kép) egy kiállítás megtekintése közben ábrázolja. A képen látható alakok közül egyedül neki nincs a kezében kiállítási katalógus, ami azt sugallja, hogy bennfentes látogatóval van dolgunk. Csak nem ő keretezte a kiállított képeket? A következő lap (4. kép) egy festő műtermében tett látogatás közben ábrázolja, míg az utolsó lapon (5. kép) mappából nyomatokat válogató alakokat látunk. Inkább galériának tűnik a helyiség, mint műteremnek. Azért látunk itt két alakot együtt dolgozni, mert az egyik a képekhez ért, a másik pedig a keretekhez? Meglehet. De korántsem biztos, hogy Freimann Miksa ex libriseken ábrázolt alakját kizárólag a keretek érdeklik. Lehet, hogy azért ábrázolják raktárhelyiségben, műteremben, galériában és kiállítóteremben,



4. kép: Vadász Endre, Ex libris Freimann Miksa, papír, rézkarc, 130x110 mm, 1935.

mert kifejezetten a képek miatt kereste fel ezeket? És valóban, egy 1930-as évekből származó vignettán, amely egy képkeret betétlapján található, ezt olvashatjuk: „Freimann Miksa kép és képkeret kereskedő”.³

Selmeczi Skonda ex librise tehát tökéletesen ellátja a feladatát: abban a minőségében ábrázolja a könyvtulajdonost, amely összetéveszthetetlenül azonosíthatóvá teszi. Olyasvalakiként tűnik fel rajta, mint akinek egyaránt fontos a kép és a képet határoló keret. Olyasvalaki-

3 Az üzlet címe a vignetta szerint „Szeged, Takaréktár utca 8.,” ami tízperces sétára van Freimann Miksa bejelentett lakhelyétől, a szegedi Dugonics tér 11-től. Utóbbihoz lásd DUNAINÉ BOGNÁR Júlia – KANYÓ Ferenc, *A második világháború szegedi hősei és áldozatai. Tanulmányok Csongrád megye történetéből*, Csongrád Megyei Levéltár, Szeged, 1996, 228; MARJANUCZ László, *A szegedi zsidó polgárság műértékeinek sorsa a deportálások idején. Adalékok a zsidó-törvények szegedi végrehajtásához*, A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, Studia Historica 1, Szeged, 1995, 299.



5. kép: Vadász Endre, Ex libris Freimann Miksa, papír, rézkarc, 112x96 mm, 1935.

ként, aki saját polgári foglalkozásában testesíti meg azt az azóta a filozófiában és a médiatudományban teljesen elfogadottá vált gondolatot, amely szerint a keret nem pusztán járulékos eleme a képnek. Ugyanolyan lényegi komponense annak, amit hétköznapi értelemben képnek nevezünk, mint a benne foglalt, általa körbevett, lehatárolt vászon, fotó vagy nyomat. Annyiban lehetett tehát Freimann Miksa különleges személyiség, amennyiben a maga munkával töltött mindennapjaiban testesítette meg ezt a – két világháború között még egyáltalán nem egyértelmű – belátást: a kép lényegi része a keret, így aki képekkel foglalkozik, annak a keretekkel is foglalkoznia kell.

Ez nem volt mindig ilyen egyértelmű. Amikor Georg Simmel olyan folyóként metaforizálja a képkeretet, amely úgy választja el a képmezőt a külvilág terétől, mint két szemközti partot, vagy amikor ezt a meta-

forát továbbfejlesztve olyan folyóként képzelem el a keretet, amely a képet mintegy körbefolyva szigetetté változtatja azt, akkor a keret elsődleges teljesítményét a határolásban és lezárásban véli felfedezni.⁴ Minél jobban sikerül a – műalkotás értelmében vett – képet lehatárolnia és annak belső szerveződését mindenféle külső szervező erőttől függetlenül előlépni hagynia, annál jobban ellátja a funkcióját. A jó keret szerinte az, amely engedi, hogy az a lényegi egész, amelyet a képi műalkotás önmagából és önmaga által hoz létre, torzítatlanul megjelenhessen. Simmel tehát még hisz abban, hogy a keretezés előtt létezik a képnek egyfajta lényegisége, melyet a megfelelő járulékos elemekkel lehet megjelenéshez segíteni.

Ha viszont a keretet a kép szempontjából ugyanolyan lényegiként fogjuk fel, mint magát a vásznat, akkor az nem határ, hanem közeg: egyszerre – szó szerint is – benne és általa, azaz rajta keresztül mutatkozik meg a kép. És ha ez a kép számára lényegi közeg megváltozik, akkor nem csupán másként látjuk a képet, hanem, mivel lényegi eleme változik, egyszerűen egy másik képet látunk. El tudom képzelni, hogy Selmeczi Skonda ex librise olyan alakot ábrázol, aki nem pusztán járulékos elemként cserélgeti a kereteket egy kép körül, mert nem csupán képkeretező. El tudom képzelni, hogy ennek a képen látható alaknak a kép is és a keret is egyformán lényegi, és hogy ez lebeghetett a szeme előtt annak, aki egyszerre lett kép- és képkeret-kereskedő.

De mi köze mindennek a könyvtárgyhoz és a könyv – Gerard Genette kifejezésével élve – paratextuális elemei közé sorolható ex librishez mint olyanhoz? Ahogy említettem, Selmeczi Skonda ex librisében egymásra vetül a kiállítótér és a könyvtárgyként értett könyv sajátos tere. Ha ez a megfigyelés helytálló, akkor egyfelől a könyv tere valamiféle kiállítótérként válik elképzelhetővé, másfelől a könyvtárgy vonatkozásában is megnyílik a kép és a keret közti viszony alkalmazásának a lehetősége. De hogyan viszonyulnak ez utóbbiak egymáshoz? Ha elfogadjuk, hogy a keret köztes helyet foglal el a kép és környezet között, akkor a keretet olyan médiumként gondoljuk el, amely közvetít a kiállított vagy egyszerűen a falra akasztott kép, valamint a kiállítótér, illetve szobabelső között. A közvetítés itt nem egy járulékos elem jól vagy rosszul ellátható funkciója, hanem lényegi hozzájárulás ahhoz, ami egyfelől képként, másfelől akként a térként jelenik meg a számunkra, amelyben a képpel szembesülünk. A könyv esetében talán a kiállító-

4 Vö. Georg SIMMEL, *A képkeret (esztétikai kísérlet)* = Uő., *Venecia, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, ford. BERÉNYI Gábor, Atlantisz, Budapest, 1990, 91–98.

tér-analógiát a legkönnyebb elképzelni. Eszerint a könyvtárgy volna az a tér, amely a legkülönbébb írásbeli tartalmak hordozására alkalmas, akár csak egy múzeumi kiállítótér, amely mindig újra kialakítható, újra berendezhető az éppen kiállítani szándékozott tárgyaknak megfelelően. A kiállítótér – amely itt a legkülönbébb térbeli elrendezésekre lehetőséget adó absztrakt tér – mindig aktuális, újbóli kialakítása különböző eszközökkel történik, például a szó szoros értelmében vett képkeretek használatával vagy más, a képeket átvitt értelemben „keretező” eljárással. A „keretezés” tehát jelen esetben nemcsak a szó szerint vett képkereteket jelenti, hanem az aktuális térelrendezés jelölőjeként is működik. Ennek a térelrendezésnek csupán egyik, ámde – ebben a megközelítésben – modellértékű eleme a képeket ténylegesen körülvevő keret. Ha pedig a keret lényegi hozzájárulás ahhoz a tárgyhoz, amellyel képként szembesülünk, akkor a kiállítótér éppen aktuális, komplex, számtalan eljárást és tárgyat magába foglaló kialakításának összes eleme lényegi részévé válik a kiállított képnek, illetve képeknek.

Ezek után talán könnyebben elképzelhetővé válik, mi lehet a könyv esetében a „keret” megfelelője: nemcsak a könyvtárgy fizikai megjelenésének és az általa hordozott, róla leválaszthatatlan írás grafikai elrendezésének minden anyagi eleme, hanem a könyvvel való foglalatosságot vezérlő anyagtalan kódok összessége is. Ami pedig egy kötet terében ki van állítva – úgy, mint a kiállítótérben a kép –, azt eszerint a megközelítés szerint nevezhetnénk „szövegnek”, amelynek viszont ugyanúgy lényegi eleme volna minden, ami az éppen aktuális kiállítottságában nemcsak anyagszerűen, hanem anyagtalanul is keretezi. Jerome J. McGann és az ő nyomán haladó angolszász szövegtudomány „könyvészeti” és „nyelvészeti” kódról beszél,⁵ amely felosztással és terminológiával kapcsolatban elsősorban az a kifogás merülhet fel, hogy mindazt, amit ott „könyvészetiként” ragadnak meg, rögtön szemiotizálják is, vagyis olvashatóvá teszik. Jelen megközelítésnek ezzel szemben épp az volna a tétje, hogy olyan összetevőket tegyünk láthatóvá, amelyek az írásos dokumentumokkal való foglalatosság mindenkor – jelen esetben leginkább az 1800 körüli időszak utáni – gyakorlataiban egyéb, nem szemiotikai, nem szövegalapú kulturális gyakorlatok, mint például a múzeumi kiállítási és recepciós praxisok nyomaiként azonosíthatók.

5 Vö. például Jerome J. MCGANN, *Szövegek és szövegiségek*, ford. DANYI Gábor = *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 47–61; Uő., *Szövegek társadalmivá tétele*, ford. DANYI Gábor = *Metafilológia 1.*, 62–80.

Ezen a ponton rögtön rátérhetnénk arra, aminek most már elvileg nyilvánvalóvá kellett válnia, vagyis hogy az ex libris valójában ennek a keretrendszernek az egyik eleme. Mégis érdemes talán rövid kerülőutat tenni, hogy a könyvtárgy esetében a kiállítótér-analógia felől váljon minél pontosabban leírhatóvá az, amit keretrendszernek nevezünk. Ez a kerülőút Theodor W. Adorno *Könyvészetű tücskök, bogarak* című írásának,⁶ majd Walter Benjamin néhány vonatkozó gondolatának bemutatásán át vezet. Adorno írásában különösen jól megragadható az a pozíció, amely keret és kép, könyvtárgy és szöveg viszonyát éppen hogy nem az általam fentebb vázolt kiállítás-analógia értelmében fogja fel. Ennek következtében ez a szöveg végsősoron a tulajdonlást és az esztétikai tapasztalatot is egymást kizáró viszonyulási formákként állítja be. Benjaminszerűen viszont a tulajdonlás és az esztétikai tapasztalat viszonyára egyáltalán nem jellemző ez a kizárólagosság, miáltal az ő pozíciójából jobban leírhatóvá válik az ex libris mint a tulajdonlással kapcsolatos jelenség.

Adorno nem kevesebbet állapít meg említett – legelső változatában 1959-ben megjelent – írásában, mint hogy a könyv napja leáldozóban van. Pontosabban annak, ami a könyv ideális megvalósulásaként a szemem előtt lebeg. Az ilyen könyv szerinte „maradandó és hermetikusan magába záródó tárgy”, amely „befogadja az olvasót, s mintegy rácsukodik, mint könyvfödél a szövegre” (12). Nem nehéz észrevenni, hogy ebben a megfogalmazásban könyvfödél és szöveg viszonyában valami nagyon hasonló jelenik meg, mint Simmelnél a keret és a kép viszonyában: a fedél legegységesebb funkciója az elhatárolás. Ami Simmelnél a műalkotás lényegét adta, miszerint az egy magáért való egész, és kizárólag a saját törvényei által meghatározott, itt a „képződmény autonómiájaként” (13) fogalmazódik újra. Ez az autonómia abból fakad, hogy lényegi összefüggés áll fenn a könyvtárgy és a benne foglalt szöveg között. Adorno viszont az 1950-es években konstatálja ennek az összefüggésnek a megszakadását, amit kettős felejtésként ír le: a könyvek egyfelől mintha elfelejtenék kézműves eredetüket, másfelől levetik magukról a bennük foglalt szöveg eszméjének emlékeztetét. Ha úgy tetszik, Adorno azt éli meg a „könyv hanyatlásaként”, hogy a könyvtárgy önállósodik a tartalmát képező szövegtől. Adorno érvelése szerint a valódi könyvekkel való foglalatosság formája az olvasva tapasztalás.

6 Theodor W. ADORNO, *Könyvészetű tücskök, bogarak*, ford. KIRÁLY Edit, Nappali Ház 1995/1., 12–18. (A főszövegben zárójelben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. A fordítást néhol módosítottam.)

Ez a fiziognómiai viszonyulás lesz az, amely képes megfelelni az ilyen könyvet belülről szervező „mimetikus mozzanatként”. Ez a mozzanat Adorno szerint abban áll, hogy a külső nemcsak jelszerűen utal a tartalomra, hanem meg is jeleníti azt. Példaként a hangjegyrást hozza fel: „a kották nem csupán jelek, de vonalaikkal, hangfejeikkel, íveikkel és számlálatlan más grafikai elemmel egyben le is képezik a fölcsendülő dallamot” (18). A mimetikus mozzanat és az annak megfelelő fiziognómiai viszonyulás válnak Adornónál a történeti igazság megmutatkozásának instanciáivá, amely igazságot a szerző szerint csak a könyv formátuma képes torzítatlanul megjeleníteni.

A könyvtárgy tartalomtól való önállósodása viszont Adorno szerint előhívta a könyvekkel való foglalatosság kevésbé autentikus, a fiziognómiaival szöges ellentétben álló formáját. Ez volna a bibliofília, melynek prototipikus képviselője a gyűjtő, aki nem olvassa, nem tapasztalja, hanem csupán birtokolja a könyveket. Ily módon történetlenül viszonyba kerül velük, sőt mi több, erőszakot tesz rajtuk. Az erőszakotél motívuma akkor merül fel, amikor Adorno szinte észrevétlenül a gyűjtő mellé rendeli a filológus alakját, aki „lexikális pillantást” vet a könyvekre, miközben „egy-egy szöveghelyet keresve tapogatja le őket” (14) – ahelyett, hogy a fiziognómiai, valóban történeti olvasást gyakorolná. A filológiai munka itt a bibliofil gyűjtő tulajdonlásával kerül egy oldalra. Mindkettőt az teszi lehetővé, hogy a tömegtermelésben megszűnik a könyvtárgy és a „szöveg eszméje” közti mimetikus viszony. Adorno szerint sem a gyűjtőnek, sem a filológusnak nem „valódi” vagy tulajdonképpeni könyvekkel van dolga.

Nem nehéz észrevenni, hogy Adorno itt végsősoron a könyvnyomtatásnak, tehát a könyvek technikai sokszorosíthatóságának következményeiről beszél, melyek a (számára ideális) könyv hanyatlástörténetét indították el. Ennek szerinte az az egyik tünete, hogy kialakulhatott az említett letapogató olvasás, amely nem a könyvtárgy és a szöveg mimetikus összetartozásának, hanem a könyvtárgy materiális-mediális logikájának a terméke. Adorno könyvgyűjtés- és filológiaellenessége egyenes következménye annak a törekvésének, hogy megmentse azt a történeti „itt és mostot”, amelynek szerinte mindig is a „valódi” könyv volt az adekvát kifejeződése. Mindeközben persze Adorno pontosan – bár kissé talán megkésve – érzékeli, hogy a valódi könyv korszakának a nyomtatott könyv piaci szempontok szerinti tömegtermelésével szükségszerűen véget kell érnie. Olyannyira érzékeli, hogy plasztikusan le is írja ennek az „itt és mostnak” a nyomon is szó szerinti, materiális értelem-

ben vett eltűnését: „Azt, aki egyáltalán ír még könyvet, váratlan helyen keríti hatalmába a rémület [...] az írás hiábavalósága láttán. S bár lába alatt inog a talaj, ő még mindig úgy tesz, mintha adott volna a számára, ahol áll és ül” (12–13).

Nem véletlenül használtam a „technikai sokszorosíthatóság”, az „itt és most” és a „valódi” kifejezéseket. Úgy gondolom, Adorno szövege számos tekintetben vonatkozik Walter Benjamin néhány írására, különösképpen *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* címűre.⁷ Anélkül, hogy részletesen bemutatnám Benjamin vonatkozó írásait, érdemesnek tűnik ezt a kitérőt annak a felvázolásával folytatni, mennyiben tér el az általa elfoglalt pozíció – már ha az ő esetében egyáltalán beszélhetünk ilyesmiről – Adorno ismertett pozíciójától, mert ez az eljárás megfelelő előkészületnek ígérkezik néhány, az ex librisre mint jelenségre, valamint a könyvtárgyra és tulajdonlására vonatkozó általános fejtegetéshez. Benjamin pont ellentétes perspektívából tekint a könyv történetére, mint Adorno. Míg Adorno veszteségként éli meg azt, hogy a könyvnyomtatás technikáján alapuló tömegtermelés körülményei között megbomlik egyfelől a könyvtárgy és a szöveg, másfelől a történetiség és a könyv közötti eredendő, mimetikus viszony, addig Benjaminsnál nem érezhető semmiféle nosztalgia a műalkotások „itt és mostja”, vagy ahogy ő nevezi, „aurája” iránt. Ő nem visszasírja ezt az állapotot, hanem megpróbálja minél pontosabban leírni, hogy milyen kulturális gyakorlatok igyekeznek betölteni azt a vákuumot, amely azáltal keletkezett, hogy a technikai sokszorosítás megváltoztatta a műalkotások és nem utolsósorban a könyvek státuszát. Mindeközben annak is tudatában van, hogy soha többé nem fogunk tudni úgy tekinteni a múlt művészetére és könyvhasználati módjaira, hogy ne lenne rajtunk a technikai sokszorosíthatóságon alapuló jelenkor kulturális gyakorlatainak a szemüvege. Azért volna fontos röviden, legalább elemi szinten bemutatni, mit is jelenthet Benjaminsnál az „aura” meglehetősen enigmatikus fogalma, mert ennek az írásnak az utolsó szakaszában éppen arra teszek kísérletet, hogy az ex librist mint intézményt bizonyos értelemben a szerzőség intézményével párhuzamba állítva a technikai sokszorosítás következtében eltűnő „itt és most” helyét kitöltő kulturális stratégiák termékeként mutassam be.

7 Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, ford. BARLAY László = Uő., *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 301–334. (A főszövegben zárójelben megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak. A fordítást néhol módosítottam.)

A technikai sokszorosíthatóság korszakában – hangzik a jól ismert benjamin-i tétel – elvész a műalkotások „aurája”. A műalkotás e korszak előtt a kultusz részét képezi, és így kultikus értékkel bír. Legfontosabb tulajdonsága, hogy helyhez kötött. Benjamin erre a cellába zárt istenszobor, a mozaik és a freskó példáját hozza. Ezekhez egyszerűen oda kell menni, ha a kultusz részesévé akar válni az ember. A műalkotás helyhez kötöttsége garantálja annak hagyomány-összefüggésbe ágyazottságát. Ez azt jelenti, hogy a kultikus tárggyal végrehajtható kulturális gyakorlatok rögzítve vannak: azt és úgy lehet csinálni vele, amit és ahogy az adott hely lehetővé tesz, sőt előír. A „kultikus érték” tehát a rögzített használati összefüggésből származó érték. A kultusz részét képező műalkotás, bármilyen közel megyünk is hozzá, sosem kerül közel hozzánk: az aura „egy távolság egyszeri megjelenése” (308). Hogy nem kerül közel hozzánk, azt jelenti, az embernek kell az ő világába vagy terébe belebocsátkoznia, és nem fordítva. (Emlékezzünk Adorno megfogalmazására: a valódi könyv autonóm, és úgy zárja be az olvasót a két fedele közé, mint a benne foglalt szöveget.) A technikai sokszorosíthatóság korszaka ezt a konstellációt gyökeresen megváltoztatja. A tetszőleges számban sokszorosított nyomatok bárhova eljuthatnak: az ilyen műalkotásokat nem az embernek kell felkeresnie, hanem úgymond házhoz jönnek. Ez azt jelenti, hogy számtalan helyzetben lehet velük kulturális gyakorlatokat végezni, a velük való foglalatosságot nem rögzíti az a környezet, amelyből a kultikus tárgyat nem lehet elmozdítani, így ezek a gyakorlatok olyan mértékben variálódhatnak, ahány helyre az „itt és mostjából” kiszakított tárgy eljut.

Ebben az értelemben szakad ki a tárgy a tradícióból, vagyis abban, hogy a vele való foglalatosságok nem rögzítettek. Az ilyen műalkotás tetszőlegesen variálható elhelyezéséből és a tetszőleges elhelyezhetőség következtében előálló, elvileg korlátlan használati módokból származó érték lesz – talán nem meglepő módon – a „kiállítási érték”. Akkor tesz szert tehát ilyen értékre a műalkotás, ha „kihámozódik a burkából” (309), vagyis megszabadul annak a helynek a kötöttségei közül, amely mintegy organikus burokként veszi körül, és amely a benne végrehajtott a recepciós praktikákat meghatározta. Pontosan ez a folyamat játszódik le a nyomtatott könyv esetében is: a nyomtatás megjelenésével a szövegek is kihámozódnak a maguk burkaiból. Ahogy a kultusz helyhez kötött tárgyai ellenőrizhetetlen körforgásba kezdenek a kultúra legkülönbözőbb helyszínei között, úgy kezdenek körforgásba a szövegek a legkülönbözőbb nyomtatott könyvekben. A kódex formájú könyv-

tárgy absztrakt kiállítótérként bármely írott dokumentumot képes magába fogadni vagy más szóval újra megjeleníteni, amelyek az újabb és újabb keretezések révén más-más szövegekként mutatkoznak meg. A szövegek pontosan olyan körforgásba kezdenek az egyes könyvtár-
gyak között, mint ahogy maguk a könyvtárak is eloldódnak az őket burokként körülvevő helyüktől, és a legkülönbözőbb olvasásjelenetek szereplőivé válnak.

Adornónál az olvasással és tapasztalással szembeállított birtokviszony (és filológiai gyakorlat) nem véletlenül a könyvet ért erőszaktétel, hiszen ennek a viszonynak az az alapja, hogy a könyv mint tárgy véglegesen elválik az általa hordozott tartalomtól, azaz megszakad a kettejük közti mimetikus viszony. Nála tehát az olvasásnak van köze a könyv – szerinte eltűnőben levő – kultikus minőségéhez. Benjaminsnál viszont éppen ennek a fordítottja a helyzet. Mivel ő abból indul ki, hogy a technikai sokszorosítás végérvényesen eltörli a kultikus értéket, a kultusznak – az ő jelenében – már csak nyomait találjuk. Pontosabban a kultusz különböző alakváltozásokon megy keresztül, és megváltozott formában jelenik meg a helyébe lépő egyéb kulturális gyakorlatokban. Nála épp annak a gyűjtőnek a bibliofilája lesz az, amiben a kultusz tovább él a technikai sokszorosítás körülményei között, akit birtokviszony fűz a könyvhöz: „Ez különösen világosan mutatkozik meg a gyűjtőnél, akiben mindig marad valami a fétis-imádóból, és azáltal, hogy a műalkotás a birtokában van, részeseül annak kultikus erejéből” (387). A gyűjtő birtokol, és Benjaminsnál ez a birtoklás hordozza a kultusz emlékezetét. Ahogy azt a *Kirakom a könyvtárban* olvashatjuk, épp a mimetikus viszony hiánya teszi lehetővé, hogy a „birtoklás legyen a legmélyebb viszony, amely az embert a dolgokhoz fűzheti”. Pontosán a birtoklás, ez a „legmélyebb” viszony – és nem az elszenvető olvasás, valamint a könyv autonómiája, mint Adornónál – lesz az, ami egyáltalán lehetővé teszi, hogy az ember beléphessen a könyv (és a gyűjtemény) terébe. A birtoklás nem arra irányul, ellentétben Adorno sugalmazásával, hogy a „dolgok benne [a gyűjtőben] életre keljenek”, inkább „ő maga lakik bennük”.⁸

Adornónál az emberi önreferencia modellje a mimetikus viszonyon alapuló autonóm műalkotás, amely mintegy beszippantja, két fedele közé zárja az olvasót. Adorno ennyiben a simmeli pozíciónak nemcsak művészetelméleti, hanem szubjektumelméleti újrafogalmazását

8 Walter BENJAMIN, *Kirakom a könyvtárban. Beszéd a gyűjtés szenvedélyéről*, ford. SCHEIN Gábor, Enigma 1994/4., 25.

is nyújtja. Ahogy Simmel a maga írásában kép és keret viszonyát teszi meg a lélek–test viszony modelljévé, miközben a lehatárolásban véli felfedezni a keret elemi funkcióját, úgy Adornónál a könyvtárgy és a szöveg közti mimetikus viszony válik az emberi külső és belső közti viszony mintájává. Benjaminsnál ennek pont a fordítottjával találkozunk. Nem azért léphet be az ember a technikai sokszorosítás korában a könyv és a gyűjtemény terébe, mert ő is és a könyv is ugyanúgy mimetikus alapon épül fel. Hanem azért, mert sem ő, sem a könyv nem így épül fel. A benjamins belépés végsősoron azt jelenti: az ember önmagát sem auratikus létezőként tapasztalja meg, hanem olyanként, amely kiállítási értékkel bír, ez az érték pedig abból fakad, hogy egy tárgy – jelen esetben maga az ember – tetszőlegesen elhelyezhető, valamint vele és rajta tetszőleges kulturális gyakorlat hajtható végre. A technikai sokszorosíthatóság korszakában a nyomtatott könyv válik az ember modelljévé,⁹ amelyben mindennél jobban előtűnik a műalkotás és a műalkotáshoz addig burokként vagy „tokként”¹⁰ hozzátartozó, és csakis őhöz tartozó hely végérvényes szétválása. Csakhogy ez a szétválás nem azt jelenti, hogy a hely csupán járulékos eleme lesz a műalkotásnak. Épp ellenkezőleg, azért válik lényegivé a számára, mert nincsenek többé mimetikus viszonyban. Ez pedig minden médiatudomány alapvetése: a médium nem csupán járulékos eleme az üzenetnek, hanem lényegi összetevője.

Most azonban nem az a feladat, hogy alaposabban kidolgozzuk ezt a vonatkozást. A két eltérő pozíció felvázolása azért volt szükséges, hogy előkészítsük a terepet az ex libris mint intézmény egy lehetséges leírásához. A műalkotásnak és a könyvnek a technikai sokszorosítás következményeképp elvesztett „természetes” helyét különböző kulturális stratégiákkal és praktikákkal próbálták pótolni. Úgy gondolom, hogy a szerzőség intézménye – természetesen abban a formában, ahogy a 18. század vége óta működik – egy ilyen stratégia a többi közt, az ex libris intézménye pedig egy másik. De ha az intézményt szó szerint

9 Nietzsche szerint az ember egyenesen „kőbor enciklopédiává” változott (vö. Friedrich NIETZSCHE, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. TATÁR György = Uő., *Korszerűtlen elmélkedések*, Atlantisz, Budapest, 2004, 120–121). Ehhez lásd KELEMEN Pál, *Gyűjtés, tervezés, építkezés. Az archeológiai metafora a filológiában és az irodalomtörténet-írásban = Filológia – Interpretáció – Médiatörténet*, szerk. KELEMEN Pál – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SIMON Attila – TVERDOTA György, Ráció, Budapest, 2009, 200.

10 „A lakozás [Wohnen] ösképe viszont a mátrix vagy a tok [Gehäuse]. Tehát az, amiből pontosan azt az alakot vezetjük le, ami benne lakik.” Walter BENJAMIN, *A korszáló visszatér*, ford. KÖSZEG Ferenc = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 580. (A fordítást módosítottam.)

vesszük, akkor ott vannak a nyilvános múzeumok az egyik oldalon, a közkönyvtárak pedig a másikon. Míg a szerzőség és az ex libris valamiféle diszkurzív „kötést” próbálnak adni a technikai úton sokszorosított és így elvileg immár „kötetlen” társadalmi körforgásra képes szövegeknek, illetve könyveknek, addig a múzeumok és a könyvtárak nagyon is anyagi értelemben vett szálláshelyeivé válnak a helyükről levált képeknek, szövegeknek és könyveknek. Ezek azonban, ahogy látni fogjuk, mindig csak átmeneti szállásai lehetnek a technikai sokszorosítás révén „nomadizált”, folyamatos vándorlásra kényszerített képeknek és könyveknek. Hiszen a múzeumok és könyvtárak nem olyan helyek, amelyek mindenkor egyedi „tokként” burkolnak be az egyedi könyveket: heterotopikus terek, amelyeknek mindenféle kép és könyv használatára alkalmasaknak kell lenniük. Benjamin nyomán úgy is fogalmazhatunk, hogy a műalkotáshoz és könyvhöz burokként tapadó hellyel együtt elvész az a hagyomány-összefüggés, amelybe ezek eredendően bele voltak ágyazva, és ami nem jelentett mást, mint az ezekkel a műalkotásokkal és könyvekkel végrehajtott kulturális gyakorlatok szabályozását és ellenőrzését. Mind a szerzőség, mind az ex libris ennek a szabályozásnak és ellenőrzésnek a pótlására született diszkurzív intézmények, a múzeumok és könyvtárak pedig, amelyek az ellenőrizetlenül vándorló, nomád képek és könyvek „befogásának” és letelepítésének intézményei, egészen anyagi értelemben szabályozzák és felügyelik a műalkotásokkal és könyvekkel való foglalatosságot.

Egy ex librisszel ellátott könyvben a modern szerzőség intézményének megszilárdulása után két kitüntetett névvel találkozunk: a szerzőével és a tulajdonoséval. A két név feltüntetése kétféle „kötést” ad a tetszőleges számban sokszorosítható és tetszőleges helyeken használható könyvnek. A szerzőség intézménye, ahogy az 1800 körül létrejött és megszilárdult, csupán egyik változata a „szerző-funkciónak”, amely a kifejezést bevezető Michel Foucault szerint is „más-más módon működik a különböző diskurzusokban, különböző korszakokban és a civilizáció különböző formáiban”.¹¹ A szerzői név Foucault meghatározása szerint nem „mutat ki” a diskurzusból egy valóságos személyre, hanem a diskurzus szerveződésének egyik elvét jeleníti meg: azt, hogy bizonyos szövegeket bizonyos szempontokból személyeknek tulajdonítunk. A szerzői név olyan diszkurzív helyet jelöl, amely egyfajta

gravitációs középpontként képes összetartani nagyobb mennyiségű szövegeket, miáltal kezelhetővé és felügyelhetővé teszi őket. Kissé leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy a szerző-funkció 1800 körüli működésének meghatározó eleme a szövegek diskurzuson kívüli, a diszkurzivitást mindig is megelőző emberi eredetének a fantazmája volt. A szerzői név a szövegeket egy személynek tulajdonító eljárások jelöljeként itt sem utal ki a diskurzuson kívülre, de azt mondhatjuk, hogy a tulajdonító eljárások legfontosabb előfeltévése ebben az időszakban egy diskurzuson kívüli, annak korlátozásaitól mentes emberi tevékenységnek, a szellemi teremtésnek a fikciója volt. A szerzőség intézménye így egy minden diszkurzivitáson túli szellem termékére vonatkozott. Éppen ezért sosem a könyvtárgyat, hanem mindig is a benne foglalt szöveget tekintették szellemi terméknek, mert ennek lényegi vonása, hogy a magvát anyagtalan, szellemi összetevők alkotják.

Ez a szellemi termék vált a szerzői jog tárgyává, miközben meghatározása széles skálán mozgott a tartalom teljesen anyagtalan képzetétől egészen a gondolatokat kifejező szavak egy bizonyos elrendezésének elgondolásáig. Mivel a szerzői név (és a szerzői jog) csak a szövegre vonatkozhat, és nem a könyvtárgyra, amely nem tartalmaz anyagtalan összetevőket, a szerzőség modern intézménye a könyv elveszett „itt és mostja” számára csak bizonyos szempontból jelentett pótlékot. Amire nem vonatkozott a címlap és a rajta szereplő szerzői név, arra vonatkozott a tulajdonos nevét feltüntető ex libris: magára a könyvtárgyra. A könyvtárggyal kapcsolatos tulajdonviszony jelölése tehát egy további stratégia arra, hogy valami a helyébe lépjen a könyv elveszett „itt és mostjának”. Ott működik, ahol a szerzői név illetékességi köre véget ér. Az ex librissen feltüntetett név nem tulajdonítást jelöl, mint a szerzői név, hanem tulajdonlást. Egy konkrét személyre vonatkozik, aki viszont – ellenétben a szerző-funkció 1800 körüli működését megalapozó fikcióval – egyáltalán nincs kívül a diskurzuson. A tulajdonosi név, úgy is mondhatjuk, nem egy extradiskurzív eredet fantazmája, hanem az „itt és most” diskurzuson belüli pótlása, a könyv eredetének nagyon is anyagi értelemben vett jelölése. Az ex librissen szereplő tulajdonosi név – esetünkben „Freimann Miksa” – nem a diskurzus anyagi gyakorlatain kívüli eredet jelölője, hanem egy olyan szubjektumé, amely mindig is benne van a diskurzusban, és általa, többek között az ilyen tulajdonviszonyok által konstituálódik egyáltalán. Ennek a szubjektivitásnak lesz a prototipikus alakja a „gyűjtő”, akit az 1800 körüli időszaktól egészen Walter Benjaminig a „szerző” ellenpárjának képzeltek.

11 Michel Foucault, *Mi a szerző?*, ford. Erős Ferenc – Kicsák Lóránt = Uő., *Nyelv a végtelemben. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 127.

Hogy az ex librisnek mint intézménynek az elveszett „itt és most-hoz” van köze, azt két egymással összefüggő dolog is alátámaszthatja. Egyfelől az, hogy a szakirodalomban megszokott gesztus az ex librist (a könyvjegyet vagy tulajdonjegyet) az úgynevezett könyvlánc helyettesítőjeként beállítani. Másfelől az, hogy az ex libris mint intézmény – pontosabban később mint műfaj – a saját történetében is megismétli, újra megjeleníti a könyvek „itt és mostjának” elvesztését. Tudniillik a 20. század fordulóján maga is leválik „természetes” helyéről, a könyvről.

A könyvlánc a középkori könyvtárakban arra szolgált, hogy ne lehessen eltávolítani a könyveket a polctól vagy az olvasópultról. Ez a lánc a könyvtárgyat fizikailag kötötte egy helyhez, méghozzá a könyvtár meghatározott helyéhez. Ha valaki el akarta olvasni a könyvet, nem csupán fel kellett keresnie a könyvtárat, hanem annak megfelelő helyén kellett tartózkodnia, a könyvet pedig csak úgy használhatta, ahogy azt a könyvtár elrendezése és használati szabályzata lehetővé tette számára. A könyvtárhasználatnak megvolt a maga koreográfiája: „A láncok először is összekapcsolták a rendszeresen használt könyvek gerincét az olvasópultról, amelyen a könyvek voltak. Aztán arra is használták a láncokat, hogy odakössék a nyitott könyvszekrények polcain levő összes könyv gerincét egy rúdhoz, amelyek átívelték a polcokat. Ez megszilárdította a szövegek könyvtáros általi művi elrendezését, arra készítette az olvasókat, hogy úgy mozogjanak a mozdíthatatlan könyvek között, mint ahogy a zarándokok látogatják az egymástól messze fekvő kegyhelyeket.”¹² Ha azt mondjuk, hogy a kötetbe beragasztott, esetleg pecsételt vagy a kötéstáblába nyomott ex libris ennek a láncnak a pótléka, azaz a könyv fizikai helyhez kötöttségét, valamint a könyvhasználatnak az adott helyen előírt és ellenőrzött módjait helyettesíti egy másik diszkurzív hellyel és más diszkurzív gyakorlatokkal, akkor ez a lánc voltaképpen úgy szakadt el, hogy levált ugyan a polcot átívelő rúdról, de nem vált le magáról a könyvről. Olyan, mintha az ex libriszel rendelkező könyveken még mindig ott lógna a lánc, amelyet minden-hová magunkkal kell cipelni, ahová csak a könyvet visszük, és amely

12 Arnold SANDERS, *Hypertext, Learning, and Memory. Some Implications of Manuscript Tradition*, Text 8 (1995), 132. Lásd ehhez Benjamin hasonlatát: „Ahogyan a puhatestű állat lakik [haust] a kagylóhéjban, úgy laktam én a 19. században [...] Nemcsak otthon érezhettem magam benne, hanem úgy, mint valami tokban, akárcsak valamely klerikus, aki a középkori képeken úgy látszik az imázsamolyán vagy írópultjánál, mint valami páncélban.” Walter BENJAMIN, *Berlini gyermekkor a századforduló táján* = Uő., *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*, ford. BERCZIK Árpád – SZITÁS Erzsébet – MÁRTON László, Atlantisz, Budapest, 2005, 128, 154. (A fordítást módosítottam.)

az egykori „itt és most”, az egykori használati helyek és módok emlé-két hordozza. A lánc együtt vándorol a nomáddá vált könyvvel.

Ám itt korántsem ér véget a történet. A lánc nem csupán arról a helyről válik le, amelyhez odakötötte a könyvet, hanem teljesen önállósul: leválik magáról a könyvről is, amelyet egykor összekötött az őt bu-rokként körülvevő individuális helyével. A 20. század fordulóján, me-lyet az ex libris kultúra másodvirágzásának időszakaként emlegetnek (az első éppen 1800 körül volt, a modern szerzőség intézményének megszilárdulásakor), megjelennek a nagyalakú ex librisek, amelyeket eleve gyűjtésre szánnak, és amelyek sosem kerülnek bele egyetlen könyv-be sem. Ezeket inkább külön nekik szánt albumokban tartják vagy éppen múzeumi kiállításokat rendeznek belőlük. Az ex libris teljesen elveszti eredeti funkcióját, a lánc helyettesítését, és maga is művészeti tárgyként, technikailag sokszorosított kisgrafikaként tűnik fel. Ponto-san ilyen céllal készültek Selmeczi Skonda és Vadász itt látható munkái is, amelyeket számos más társukhoz hasonlóan sosem szántak könyv-be.¹³ Úgy hagyja el az ex libris a helyét, nevezetesen a könyvtárgyat, ahogy a könyv hagyta el annak idején az ő „természetes” helyét. Tech-nikai úton sokszorosított tárgyként az ex libris sem vonhatja ki magát a technikai sokszorosítás mindenre kiterjedő rezsimje alól.

Ez a 20. század fordulóján lezajlott folyamat leírható úgy is, hogy az ex librisben uralkodóvá válik az, amit portré-funkciónak nevezek. Ha visszatekintünk az intézmény, illetve műfaj korai történetére, akkor a „heraldikus” ex librisek egyeduralmát láthatjuk. A „szimbólumos” ex librisek majd csak a századfordulón válnak dominánssá. A címer-funkciót ellátó ex librisek maguk is címerszerűek vagy éppen a címere-jegyen keresztül, mivel a címer nem az individuális test képe, hanem a genealogikus testé.¹⁴ A címer a tulajdonost jogi szubjektumként ábrá-zolja, jelen esetben a könyvre vonatkozó tulajdonjogának érvényesítése érdekében. A címer „jelszerű referenciával” bír, nem feladata hasonlíta-ni az általa megjelenített testre. Az ilyen ex libris nem akar elmonda-

13 A Magyar Exlibris folyóiratnak van ugyan egy „Exlibrist gyűjtenek és cserélnek” rovata, de már a Vadász kisgrafikáinak első számban összeállított listáján is ott vannak a cseréire vonatkozó utalások, így a Freimann Miksára vonatkozó tételek (12–15.) mellett is csil-lag jelöli, hogy „tulajdonosa cseréli”. Vö. DR. BEREI Soó REZSŐ, *Debrecen exlibris-művészei*, Magyar Exlibris 1935/1., 11.

14 Vö. Hans BELTING, *Kép-antropológia*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 133–163.

ni semmit a tulajdonos személyiségéről, kizárólag jogigényt jelent be. Éppen ezért a heraldikus címer sosem válhatott volna le a könyvtárgyról, és nem kelhetett volna önálló életre. A címer-funkció akkor tűnik el végérvényesen az ex librisekből, amikor azok leválnak a könyvekről, és fordítva: azért válhat le az ex libris a könyvről, mert ekkor már nem a címer-funkció az uralkodó benne, hanem a portré-funkció. A portré feladata ugyanis az, hogy „ikonikus referenciával” hasonlítson arra az individuális testre, amelyet leképez. Az ilyen funkcióval bíró ex librisek már nem egyszerűen egy jogi személy jogigényét reprezentálják, hanem a tulajdonos egyéniségét kell hasonlóság alapján megjeleníteniük.

Persze a legtöbb ilyen szimbólumos ex libris nem portré. Inkább – mint Selmeczi Skonda és Vadász munkái is – valamilyen kizárólag rá jellemző élethelyzetben ábrázolják a tulajdonost. De nem is emblémák, hiszen esetünkben nem a „képkereskedést” vagy a „képkeretezést” hivatottak allegorikusan megjeleníteni, hanem a valamilyen jellemző élethelyzetben vagy – jellemzően foglalkozáshoz kapcsolódóan végrehajtott – kulturális gyakorlat közben ábrázolt emberalakok a tulajdonos individualitását hivatottak ábrázolni. Csak a portré-funkciót ellátó, szimbólumos ex librisek esetében történhet meg az, hogy a rajtuk szereplő tulajdonosi név referenciája elkezd magára az ex librisen látható képi ábrázolásra irányulni. Immár nem mutat semmire, ami a képen túl volna: sem valamiféle konkrét könyvtárgyra (az „ez itt” gesztusával), amellyel esetleg fizikai érintkezésben áll, és amely valamely gyűjteményből „való” volna, sem a gyűjtőre mint a könyvtárgy birtokosára. Az ex librisen szereplő „ex libris” felirat ettől kezdve inkább műfajmegjelölésként kezd funkcionálni, úgy, ahogy például a „táj” vagy a „jelenet” funkcionál egy képzőművészeti alkotás címében, egy-értelművé téve a befogadásához aktiválni kívánt vizuális kódrendszert. A név pedig a kép címeként kezd el működni, akárcsak a valódi portrék esetében. Mindeközben az ex libris is állandó lakhely nélküli nomáddá válik, s ugyanazok a múzeumok és galériák fognak átmeneti szállást biztosítani neki, amelyek a többi, a maga individuális helyétől megfosztott vagy már éppen hogy az individuális helynélküliség számára létrehozott képnek és könyvnek biztosítanak szálláshelyet. Ezzel párhuzamosan pedig maguk is szerző-funkcióval bíró műtárgyakká válnak, hiszen ettől kezdve az ex librisről sem hiányozhat az alkotó szignója.

Mi sem illusztrálja tehát jobban, hogy tulajdonlás és esztétikai tapasztalat a könyv esetében nem természetüktől fogva egymást kizáró viszonyulási formák, mint az ex libris-jelenség itt adott leírása és röviden

vázolt története: még maga a tulajdonviszony jele és záloga, a könyv tárgyi oldalához tartozó ex libris is esztétikai érzékelés tárgyává válhatott. Mert a technikai sokszorosíthatóság korszakában – amelynek mai dimenzióiról Walter Benjamin még csak nem is álmodhatott – semmi sem marad a helyén; még az sem, aminek ezt kellene garantálnia. A keretből is bármikor kép lehet.