

K. HORVÁTH ZSOLT történész
LEHETSÉGES-E EGYÁLTALÁN?
AZ AVANTGÁRD KÉPZELETBELI ARCHÍVUMA

„Az elemzés kiindulópontja (...) az a türelmetlenség volt, amely mindig elfog, valahányszor a sajtó, a művészet vagy a közgondolkodás »természetes«-nek tüntet fel egy olyan valóságot, amely (...) minden ízében történeti képződmény.” (Roland Barthes)

IHa a kulturális örökség tág fogalma alatt egy időben és térben múlttá váló, de egy adott közösség számára feltehetően értéket hordozó szellemi kulturális jelenségek, teljesítmények, személyek összességét értjük, akkor a magyarországi történeti avantgárd minden bizonnyal joggal pályázhat e címre. Ha a muzealizáció gyakorlata ennek a megőrizni, feldolgozni és értelmezni kívánt múltnak a tárgyakon, dokumentumokon keresztül való konzerválását és bemutatását jelenti, akkor a Petőfi Irodalmi Múzeumhoz tartozó Kassák Lajos Emlékmúzeum 1976-os megalapításával ezt a feladatot voltaképpen ki is pipálhatjuk. Kétségtelen, hogy a Kassák komplex művészeti hagyatékát haláláig gondozó és feldolgozó Csaplár Ferencnek elévülhetetlen érdemei vannak abban, hogy az avantgárd a szó szoros és átvitt értelmében *intézményesült*, mégis – minden erőfeszítése ellenére – úgy tűnik, hogy a helyzet ezzel nem oldódott meg egyszer s mindenkorra. Az örökség dokumentálása, rendszerezése, valamint állandó és időszakos kiállításokon való bemutatása egyszerre képezi tehát részét annak, amit a kulturális emlékezet és örökség kontextusában *értelemgondozásnak* szoktunk nevezni. Eddig tulajdonképpen ez tiszta sor, már csak az a kérdés, hogy úgy a történeti avantgárd, mint a neoavantgárd esetében maga a tárgy, ez a bonyolult, a művészszerpeket, a zárt autonóm műalkotás létét, a művészet intézményrendszerét kétségbe vonó összművészeti, esztétikai, társadalomkritikai mozgalom lehetővé teszi-e ezt a folyamatot? Vajon helyes-e és lehetséges-e egyáltalán az avantgárd muzealizálása?

Kassák Lajos
Emlékmúzeum

az avantgárd
a szó szoros és
átvitt értelmében
intézményesült

helyes-e és
lehetséges-e
egyáltalán
az avantgárd
muzealizálása?

igazolása
önmagában van

¶ 1979 februárjában, a zeneszerző Vidovszky László a Magyar Avantgard Múzeum körlevelére így válaszolt: „Magyarországon avantgarde művészet nincsen, föltehetően nem is volt soha. Mindazok a művészi eredmények, amelyeket a köztudatban »avantgard«-nak neveznek, teljességgel nélkülözik az avantgarde sajátosságait. Néhányat ideírok: az avantgarde elsősorban mozgalom és nem alkotás (ellenpárja a mozgalmát vesztett produkció, a konzervativizmus); szinte szükségszerűen efemer és időszakos, nem a művészi személyiséghez, hanem a művészi helyzethez kapcsolódik; idegen tőle minden esztétizáló megfontolás (idegen tőle minden megfontolás), mérték; nem keresi a kapcsolatot (más kortárs vagy régebbi eredményekkel), igazolása önmagában van.”¹ A zeneszerző azzal a gondolattal zárja levelét, hogy az avantgárd mint mozgalom elsősorban a művészetben tapasztalható „parlagi maradisággal” való küzdelme miatt tűnhet föl avantgárdként, ám valójában nem művészeti kérdés. Láthatjuk, hogy az Új Zenei Stúdióhoz köthető Vidovszky válasza meglehetősen szigorú, amennyiben az avantgárdot a mozgalmi jelleghez, az időszakossághoz és a művészi helyzethez való kapcsolódás alapján, vagyis a térben és időben múlandó javakhoz köti. Márpedig ha sine qua nonja a múlandóság, akkor ez magában foglalja azt is, hogy nem őrizhető meg, nem dokumentálható, hisz ezzel létének lényegét ismerjük félre. Véleménye már csak azért is fontos, mert épp az 1970-es években nyílik meg a fentebb már említett Kassák Múzeum, illetve Galántai György és Klaniczay Júlia is ekkoriban fog hozzá a neoavantgárd szcena eseményeinek és teljesítményeinek dokumentálásához.²

egyáltalán
dokumentálhatók-e?

¶ Paradox helyzetben vagyunk: egyik oldalon Vidovszky beállító-dása jogos és érthető, a másik oldalon azonban ugyanennyire legitim az a törekvés, hogy megőrizzünk és rendszerezzünk kulturális potenciállal rendelkező eseményeket és teljesítményeket. Tágabban azzal a kérdéssel kell számot vetnünk, hogy egyáltalán dokumentálhatók-e egy összetett – a művészet határait feszegető, továbbá a művészet fogalmát, intézményeit, hierarchiáját nyíltan megkérdőjelező – művészi helyzethez kapcsolódó megnyilatkozások?³ Mit jelent dokumentálni,

[1] Vidovszky László, Válasz a Magyar Avantgard Múzeum körlevelére, in Szógetető. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból, Papp Tamás et al. (szerk.), Jelenlét, 1989/1–2., 281.

[2] Artpool: the Experimental Art Archive of East-Central Europe. History of an Active Archive for Producing, Networking, Curating and Researching since 1970, György Galántai–Júlia Klaniczay (szerk.), Budapest, Artpool, 2013.

[3] Vö. Peter Bürger, Az avantgárd elmélete, Szeged, Univesitas Kiadó, 2011.

rögzíthető-e egy
olyan pillanat,
amelyben a „tilos
művészet” mindig
kihívó és felforgató
marad?

s mi a dokumentum maga, illetve mit jelent hosszabb távon a dokumentumok gyűjtésére, rendszerezésére és közzétételére épülő múzeum vagy archívum fogalma? Ha igaz az, hogy művészet az, ami „tilos”, vagyis ami túlmegy a polgári világban kényelmesen „művészetként”, „magas kultúráként” értett és fogyasztott gyakorlatok megszokásán, s ön-maga legitimitását a művészi és kulturális rutin szüntelen provokációjában ismeri fel, akkor rögzíthető-e egy olyan pillanat, amelyben a „tilos művészet” mindig kihívó és felforgató marad? Ha és amennyiben rögzíthető, akkor a tilos művészet provokatív jelentését vajon a dokumentum őrzi-e meg? Ha nem a dokumentum hordozza a jelentést, hanem azt bonyolult, de többé-kevésbé rendszerezett módszertan alapján a kritikai-esztétikai gondolkodás fejt fel, társítja hozzá, akkor még mindig ott van annak a félreértésnek a lehetősége, amely a művészi megnyilatkozás érvényességét, provokatív jellegét egyedül a történeti referencialitásban keresi.

¶ Látható tehát, hogy a múlt megőrzésének szándéka mindig problematikus és összetett, de a hagyománnyal, a folytonossággal és az idő tapasztalatával ápoltság viszonyt felmondó avantgárdé talán még egy fokkal bonyolultabb. Akár a történeti, akár a neoavantgárdról beszélünk, épp e diszpozíciók miatt úgy érzem, fokozottabban számolnunk kell az archívum Michel Foucault által kidolgozott fogalmával. Szerinte az archívum a legkevésbé sem a dokumentumok megőrzését szavatoló intézmény szinonimája, hanem épp ellenkezőleg: „ha vannak kimondott dolgok (...), akkor létük közvetlen okát nem a bennük kimondásra került dolgokban, vagy azokban az emberekben kell keresni, akik kimondták őket, hanem a diszkurzivitás rendszerében, azokban a kijelentési lehetőségekben és lehetetlenségekben, amelyeket ez a rendszer kezel.”⁴ Az archívum nem kijelentések, megnyilatkozások összessége, azok rögzült és megőrzött formája, hanem a kijelenthetőségek rendszeréé, azok kialakulásának és átformálásának szisztematikus visszfénye. Azt kell a megőrzött dokumentumok alapján rekonstruálni, hogy amit kimondtak, elszavaltak, megénekeltek, megfestettek, eljátszottak, azt miért úgy, abban a formában tették, s ezzel önkéntelenül

amit kimondtak,
elszavaltak,
megénekeltek,
megfestettek,
eljátszottak, azt
miért úgy, abban
a formában tették

[4] Michel Foucault, *A tudás archeológiája*, Budapest, Atlantisz, 2001, 167–168. Bővebben kifejtem: K. Horváth Zsolt, *Az egyetlen metafora felé. Archívum, leltár, katalógus és az emlékezet listái, in Az emlékezet betegei: a tér–idő társadalomtörténeti morfológiájához*, Budapest, Kijárat, 2015, 326–345.

rákérdezzük egyfelől a cselekvőket motiváló lehetséges értékekre és stratégiákra, másfelől pedig az őket körülvevő politikai és társadalmi világra, mint a megnyilatkozások lehetőségeit korlátozó beszédrendre és miliőre.

¶ Egyszerűbben fogalmazva ahhoz, hogy a múltba süllyedt avantgárdot valahogyan bemutassuk a jelenben, ahhoz a klasszikus muzeológiai, művészet- és irodalomtörténeti aprómunka mellett valahogyan meg kell tudnunk mutatni a művészi megnyilatkozás atmoszférájának *vad idegenségét*. Nem az azonosságokat kell keresnünk, mellyel bájosan helyreállítanánk egyfajta naiv folytonosságot, hanem azokat a jelentől gyökeresen eltérő diszpozíciókat kell feltárnunk, melyek akkor a művészi megnyilatkozás ilyen (és nem másilyen) formáit hívták elő, míg ma mindez inadekvát vagy korszerűtlen volna; ez a differencia a történetiség maga. Korántsem magától értetődő például a harmincas évek Kassájkjának megvesztegethetetlen baloldali elkötelezettségét és önként vállalt kívülállását minden magyarázat nélkül érthetővé, megközelíthetővé tenni a mai magyar társadalom tagjainak számára, ahol a baloldaliságnak alig van tere és jelentése, a társadalmon kívül levés, az eltérni vágyás pedig mély megvetéstől sújtott. Márpedig Mérei Ferenc egy szép írásában a kassáki „déviance volontaire”-ben, az önkéntes kívülállásban ismerte fel az erkölcsileg, intellektuálisan és művészileg *szép élet* garanciáját; ez az akkori államszocialista rendszer elnyomására éppúgy vonatkoztatható, mint a kapitalista gazdaság egyenlőtlenségeket termelő társadalmi igazságtalanságaira is.⁵ Ugyanígy távolról sem magától értetődő az, hogy a bukott baloldali forradalmak (őszirózsás forradalom, Tanácsköztársaság) után nem sokkal miért bízik Palasovszky Ödön és Hevesy Iván abban, hogy a polgári társadalom művészeti formáinak, témáinak, intézményeinek megtagadásával *fel lehetne szabadítani* az akkori magyar társadalmat. A művészet emancipációs küldetésében ugyanis kimondatlanul is egy olyan mélyen baloldali gondolat húzódik meg, mely azt teszi bírálat tárgyává, melyet utóbb Richard Shusterman is megfogalmaz, nevezetesen hogy a „magas művészet hagyománya (...) azzal szolgálja a fennálló és elnyomó társadalmi rendet, hogy szinte

ez a differencia
a történetiség maga

az eltérni vágyás
pedig mély
megvetéstől sújtott

[5] Mérei Ferenc, Deviancia és reménység. Irodalompszichológiai elemzés, in „Vett a füvektől édes illatot”. Művészetpszichológia, Budapest, Múzsák, 1986, 71–81.

romba dönti
a művész
„hagyományos
szerepéről” szőtt
filiszter-esztétikai
elképzeléseket

vallásos tiszteletet kelt a múlt iránt, szolgálalkú nosztalgiát”⁶. A művészet hagyományos formái, keretei és művészszer-
peei tehát, vagyis a polgári magas kultúra nem tesz mást, mint
konzerválja azt a társadalmat és annak kitüntetett társadal-
mi nagycsoportját, a középosztályt, amely a magasba emel-
te őt s művészetfogyasztásával eltartja szerzőit és előadóit.⁷
Az avantgárd művész azzal, hogy „eszményi állapotában” –
vagyis egy mozgalom tagjaként, a csoportos alkotást és gon-
dolkodást szem előtt tartva – nem egy-egy műfaj vagy stílus
rabja, hanem egy időben több művészi megnyilatkozási for-
ma médiuma, szintén romba dönti a művész „hagyományos
szerepéről” szőtt filiszter-esztétikai elképzeléseket.⁸ Az esz-
tétikai és a társadalometikai gondolkodás és cselekvés tehát
nemegyszer implicit módon is összekapcsolódik, s csakúgy,
mint – minden kézzelfogható különbség ellenére – 1918 előtt
Lukács Györgynél, végül is hasonló következtetésekre vezet.⁹

¶ Ha szabad kicsit személyesebben is fogalmaznom, néhány év-
vel ezelőtt, amikor akár beszélgetésen, akár tudományos
konferencián igyekeztem szavá tenni a fentebbi dilemmákat,
sokszor kedves és együttérző mosoly volt az osztályrészem.
Szándékaimat az örvény hatásával lehetne leírni: minél ala-
posabban, minél több részlettel, névvel, helyszínnel stb. igye-
keztem kutatási beszámolóimat megtűzdelni, annál mé-
lyebbre sodródtam az értetlenségben, s ezzel egyre messzebb
kerültem céloimtól. Az archiválhatatlanság rémével küzdöt-
tem. A nevek, a helyszínek és a részletek, vagyis az elsődleges
kontextus megszerkesztése, úgy éreztem, egyre távolabb vitte
a publikumot a megértéstől, és ez a távolság a kezdeti szomo-
rúság ellenére egy idő után mégis termékenynek bizonyult
számomra. Vagyis túl könnyűnek kínálkozott akkor mindezt
elütni azzal, hogy – tisztelet a kevés kivételnek – sem a mű-
vészetszociológiának, sem kultúratörténetnek sem hazai fó-
ruma, sem nyelvezete nem volt; az irodalom az irodalomtör-
ténészek, a művészet a művészettörténészek terrénuma volt.
Jóllehet ez alapesetben rendben is volna, ámde – szólalt meg
bennem az ördög ügyvédje – elég-e, ha a mindenkori művé-
szeti és irodalmi kánon egyetlen szempont köré, nevezetesen
az esztétikai-minőségi elv köré szerveződik? És ezt az akkor

[6] Richard Shusterman, *Esztétikai ideológia, esztétikai nevelés és a művészetek kritikai értékelése, in Pragmatikus esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*, Pozsony, Kalligram, 2003, 270.

[7] Pierre Bourdieu, *A művészet szabályai : az irodalmi mező genezise és struktúrája*, Budapest, BKE, 2013.

[8] Az életmód és a művészi szerep összefüggéséről lásd Mary Gluck, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth Century Paris*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.

[9] Vö. Lukács György, *Utam Marxhoz. Válogatott filozófiai tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1971, I. k., 11–12.

SZINHÁZI ÉVAD

1932 – 33.



NAPILAPOK •

A Műhely nyolc előadása

KAMARASZINHÁZ

• Sajtókritika •
~kommünike'k~

Műsoron: egy-egy probléma keresztmetszete versben, prózában, szindarabban, énekben és táncban. Ut: külföldi és magyar szerzők művei

Bortnyik Sándor (?): Borító a Műhely nyolc előadásának (1932-33) kritikáihoz, címlap (kollázs)
Kiss Ferenc gyűjteménye

PÜNKÖSTI ANDOR TÁBORI PÁL

Zenei vezető: Fischer Sándor. —
Diszlettervezők: Bortnyik Sándor,
Kolozsvári Andor és Upor Tibor.
Rendezők: Németh Antal, Rékai
András, Tiszay Andor, Vajda
László és Várady Tibor.

VEZETŐK:

Bortnyik Sándor (?): Borító a Műhely nyolc előadásának (1932–33) kritikáihoz, hátlap (kollázs)
Kiss Ferenc gyűjteménye

A Műhely Őh Párizs, Őh Montmartre című előadása, Kamara Színház, 1932. október. Balról jobbra:
„egyszínűvendékt”, Tiszay Andor, Barlay Kató (később Tábori Pálné), Kolozsvári Andriás
Kiss Ferenc gyűjteménye





némileg képromboló gondolatot az a történeti avantgárdot mélyen jellemző etikai, politikai, pedagógiai és művészeti törekvés legitímálta, hogy résztvevői a művészetet többnyire nem önmagában és önmagáért való, vagyis autonóm tevékenységnek látták. Nem kértek a l'art pour l'art eszméjéből.

¶ Sőt, éppen ellenkezőleg, társadalomkritikai, ideológiai tétellel rendelkező, a társadalmi és kulturális környezetbe illeszkedő, de attól könnyen semmiképpen sem függetleníthető, sőt éppen azt formálni óhajtó tevékenységnek fogták fel. E felismerés aztán kezembe adta az esztétikai heteronómia fogalmát, mely nemcsak megengedte, de egyenesen felszólított arra, hogy az egyes művek és teljesítmények értelmezésekor hangsúlyosan tárgyaljam – a műértelmezés-központú dolgozatok számára lábjegyzet szinten is érdektelen – elsődleges kontextust. Az elsődleges kontextus megszerkesztése azonban korántsem volt annyira magától értetődő, mint amennyire a hagyományos művelődéstörténeti vagy ismeretterjesztő irodalom sokszor láttatta, hisz a korszakot számtalan olyan *idegen* érték, mentalitás, beállítódás jellemezte, amiket a mából visszatekintve gyakran az *analógia* eszközével óhajtunk befogadni. A beleérzésen nyugvó értelmezés abból indul ki, hogy az egykori cselekvő világa nagyjából hasonló, mint a miénk („hisz csak kilencven-száz évvel ezelőtt történtek!”), azaz a kettő között fennáll egyfajta „magától adódó”, „természetes folytonosság”. Ezzel azonban a saját helyzete esetlegességét felismerni képtelen történész, akarva-akaratlanul, nem tesz mást, mint visszautalja, egyetlen lehetőségként vetíti vissza a mai világot láthatatlan értékeleire a múltba.

¶ A 17. századi keresztény misztika nagy kutatója, a történelem elméletének jeles alakja, Michel de Certeau francia történész úgy fogalmazott, hogy a fentebb röviden jellemzett helyzetet meg kell fordítanunk. Abból kell kiindulnunk, hogy a múlt és a jelen között nem áll fenn semmiféle magától értetődő folytonosság, kontinuitás, s ezért azt kell szem előtt tartanunk, hogy a múlt: vad tartomány. Egy ilyen idegen terepen, ahol minden konszenzuálisan kialakított érték, norma és gyakorlat hosszú egyezkedések terméke, a történeti megismerés számára nem az a termékeny út, ha a múltat mintegy „lerántjuk”

az idegenség
tehát a történeti
megismerés esélye

a jelenkori valóság színvonalára, hanem az, ha minden jelenséget és teljesítményt a maga idegenségében próbálunk szemügyre venni.¹⁰ A régi *bon mot*-t felidézve azt mondhatnánk, hogy „az a gyanús, ami nem gyanús”, vagyis ami túlzottan ismerősnek tetszik. Egyik oldalt mindenre gyanakodjunk és minden iránt tápláljunk kétséget, ami túlzottan ismerősnek tűnik, a másik oldalt pedig lássuk be, hogy a történeti megismerés számára az idegenség többé nem leküzdendő akadály, nem gát, mely elzárja előlünk a múltat, mely „ott van valahol”, csak hozzá kell nyúlnunk, hanem épp ellenkezőleg: kognitív erőforrás. Az idegenség tehát a történeti megismerés esélye. És ennyiben de Certeau gondolatai harmonikusan kapcsolódnak Foucault fentebb kivonatolt „archívum” javaslatához, amennyiben utóbbi azt javasolja, hogy ne csak a dokumentumokat gyűjtsük és fetiszizáljuk, hanem rekonstruáljuk azokat a szabályozórendszereket, amelyek a megnyilatkozásokat lehetővé tették, míg előbbi arra buzdít, hogy e rendszerek idegenségén keresztül próbáljuk felmérni és megérteni a múltat s annak összetett időbeliségét a jelenben.

¶ Lássuk be, hogy elméletileg bármennyire is vonzó Foucault és de Certeau javaslatai, a gyakorlatban a történész sokszor megtorpan a kihívás bonyodalmai előtt, mert azok nemcsak szakmai kvalitásait teszik próbára, hanem morális elhivatottságát is mérlegre helyezik. Mint fentebb utaltam rá, úgy a történeti, mint a neoavantgárd közegét, archívumát befogadni ma nem ígér könnyű szórakozást, így azoknak, akik arra adták a fejüket, hogy valamilyen okból mégis ezt kutatják, értelmezik, megítélésem szerint új szerepkörrel kell szembesülniük. Új, amennyiben egy alapvetően jelenorientált, történelem nélküli időszakban vállalják magukra az archívumának megőrzését, közvetítését, márpedig a pedagógikus hevület mindig rejt magában egy csipetnyi morális elkötelezettséget is. Érdemes egy pillantást vetni a Galántai György és Klaniczay Júlia által megfogalmazott úgynevezett aktív archívum elképzelésére. „Az Artpool-projekt (1979) alap gondolata egy speciális művészeti aktivitás eredményeként létrejövő »aktív archívum«. Az elképzelés abban különbözik a hagyományos archívumok gyakorlatától, hogy nem csak gyűjti, ami tőle függetlenül

mindig rejt
magában egy
csipetnyi morális
elkötelezettséget is

[10] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975. Lásd még Carlo Ginzburg, *Elidegenítés. Egy irodalmi eljárás előtörténete*, in *Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*, K. Horváth Zsolt (szerk.), Budapest, Kijárát, 2010, 99–122.

keletkezik, hanem tevékenységével mintegy »előhívja« az archiválendő anyagot. Az így keletkező élő archívum – a világ szabad és független művészetének hálózatában áramló gondolatok dokumentumaival – a profitorientált művészet számára láthatatlan marad.”¹¹

¶ Úgy gondolom, hogy az aktív archívum gondolköre nemcsak a művészeti tevékenységre vonatkoztatható, hanem, némileg eloldva kiötlői költői szándékától, voltaképpen minden a múlt történetiségét megőrizni, megérteni és pedagógiailag hozzáférhetővé tét, röviden értelemgondozó szándékkal fellépő kezdeményezés sajátja lehet.¹² Ennek sarkköve az, hogy a történész mintegy *belépjen* a jelen terébe, s az archívum aktív, a jelent formáló szándékával műveleti területet tudjon nyitni a múlt idegenségének. Összekapcsolható e törekvés a Pierre Nora francia történész nevéhez és a történeti emlékezet kutatásához kapcsolódó elgondolásokkal; eszerint egy jelenközpontú korban, ahol a 19. századi teleologikus, fejlődéselvű történelem fogalmának egyre kisebb tere és hatása van, a történésznek magából kell egyfajta emlékezhelyet csinálnia.¹³ Mivel a történelem elvesztette az élet tanítómesterének szerepkörét, s már nem készíti elő a jövőt, ezért a – Jameson szavával – „fordított millenarizmus” időszakában, mikor „minden véget ér” (Belting: a művészettörténet vége; Fukuyama: a történelem vége; Patrick Joyce: a társadalomtörténet vége stb.), az emlékezhely prezentista korszakunk egyik kulcszava lehet.¹⁴ A történész, ez a késő modern emlékezet-ember (*homme-mémoire*) egyfajta aktív felhasználó, aki a múlt archívumából kiválasztja a dokumentumokat, és értelmezhetővé teszi jelentéseiket, majd a kommunikáció minden lehetséges módján igyekszik gyakorlati tudássá alakítani azokat. Így nemhogy csökkenne, inkább növekszik a beszédrendet formáló történész felelőssége, hisz az ő boszorkánykonyhájában válik a múlt archívuma a jelen bizonyosságává. A történész, *lector in fabula*, teszi valójában kerekké a történetet, s így végző soron azt is mondhatjuk, hogy a múlt archívuma végül is csak a történész által lesz teljessé.

a történésznek
magából
kell egyfajta
emlékezhelyet
csinálnia

[11] Az Artpool Művészetkutató Központ honlapja: artpool.hu/archiveshu_aktiv.html.

[12] Az értelemgondozás fogalmára lásd Aleida és Jan Assmann, *Kánon és cenzúra, in Irodalmi kánonok és kanonizáció, Rohonyi Zoltán (szerk.), Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2001, 87–108.*

[13] Pierre Nora, *Emlékezet és történelem között: a helyek problematikája, in Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok, K. Horváth Zsolt (szerk.), Budapest, Napvilág, 2010, 13–33., és François Hartog, Vidal-Naquet, *historien en personne: l'homme-mémoire et le moment-mémoire*, Paris, La Découverte, 2007.*

[14] Vö. Fredric Jameson, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010, 23.