

Böhm Karolina

Másodgenerációs reflexiók a holokauszt reprezentációjáról

Mottó:

*„Mi többet éltünk, mint három nemzedék együttvéve.
Sokat láttunk, sokat hallottunk, sokat tudunk.
Mégse tudunk semmit.
De még itt vagyunk. Sokfelé. Lent és fent. Mindenütt.”*

/Szilágyi György: Hanyas vagy?/

*„Mama, hallottam magam, amint szótlán mondtam,
hogy a halál szagát tőled örököltem,
talán a tejedben, talán a véredben, talán egy álomban,
talán sikolyaidban az éjszaka közepén
végig az ötvenes években. Mint holmi szálak,
amelyek lógtak a levegőből, tekeredve-csavarodva...”*

/Nava Semel/

Mit jelent a holokauszt második generációjához való tartozás?

A holokauszt második generációjának az 1946-1966 között születetteket nevezik, azokat, akiknek nincsenek személyes élményeik, saját emlékeik az emberi méltóság megaláztatásairól, üldöztetésekről, munkaszolgálatról, haláltáborokról. Bár ez az ún. második generáció nem szenvedte el a holokauszt poklát, annak hatása egyértelműen rájuk nyomta bélyegét, és ez az életrajzi momentum egy meghatározott generációs tapasztalattal rendelkező csoportként azonosítja őket. A második generáció tagjai egy haláltól, veszteségektől terhes és az antiszemitizmust sem nélkülöző légkörben nőttek fel, amely sokuk gondolati és érzelmi világát meghatározta, egészen addig a pontig, hogy a zsidó identitás kialakulásának központi elemévé vált, sőt nagyon sok esetben meg is határozta azt. A másodgeneráció közül sokan szükségét érzik, hogy valamiképpen viszonyuljanak a holokauszthoz. A túlélők gyermekeinek a holokausztra adott individuális válaszai igen eltérőek, intenzitásukban és erősségükben egyaránt.

A második generációs csoport heterogén. Tagjai változatos vallásos, gazdasági, politikai és műveltségi háttérrel rendelkeznek. Szüleik túlélésének körülményei is eltérőek, mint ahogy az is, hogy egyes túlélők beszéltek kemény tapasztalataikról, amíg mások soha nem említették a múltat. A holokauszt azonban mindkét esetben jelen volt, mint ahogyan a helyi társadalmi viszonyulások a zsidósághoz is, amelyek megjelennek a második generációs életutakban, és befolyásolták/befolyásolják tagjait a mai napig. A holokauszt után néhány évtizeddel felnőtt egy olyan generáció – a holokauszt második generációja –, amelynek zsidó identitását döntően nem az élő zsidó hagyományok megélése, hanem a holokausztot megélt, túlélő szülők

emlékezete és az antiszemitizmus megtapasztalása adta meg. Dolgozatomban ezt a kérdéskört boncolgatom az általam megismert irodalmon és saját tapasztalatomon keresztül.

Saját tapasztalatok

Magam is a holokauszt második generációjához tartozom, szüleim átérték, túlérték a holokauszt poklát. Nem osztották meg velem a holokauszt alatt velük történeteket, és a zsidó származás és identitás sem volt nálunk beszédtema. Óvtak attól, hogy emlékezésükkel negatív irányba befolyásolják az én egészséges gyermeki fejlődésemet, gondolkodásomat azáltal, hogy generálják bennem a másság érzését. Látens módon mégis megkerülhetetlenül előjött szüleimnél a holokauszt történéseire való egyfajta különös emlékezés, amellyel a történetek miatt érzett saját poszttraumás emlékeik okozta görcsöt igyekeztek oldani, illetve magyarázatot találni a történetekre. Mindezt úgy tették, hogy nem fűztek ezekhez a – szemem láttára – történetekhez magyarázatokat. Én pedig tiszteletben tartottam a hallgatásukat, és számomra ma már érthetetlen módon – talán, mert tudat alatt félttem a válaszaiktól – nem kérdeztem őket, hogy mit miért csinálnak. Szüleim nem beszéltek nekem a zsidóságról sem egészen addig, amíg egyszer bekövetkezett az, amitől óvtak, féltettek: „lezsidóztak”. Akkor éreztem először azt, hogy én más vagyok, mint a többi gyerek, és hogy a szüleim valamit titkolnak előttem, amiről tudnom kellene, de ők talán féltésből nem beszélnek nekem róla. Szüleim ekkor azzal nyugtattak, hogy nem kell félnem semmitől, mert én olyan vagyok, mint a többi gyerek, még akkor is, ha ezt néhányan másképpen gondolják. Ezt követően úgy gondoltam, hogy már nem érhet újabb „meglepetés”, de tévedtem. Édesapámnak volt egy székelő fadarab ládája (a mai napig nem tudom, hogy honnan való volt, és már megkérdezni sem tudom eredetét), amelyet két darab lakattal zárt le, és a lakatok kulcsát magánál hordta. Utólag visszagondolva ez a láda jelentette édesapám számára a zsidó identitását, amelyet elzárt mindenki elől. Csak később, már felnőttként ismerhettem meg édesapám ládájának teljes tartalmát. Zsidó imakönyv, egy kipa, édesapám rajzai szüleiről, melyet emlékezetből készített (a holokauszt alatt elveszték a családi fotói), egy kép Izraelről, és egy könyv – Pór Dezső - Zsadányi Oszkár: Te vagy a tanú! Ukrajnától Auschwitzig –, amelyről gyerekkoromban úgy félttem, mint a tűztől. Kisgyerekként egyszer – édesapám tiltása ellenére is – bekukkantottam a ládájába, amíg ő a fürdőszobába ment, és egy óriási, szakadt olvasott könyvön akadt meg a szemem, melyet kíváncsian kinyitottam, de a könyvben látható csontvázra soványodott emberek és emberi hullahegyek képeitől annyira elszörnyedtem, hogy ijedtemben ledobtam a könyvet, és sírva szaladtam a szobámba begubózva egy sarokba. Édesapám csak nagy nehezen tudott megvigasztalni, és elmagyarázta nekem, hogy ezeket a dolgokat talán csak felnőtt fejjel fogom majd megérteni, gyerekként még korai nekem ezzel foglalkozni. Ennyiben maradtunk.

Édesanyám különös múltémlékezete – melyet a saját gyermekkori emlékeim között őrzök, s melyet szintén már csak felnőtt fejjel tudtam értelmezni – a következő volt. Zeneszerető család lévén számtalan bakelitlemez sorakozott a nappalink polcain. De volt egy lemez közöttük, Kovács Kati kislemeze, amelyet édesanyám különös becsben tartott, időközönként feltette a lemezjátszónkra, és miközben hallgatta a Régi ház körül¹ című számot, potyogtak a könnyei, mint a záporosó. Gyerekként magyarázatot vártam tőle, hogy miért hallgatja állandóan ezt a zenét, ha ennyire elszomorítja. De választ nem kaptam tőle, csak annyit, hogy sokat jelent neki ez a szép szám. Ezeknek a történeteknek az okát, jelentését, jelentőségét már csak érett felnőttként értettem meg, amikor a szüleim már nem éltek.

¹ A dal szövegírója Szenes Iván, aki szintén holokauszt-túlélő.

A holokauszt-ábrázolásról

Csak felnőttként tudtam meg, hogy édesanyámat fiatal kamaszlányként anyukájával és hűgával együtt Auschwitzba deportálták, ahonnan anyukám megszökött, és vonattal menekült el. Ennek az információnak a tudatában és az anyukám által hallgatott dal szövegének ismeretében értettem csak meg a történések közötti összefüggéseket, édesanyám hallgatásba és könnyekbe rejtett büntudatát.

Részlet a dalszövegből:

*„Az állomás olyan modern, mint az élet.
A vonatból búcsúcsókot szórok én.
Szegény anyám most még mosolyogni próbál,
Majd elmegy ő, s mint az eső, ömlik a könnye.*

*A régi ház körül csendes lesz minden,
A kert, a fák, a fal, a bútorok.
A régi ház körül nagy élet nincsen,
Bezárja jó anyám az ablakot.
A régi ház körül öregszik minden,
A gyorsvonat velem tovább robog...”*

A vonat – a vasúti sínek vagy szerelvények – mint az ismeretlenbe vezető rémületes utazás rengeteg túlélő vallomásában, művészetében központi motívum.² Az ilyen és ehhez hasonló, a holokauszt témájához köthető motívumok – mint amilyen a koncentrációs táborok rabjainak a karjára tetovált szám is – sok esetben átöröklődnek a második generáció művészetébe is. Például ezt volt látható Anat Massad *A-22761* című munkájában is a 2003-as *Kérjük jöjjön fehér ingben* című kiállításán. A mű a művész anyjának táborig számát ábrázolja. A művet tűz-zászlók digitális fényképei alkotják, a zászlókat a művész egy nyílt téren gyújtotta fel egy tűz-szertartás keretében. A zászlókon a Dávid-csillag állt, ami a zsidó népet jelképezi, valamint az A-22761 szám, amely egyszerre jelképezi Auschwitzot és a művész anyjának személyes sorsát mind a táborban, mind később, midőn az izraeli társadalomba próbát beilleszkedni.³

Édesanyám a visszaemlékezését, emlékeit csak egyik, általa nagyra tartott és szeretett barátjával, Szilágyi Györggyel,⁴ osztotta meg, aki fantáziát látva édesanyám történetében, feldolgozta, megírta és megjelentette azt több folyóiratban, a halála előtt pedig a *Dzsingisz Kohn Córeszban*⁵ című könyvében is publikálta. Szilágyi György írását édesanyámról és az ő történetéről már csak édesanyám halála után ismerhettem meg és olvastam el, ami sorsformáló hatással volt rám. Szüleimtől kapott „örökségetől” hajtva kutatásba kezdtem, hogy tisztában legyek magammal, a családom múltjával, és szükségét láttam annak is, hogy a holokauszt adta zsidó identitásomat megéljem, és ezt közvetítem a szűkebb és tágabb környezetem számára is. Éreztem, hogy ez a folyamat fájdalmas felismerések nélkül nem fog menni.

Mit jelent az „emlékmécses” szerep?

² <http://www.alicelocahana.com/index.php?/-/works--housed-in-collections/>

³ <http://bezalel.secured.co.il/8/brotin14.htm>

⁴ Író, költő, publicista, rádiós szerkesztő, humorista (1928–2010)

⁵ Szilágyi György: *Dzsingisz Kohn Córeszban*. Gabbiano Print Nyomda Kiadó, Budapest, 2007.

A mi generációnk az identitáskeresés vagy identitás erősítés mellett keresi a választ arra a kérdésre is, hogy a családjával történetek után milyen szerepet kell felvállalnia annak érdekében, hogy a holokauszt-trauma generálta érzelmi válságon túljutva, újra a normális mederben folytatódhasson életünk, és hogy valamiképpen beilleszthetővé váljék a múlt ezen szomorú fejezete is a jelenbe. Emlékezni kell, sőt kötelességünk is a múltunkra, a felmenőinkre, még ha fájdalommal is jár ez a folyamat. De hogyan, milyen módon tegyük ezt meg? A holokauszt alatt történetek után az emlékezés és a felejtés mezsgyéjén félúton valahol az ép ész határain belül, közel egészséges lelkivilággal is nehezen megy, hiszen a túlélő szülők tudatosan vagy tudattalanul, de valamiféleképpen mindig közvetítették és közvetítik a mai napig is gyermekeiknek a mindennapi kommunikációs csatornákon keresztül mindazokat a sokszor fájó érzelmi üzeneteket, ami saját megélt holokauszt-élményük verbális vagy nonverbális formában történő megnyilvánulása. De hogyan mondjuk el a következő nemzedéknek azt, amit szüleink sem tudtak szavakba önteni? Theodor W. Adorno Auschwitz-tétele: „Auschwitz után költeményt írni barbárság” jut az eszembe, mely tézisét Adorno később így finomította: „A végtelen szenvedésnek épp úgy joga van kifejeződni, mint a kínzás áldozatának a sikolyhoz. E megfontolásból talán nem volt helyes azt írnom, hogy Auschwitz után nem lehet többé verset írni.”⁶ Ha el is fogadjuk ezt a tételt, akkor még mindig kérdés marad az, hogy milyen művészeti eszközökkel lehet méltó emléket állítani a holokauszt áldozatainak és mindannak a szenvedésnek, amelyen keresztül mentek, s ami több generáción át is érezteti hatását.

A „holokauszt gyermekeinek” speciális helyzetét jól kifejezi az ún. „*emlékmécses-szerep*” is, ami Dina Wardi izraeli pszichológus szerint azt jelenti, hogy „*az ilyen gyermekeknek nem csak hatalmas érzelmi űrt kell betölteniük, hanem egyes egymaguknak kell visszaállítaniuk a teljes család folytonosságát, és rejtett kapcsolatokat kell teremteniük a holokauszt során elveszett családtagokkal.*”⁷

Nem véletlen, hogy évtizedeknek kellett eltelnie, és időben el kellett távolodni a traumatikus múlttól, fel kellett nőnie a holokauszt utáni második generációnak ahhoz, hogy megindulhasson a generációk közötti párbeszéd, hogy a másodgeneráció megfelelően cselekvőképesnek érezze magát ahhoz, hogy megindulhasson a holokauszt-trauma, a múltunk feldolgozási folyamata a „múlt szereplőinek” segítségével. Személyes tanúvallomások, regények, naplók, memoárok, fényképalbumok, filmek, újságcikkek, tanulmányok sorozata jelent meg a holokausztról, amelyek feldolgozása a holokauszt másod- és harmadgenerációjára vár. A történeti folytonosság fenntartása érdekében a feldolgozás és az emlékezés életbentartása mellett erre a generációra vár még a saját, eddig elmesélt élettörténetének másokkal való megismertetése és beépítése a történelem folytonosságának láncolatába is. Ez egy fájdalommal telített, érzelmi hullámvadásokat sem nélkülöző folyamatot jelent a második generációnál, hiszen holokausztot átélt szüleik révén ők is valamiképpen részeseivé váltak a múltnak, annak kibeszéletlen traumáival együtt. A másodgenerációhoz való tartozás, mint olyan probléma, amelyről beszélni kell, a huszadik század hetvenes és nyolcvanas éveiben jelentkezett, amely magával hozta a hallgatás megtörésének szükségességét is. „*A holokauszt túlélőinek gyermekei mindenekelőtt, mint páciensek kerülhettek – a legkülönbözőbb lelki és pszichoszomatikus tünetekkel – pszichiáterekhez, pszichoanalitikusokhoz és más pszichoterapeutákhoz, akik [...] a diffúz tünetek mögött jellegzetes szindrómát fedeztek fel, a második generációs tünetcsoportot. Ennek nyomán*

⁶ Adorno, Theodor W.: *A művészet és a művészetek*. (Irodalmi és zenei tanulmányok). Helikon, 1998. 26. o.

⁷ Dina Wardi: *Emlékmécsesek. A holokauszt gyermekei*. EX-Libris Kiadó Budapest 1995. 43. o.

azonban beindultak az 'öngyógyító' törekvések is, és ezzel párhuzamosan a csoporttá szerveződés folyamata is elkezdődött."⁸

Ennek jegyében láttak napvilágot azok a részletes élettörténetek, önéletrajzok, interjúk, amelyekben a holokauszt-túlélők gyermekei vallanak életükről, szüleikről és arról, hogy a holokauszt traumája milyen módon befolyásolta életüket, identitásukat. De nem mindenki választotta a holokauszt reprezentációjának ezt a formáját. Sokan nyúltak a különböző művészeti irányzatok – a film, az irodalom és a képzőművészet – változatos eszközszeréhez, árnyaltabbá, feldolgozhatóbbá, értelmezhetőbbé téve ezzel a holokausztra való emlékezés traumáját. Ez a fajta utóemlékezet, szigorúan véve, a traumát megélt szülők és gyerekeik viszonyában jelentkezik, épp a tanú-generáció hallgatása, a traumatikus emlékezetre jellemző megkésetttség nyomán: „*A túlélők által a gyermek számára közvetített üzenet tartalma ily módon saját megkínzott lelkük traumatikus holokauszt-lenyomatában gyökerezik. Akár nyíltan, akár rejtetten közvetítik, az üzenet etikai értelme világos, és pár mondatban összefoglalható: 'Te vagy a következő nemzedék. Mögöttünk csak romok, halál és végtelen érzelmi üresség. A te kötelességed és egyben kiváltságod, hogy tovább vidd a népet, újratelemsd az elpusztult családot, és betöltsd azt a mérhetetlen fizikai és érzelmi űrt, amit a holokauszt okozott a környezetünkben és a szívünkben.'*”⁹ Az elhallgatott történetek valamiképpen nonfiguratív emlékként öröklődnek át az utódokba, akik ezeket saját elképzeléseikkel töltötték meg a szüleiktől készen kapott kanonizált képanyag bevonásával együtt. S amit nem lehetett szavakkal kifejezni, elmondani, az érzelmek képi megfogalmazásában jelentek meg. A továbbiakban két olyan művészt fogok írni, akiknek a művészetén keresztül megfigyelhetjük, érzékelhetjük a másodgenerációs művészek szenzitív holokauszt-emlékezetének képi manifesztálódási folyamatát. Mindkettőjük művészetéről elmondható, hogy rendhagyó és meghökkentő ábrázolásmódjuk mellett is magával ragadó, érdelemgazdag művek kerültek ki a kezük közül, ezzel is egyfajta vizuális emlékműveszt állítva a holokauszt alatt történeteknek.

Holokauszt és képregény (Art Spiegelman: Maus, egy túlélő regénye¹⁰)

Art Spiegelman egy amerikai másodgenerációs művész, aki a holokauszt-emlékezet művészi feldolgozásának egy újszerű megjelenési formáját, a képregények műfaját választotta, amellyel tulajdonképpen forradalmasította is a holokauszt ezidáig kanonizált ábrázolását is, vállalva ezzel a negatív visszhangot is művészetének újszerűsége miatt. Mivel Spiegelman a második világháború német koncentrációs táborait túlélő lengyel zsidó család gyermekeként született a holokauszt után, a művész sorsa magán viseli a másodgenerációs sorsfordulatok evidenciáit. Holokauszt-túlélők gyermekeként végigkísérte gyermekkorát a kibeszéletlen múlt a maga tabuival, nyomasztó jelenlétével, feldolgozatlanságával. Ebből a traumatizált légkörből kiutat keresni és hatékony megoldásokat találni a traumák feloldására, feldolgozására, tipikusan másodgenerációs kihívásnak mondható. A trauma feldolgozásának egyik legelső szintje a traumát kiváltó okok feltárása, kibeszélése/kibeszéltetése, hogy tisztában legyünk a traumához vezető folyamatokkal, értelmezni tudjuk a hatásmechanizmusokat (ok-okozat). Ez a folyamat annyira összetett, bonyolult és fájdalmas próbatétel egy traumatizált ember számára, hogy sok esetben szakember segítségével nem is megy, de ugyanakkor kikerülhetetlen velejárója a trauma feldolgozásának a lassan gyógyuló lelki sebek feltépése. Ezután tudunk csak érdemben előremutató és hatékony terápiákat, megoldásokat találni ezeknek a lelki sebeknek a begyógyítására. Spiegelman maga

⁸ Erős Ferenc: *Az identitás labirintusai*. Janus/Osiris, Budapest, 2001. 140. o.

⁹ Dina Wardi: *Emlékműveszt. A holokauszt gyermekei*. EX-Libris Kiadó Budapest 1995. 43. o.

¹⁰ Magyarul: *Maus*. Ulpius-ház, Bp., 2005.

is keresztülment ezeken a stációkon mire rátalált a számára helyes útra, amelyre rálépve már kidolgozhatta a maga megoldási stratégiáit is.

Képregénye elkészítése előtt Spiegelman alapos háttér munkát végzett a holokauszt idején történtek minél részletesebb megismerése végett, hogy fény derüljön családjá fájdalmas titkokkal teli múltjára, hogy megértse családjánál a holokauszt miatt elszenvedett traumák okait, miértjeit. Bár a képregények iránt már gyermekkorától érdeklődött, alkotóként csak 1968 után, idegösszeomlását és édesanyja öngyilkosságát követően, részben terápiás céllal csatlakozott az underground képregények világához. Képregényének, a *Maus*nak alapját az édesapjával 1978 és 1981 között folytatott beszélgetések adják. Apján kívül másokkal, elsősorban holokauszt-túlélő rokonaival beszélgetett, hogy megismerje azok második világháborús emlékeit is, így például apja második feleségével, Malával és anyja unokaöccsével, Lolek Spiegelmannal. Ez segített neki abban, hogy kitöltse apja elbeszéléseinek számára homályos vagy kétes részleteit és jobban megérthesse apja történetét. Spiegelman apja elbeszéléseiben többször időbeli ellentmondást is felfedezett, ezért az objektivitás érdekében Spiegelman az általa feldolgozott történelmi időszakról szóló könyvekre is támaszkodott. Megpróbálta alátámasztani apja történeteit. Édesapja halála után Spiegelman egy szintén holokauszt-túlélő pszichiáterrel folytatta beszélgetéseit, amiket apjával már nem fejezhetett be. Megfogalmazása szerint az ő személyében talált valakit, aki jóval érzékenyebben és kifejezőbben viszonyult ahhoz, amiken a világháború alatt keresztülment. Ez természetesen nem volt ugyanaz, amit az apja átélt, de a kettő között voltak azért hasonlóságok is. A pszichiáterével olyan apró, de Spiegelman számára lényeges részletekről is beszélt, mint például az, hogy a koncentrációs táborokban a deportáltak hordtak-e zoknit.

Az apjával való beszélgetések elkezdésekor Spiegelmannek nem volt tapasztalata az *oral history*, vagyis az „elbeszélte történelem” kutatási módszereiben. Csak évekkel a felvételek elkészítése után talált és olvasott el egy ezzel foglalkozó könyvet, amiből azt szűrte le, hogy valószínűleg elég szokatlan megközelítési módot alkalmazott. Spiegelman sok időt töltött a hangszalagok és jegyzetek rendszerezésével, időrendbe állításával, valamint ezek fejezetekre, majd panelekre bontásával. Miközben feldolgozta az összegyűjtött anyagokat, saját magánál is a beindította a gyógyulási folyamatokat. A képregénybe nem szó szerint ültette át a rögzített szöveget, hanem a képregény médiumának egyik stílusjegyét véve alapul, tömörítette a mondanivalóját. Emellett azonban megpróbálta átvenni az apjára jellemző ritmust, jellegzetes beszédmintákat és nyelvezetet. Egész mondatokat csak bizonyos esetekben ültetett át a képregénybe, amikor úgy ítélte meg, hogy az a legmegfelelőbb, vagy legszebb módja valami elmondásának, még ha az apja tanult angolságával nyelvtanilag nem is a leghelyesebb, de mégis a leghitelesebb. Mivel Spiegelman csak apja elbeszéléseiből ismerte ezeket az embereket, jobbnak látta egy semleges beszédstílus alkalmazását. Hogy apja múltjának helyszíneiről, képregénye világáról pontosabb képet alkothasson, Spiegelman európai körutazást tett, melynek során ellátogatott Sosnowiec-be, valamint a dachau és auschwitz koncentrációs táborokba is. Nyilatkozata szerint szülei történetének elmeséléséhez azért választotta a képregényes formát, mivel ez az a médium, amiben legjobban otthon érzi magát, és amivel dolgozik.¹¹

Art Spiegelman *Maus*ának különleges jelentősége van, mint olyan műnek, ami a másodnemzedék tanúságának egészen új művészeti irányait mutatja föl. *Maus*, az állatmese műfaji elemeit ironikusan felhasználó képregény számtalan olyan képkockát tartalmaz,

¹¹ http://hu.wikipedia.org/wiki/Maus_%28k%C3%A9preg%C3%A9ny%29

amelyen egy-egy évtizedek óta tabuként kezelt holokauszt-fotó vagy egyéb jelek átfogalmazása, újrarajzolása látható. A *Maus* ennek az elsajátítási kísérletnek a folyamatát ábrázolja. A főszereplő – Spiegelman – szülein keresztül mélységesen érintett a holokauszt által, mégis csak a készen kapott információ útján tudja vizualizálni múltjukat. Ezek az információk az újrarajzolás során torzulnak, alakulnak; személyes viszonyulás nyomai jelennek meg rajtuk. Mindez úgy bontakozik ki a *Maus*ban műfajából adódóan, hogy a lehető legközelebb hozza a kommerszet az olvasóhoz a „kanonizált” holokauszt-képzettel szemben. De Spiegelman alkotása nem pusztán egy holokauszt-képregény, hanem egyfajta önreflexió, amelynek során alapvetően saját viszonyulását követi nyomon apja emlékeihez, és így keresi a saját helyét az emlékezet rendjében. Az ábrázolás fókusza nem a múlt, hanem múlt és jelen kapcsolata. James E. Young Spiegelman-tanulmányában idéz abból az interjúból, amit ő készített a szerzővel. Arra a kérdésre, hogy miért állatfigurák jelzik a könyvben az embereket, Spiegelman így válaszol: „Anélkül kell bemutatnom a holokauszt eseményeit és emlékezetét, hogy bemutatnám őket. Azt akarom bemutatni, hogy ezek az események el vannak rejtve tőlünk.”¹² Ebből láthatjuk, hogy az *egér=zsídó* megfeleltetéssel a lehető legbrutálisabb módon tér vissza a holokauszt-ábrázolás területére, ami egyes emberekben visszatetszést is kelthet. Laikusok első pillantásra a holokauszt emlékezetének degradálását, az áldozatok emlékének kigúnyolását láthatják benne. De a *Maus* esete mégsem ilyen egyszerű, mert ha közelebről megvizsgáljuk az ábrázolás jelentését, itt a metafora a náci retorikából eredeztethető (*zsídó=baktérium*), és ennek a továbbgondolásával a történetet a művész az állatmesék szintjére helyezi át (*nácik=macskák; zsidók=egerek*).

Kisantal Tamás a következőképpen értelmezi ezt a maszk által történő ábrázolást: „A Spiegelmant cinikus rasszistának minősítők elsiklanak azon tény fölött, hogy a történetbeli maszkok végső soron maszkok, a *Maus* egerei pedig emberek. A különbséget több ponton hangsúlyozza a szerző... A maszkok arra szolgálnak, hogy – a fajelmélet abszurditásának érzékeltetésén túl – az olvasó figyelmét a szenvedő emberi arcra és testre elterelve, a történésekre irányítsák. [...] Mindez elvezet a reprezentáció etikájának tágabb értelmezéséhez. A történet megjelenítése állatfigurákkal magát az elbeszélést rekontextualizálja: nyíltan allegorikussá s ezzel együtt fikcionálissá teszi. Spiegelman a holokauszt igaz történetét egy allegorikus fikcióban beszéli el, az ábrázolásmód a *Maus*t radikálisan fikcionálissá teszi. Ez a formai megoldás rendkívül kihívó abban a diskurzusban, ahol az eseményekhez való legnagyobb hűség és a lehető legpontosabb megjelenítésük az ábrázolás elfogadhatóságának az egyik legfontosabb (vagy egyenesen kizárólagos) feltétele.”¹³

Marianne Hirsch, az utód-generációk emlékezet-alakzatait leíró *utóemlékezet*-fogalom (*postmemory*) megalkotója számára is jelképes mű a *Maus*: „Az *utóemlékezet* kifejezetten a kulturális vagy közösségi trauma túlélőinek gyerekei viszonyulását írja le szülei tapasztalataihoz – olyan tapasztalatokhoz, amelyekre a második nemzedék olyan elbeszéléseként és képekként emlékezik, melyekkel együtt nőttek fel, ám amelyek annyira erőteljesek, hatalmasok, hogy önmagukban emlékeket hoznak létre. E fogalom megjelenítése is nyomon követhető, amikor Art Spiegelman képregényében megjeleníti holokauszt túlélő szülei történetét. Az eredeti, három oldal hosszúságú *Maus*, melyet a *Funny Animals* (Vicces állatok) képregénylap közölt 1972-ben, Margaret Bourke-White híres, felszabadított buchenwaldi foglyokat ábrázoló fényképének újrarajzolásával kezdődik. A rajzolt keret

¹² Idézi Young: Art Spiegelman *Mausa* és a történelem utóképei. In: *Holokauszt: történelem és emlékezet*. Jaffa, Bp., 2005. 298. o.

¹³ Kisantal Tamás - Kiss Gábor Zoltán: *Egerek és emberek*. Art Spiegelman: *Maus*. Egy túlélő története. BUKSZ 17. évf. 4. szám, 2005 tél, 320-327. o.

fotoszerű sarkai nem csak világos utalást hordoznak a kép kétszeres közvetítettségére, hanem mintegy beírják egy családi fényképalbumba”. És mindez „a fiú képtelenségét jelzi apja múltjának elképzelésére más módon, mint az ismétlődő és immár ikonikussá vált kulturális jelek által – vagyis olyan képekben megnyilvánulva, melyek az ő saját tudatának és családi albumának egyaránt részei lettek.”¹⁴ Amire felhívja a figyelmünket az az utóemlékezet fogalmának bevezetése, az az, hogy most, amikor a holokauszt szemtanúinak nemzedékét fölváltják az utódok, soha nem látott mértékben lettek izgalmassá számunkra az emlékezés folyamatai. És soha nem látott mértékben szorulunk rá arra, hogy épp önismeretünk végett rálássunk ezekre a folyamatokra. Hirsch a saját másodgenerációs tapasztalatairól így ír: „E fogalom utalni kíván azokra az időbeli és minőségbeli különbségekre, melyek ezt az emlékezetet a túlélők emlékezetétől elválasztják, azaz másodlagos illetve másodgenerációs emlékjellegükre, ami eltolódásuk, illetve megkésettységük alapjául szolgál. Az utóemlékezet az emlékezésnek éppen azért olyan erőteljes formája, mert tárgyához, illetve forrásához nem az emlékezés, hanem a kivetítés, behelyezkedés és alkotás útján jut el. Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a túlélők emlékezete ne lenne közvetített, hanem csak azt, hogy közvetlenebbül kapcsolódik a múlthoz.”¹⁵

Holokauszt és fotó (Susan Silas)

Schein Gábor egyik holokauszt-tanulmányának bevezetőjében ír a holokauszt nemzedékváltásáról és annak következményeiről. Meglátása szerint a 70-es évek eleje óta szerte Európában tanúi lehetünk a holokauszt „emlékezet-robbanásának”, annak, hogy egyre intenzívebb igény mutatkozik a trauma szüntelenül megújuló elbeszélésére. Schein szerint az emlékezet nyomása nem a történeti teherből fakad, sokkal inkább a holokauszt-utániség tudatából, ami rányitja szemünket az egész világ nyomorúságára, és az emlékezetnek ezt a munkáját elsősorban már nem a túlélő nemzedék, hanem gyermekeik és unokáik végzik. „Amikor azonban az emlékezet munkájáról beszélünk, természetesen a felejtést is e munka aktív és produktív részesének tekintjük. Az emlékezést és a felejtést abból a szempontból semmiképpen sem tekinthetjük ellentétes mozgásoknak, hogy – amint az 50-es, 60-as évek Magyarországnak számos példája bizonyítja – a kollektív felejtés is felveheti az emlékezet formáját. A múlt, amire egy közösségnek a jelenben szüksége van, többnyire meglehetősen szelektív történeteken alapszik.”¹⁶ Ez a fajta empátia a múlttal és azok szereplőivel számos folyamatot indít be: azonosulást az elválasztottság felismerésével párhuzamosan, az emlékezet folyamatos és kreatív ébrentartásának kibontakozását. A trauma áldozatával vagy tanújával való azonosulás összeköti a résztvevőt az utóddal, akivel egyfajta hallgatólagos kapocs alakul ki. Így tulajdonképpen úgy adaptáljuk mások traumatikus tapasztalatát, mintha az a saját tapasztalatunk lenne; és beírjuk őket saját élettörténetünkbe. Ahogyan emlékezem a szüleim emlékeire, úgy tudok mások szenvedéseire is emlékezni, egyben empatikussá is válni vele. Ezt a fajta empatikus átlenyegülést figyelhetjük meg Susan Silas munkáin keresztül is. A továbbiakban Susan Silas-t és művészetét Brett Ashley Kaplan cikkének megállapításain keresztül mutatom be.¹⁷

Susan Silas 1953-ban született az Egyesült Államokban, szülei magyar zsidó holokauszt-túlélők voltak. Jelenleg New Yorkban él és dolgozik, alkotásait áthatja a holokauszt

¹⁴ Hirsch, Marianne: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. The Yale Journal of Criticism, 2001/1. 9. o.

¹⁵ Hirsch, Marianne: *Kivetített emlékezet. Holokauszt-fényképek a magán- közösségi emlékezetben*. In: Enigma 2003/37-38. 118. o.

¹⁶ Schein Gábor: *Holokauszt: képirás. Jeles András: Senkiföldje*. Metropolis 2004/4. 54–63. o.

¹⁷ Brett Ashley Kaplan: *Exposing Violence, Annesia, and the Fascist Forest through Susan Silas and Collier Schorr's Holocaust Art*. In: <http://www.susansilas.com/writings/images/ExposingViolence.pdf>

gondolata. Silas apja, aki 1963-ban halt meg, a magyar hadseregben szolgált, mielőtt kényszermunkára kötelezték volna. A Szovjetunióból gyalogolt vissza Magyarországra, ahonnan ismét munkatáborba küldték Jugoszláviába. Silas anyja a budapesti gettóban élte túl a háborút. Miután Amerikába emigráltak, Silas szüleinek baráti köre szinte kizárólag magyar zsidókból állt. Sokuk túlélő volt, akik a holokausztról csak akkor beszéltek, amikor a gyerekeknek nem szabadott volna a közelben lenni. Silas a lépcsőkről hallgatózva ismerte meg tapasztalataikat. Gyerekként sokat fantáziált róla, hogy ő hogyan viselkedett volna: „bátor lettem volna?” gondolta, „vajon mit tettem volna?” Mikor a holokauszttal foglalkozó filmek és a soá-irodalom már nem volt elég neki, Silas úgy döntött, végigjárja az általa meg nem élt utat.

Susan Silas amerikai fotográfus és író egyszerűen csak vizuális művésznek nevezi magát, aki főként fotóval és szöveggel dolgozik. Projektjeinek mindegyike a bomlás, elmúlás, halál és változás kulcsfogalmak köré rendezhető – legyen szó önportréről, testképekről, portrékról, tájképekről. Azzal foglalkozik behatóan, ami a halál előtt van, valamilyen módon közvetlenül vezet el hozzá, illetve, ami utána történik, fizikai, lelki, szellemi, szimbolikus szinteken egyaránt. Minden alkotása valamilyen tabu alá eső vagy rendhagyó pillantást valósít meg. Műveinek fontos sajátossága, hogy majdnem mindegyikben személyesen érintett. Játékba hozza önmagát, a feltett kérdéseket önmagán keresztül, saját lényének bevonásával válaszolja meg. Silas legkomolyabb és legfontosabb alkotásai a holokauszttal foglalkozó művek. A túlélők gyermekeként a második generációhoz tartozó művész csak a *We're Not Out of the Woods Yet* (Még nem vagyunk kint az erdőből) című művében nyúl áldozatokat ábrázoló dokumentumfotókhoz, s ábrázolja az ábrázolhatatlant.

1998 április 13-tól május 4-ig, a helmbrechtsi halálmenet 53. évfordulóján, Silas legyalogolta 22 nap alatt a 225 mérföldes távot, hogy bejárhassa az elsősorban kelet-európai zsidó nők 1945-ös útját. Silast egy segítőtje követte a távolból autóval. Az út a németországi Helmbrechtsben kezdődött és a csehországi Volary-ban ért véget. Art Spiegelmanhoz hasonlóan Susan Silas is pontosan szeretne volna modellezni a történeteket, hogy művészként később hitelesen tudja ábrázolni azt. Ezért Silas Alois Dörr (a helmbrechtsi tábor parancsnoka) perének jegyzőkönyve alapján rekonstruálta a menet útvonalát, felhasználva a New York Public Library térképeit, Klaus Rauh gyűjtését (egy diák, aki a halálmenetről készített projektet) és Daniel Jonah Goldhagen történész kutatásait is.

Silas először Goldenhagen vitatott *Hitler Önkéntes Hóhérvjai* c. munkáján keresztül találkozott a helmbrechtsi menet történetével. 1997-es megjelenésekor Goldhagen könyve¹⁸ hatalmas

¹⁸ Goldhagen részletes leírása a helmbrechtsi menetről elsősorban Dörr peranyagán alapszik. Goldhagen leírása szerint Helmbrechtsben, amely Flossenbürg-tábor egy félreeső kisebb egysége, elsősorban nem-zsidó női rabokat tartottak fogva, akik egy közeli gyárban dolgoztak. A tábor 1944 július 19-én nyílt meg, kezdetben 700 nem-zsidó rab és 54 SS őr lakta. Rauh szerint 1945. március 6-án 621, főleg Auschwitzból odavezényelt zsidó rab érkezett gyalog a táborba Grunbergből. A Helmbrechtsbe küldött nők tehát már korábban is átéltek egy traumatikus utat, menetet és koncentrációs táborig rabságot. 1945. április 13-án kezdődött a helmbrechtsi halálmenet, amelynek célja az volt, hogy kiirtsék a tábort az amerikai csapatok megérkezése előtt. 580 zsidó és 590 nem-zsidó rab indult el a táborból 47 német őr felügyeletével. A nem-zsidó rabokat vagy más táborokban helyezték el, vagy arra kényszerítették, hogy segítsenek az öröknek a zsidó rabok szemmel tartásában, nehogy megszökjenek. Mikor május 6-án az amerikai csapatok átvették a terület felett az irányítást, a németek a túlélők egy részét lelőtték, amíg mások az éhezésbe haltak bele. Egyeseknek sikerült átszökni Csehszlovákiába, másokat Volary-ban szabadítottak fel. A helmbrechtsi halálmenet különösen érdekes Goldhagen számára, mert ebben kristályosodik ki az átlagos német antiszemitizmusáról alkotott elmélete. Goldhagen arra jutott, hogy a halálmenetek semmiféle katonai vagy politikai célt nem szolgáltak, és az örök gyakran annak ellenére is kegyetlenül bántak a rabokkal, hogy Himmler és más magas rangú náci tisztek utasították őket a humánus bánásmódra a háború utáni súlyosabb ítéletek elkerülése érdekében. Martin Gilbert szerint a halálmenetek a kényszermunka fenntartásának eszközei voltak egy olyan időszakban, amikor a német hadseregnek létszüksége volt az utak, sínek és hidak minél gyorsabb építése és javítása, de Goldhagen kutatása szerint ekkor a németek már kizárólag nem-zsidó rabokat alkalmaztak ilyen munkák végrehajtására, mivel a zsidó rabok a táborok brutális

vitát kavart azáltal, hogy a német antiszemitizmust úgy mutatta be, mint a társadalom minden szegletében jelen lévő, hosszú történelmi múltra visszatekintő jelenséget.

Ez a menet kitűnően szimbolizálta a holokauszt logikátlan, kaotikus természetét, ezért is akarta Silas bejárni a zsidó nők útját, hogy így egy új módon vizualizálhassa a háborút. Silas szerint ezek a menetek különösen érdekesek a nácik azon szándéka miatt, hogy „magukkal vigyék a rabokat még akkor is, amikor a háborút már egyértelműen elvesztették, felülírva minden logikus gondolatot, nevetségessé téve azok védekezését, akik azt állítják, hogy nem tudtak az egészről.” Valóban, a menet számos kisebb falun áthaladt, ahol a helybéliek gyakran próbáltak segíteni az éhező rabokon a nácik halálos fenyegetése ellenére is. Silas munkája tehát egy olyan kérdést feszeget, amelyet hatvan évnyi történelmi kutatómunka sem tudott megválaszolni: miért voltak a halálmenetek? Mennyit tudtak a táborokról a környező települések lakosai?

Silas számára a kegyetlen halálmenet útvonalának bejárása a holokauszt jelentésének kutatása miatt is fontos volt: hogyan maradhat fenn az emlék a túlélők csökkenő számának fényében, és hogyan hatott a saját családjára? Silas németországi és csehszlovákiai tartózkodását a tanúságtétel jegyében írta le: „a művészi munkám része volt a fizikai jelenlétem ott – a menetben résztvevőkkel és az irántuk táplált érzéseimmel kapcsolatban fontos volt, hogy fizikailag azon a helyen legyek, mint a képeim, az esemény harmadlagos tanúi. Az általam elfoglalt teret és időt nem foglalhattam volna el, ha nincsenek ott nekem a tanúk – ez volt a legfontosabb.” Silas mélységesen összekapcsolódott a menetelőkkel – azokkal, akik előtte járták be az utat – mivel hozzá hasonlóan mind nők voltak. Gyaloglása közben Silas azt érezte, amit Cathy Caruth úgy nevez, „a holtak visszatérte”, mivel úgy képzelte, hogy az egyik áldozat – egy tinédzser, aki a menetelést túlélte, de röviddel később éhenhalt – őrangyalként vigyázott rá. Ez a kapcsolat rávilágít arra, hogyan azonosulnak a holokauszt áldozataival a második generációs túlélők. Ez az azonosulás néha intézményes szinten is támogatott, például az Egyesült Államokban, ahol a washingtoni Holokauszt Emlékközpontban a látogatóknak az áldozatok azonosító kártyáit adják, és ezzel arra készítetik őket, hogy azonosuljanak egy-egy, a holokauszt során meghalt emberrel. Silas azonban, az áldozatokhoz fűződő kapcsolata ellenére, „a képzelet monumentális kudarcáról” beszélt és úgy érezte, hogy hiába volt azon a helyen, ahol az áldozatok szenvedtek, nem tudta felfogni azt, amin keresztül mehettek. A képzeletnek a trauma helyszínén megtapasztalt kudarc kétségbe vonja a tér és az emlékezet kapcsolatát. Egyrészt azonban az áldozatok útjának bejárása által Silas úgy azonosulhatott az áldozatokkal, ahogy korábban soha, másrészt viszont ezt az azonosulást korlátozta az átélt élmény és az értelmezés közötti szakadék.

Silasnak a képekhez fűzött személyes kommentárja a közönség elég tárja a képzelet e kudarcát. Az a tény, hogy a kommentárok olyan holokauszt-túlélőktől vett idézeteket tartalmaznak, mint Primo Levi vagy Jorge Semprun, a Joseph Beuys-hoz hasonló modern művészek említése mellett rámutat Silas holokauszttal kapcsolatos történelmi ismereteire és művészi érzékére egyaránt. A magyar menetelők melankolikus emléke és eltemetett múltja mindent megérint, amit Silas maga előtt lát. A képekhez kapcsolt rövid hírek a jelent is beemelik a gondolatainkba. Pol Pot gyilkosságai, a dél-afrikai faji erőszak, a ruandai népirtás, a háború utáni Németország szélsőjobboldali előretörése, az albán villongások, az indonéz diákmozgalmak, a koncentrációtáborok őreinek bírósági ügyei, a Husszein alatt megölt

körülményei miatt munkaképtelenek lettek. A háború végi káoszban, a dokumentumok megsemmisítésének és a túlélők száma csökkenésének köszönhetően a helmbrechtsi halálmenet valódi okát talán soha nem találjuk meg, de annyi bizonyos, hogy a német rabok szadista módon bántak a zsidó nőkkel és a menetnek egyéb célja nem volt, csak a rabok meggyilkolása és néhány további nap nyérése a szövetségesek elől való menekülésben.

irakiak és mások szomorú történetei rávilágítanak az erőszak töretlen folytonosságára, elgondolkodtatnak saját némaságunkról a minket körülvevő kegyetlenség árnyékában.

Silas célja a fizikailag és lelkileg is megterhelő projekttel az volt, hogy ne csak a karosszékből ülve közelítse meg a holokausztot, megkönnyítve az áldozatokkal való azonosulást. Lenyűgözte Silast, hogy a traumatikus múlt milyen nyomaira bukkanhat és, hogy a múlt milyen hiányosságaira lelhet. A tájról készült képei kitűnően bemutatják ezt a hiányt. „Kezdetben a táj egészen kihalt volt, de egy idő után tudatosan próbáltam megragadni az ürességet és azon keresztül az életkép mozdulatlanságát.” A sínek, üres falvak, üres erdők, üres utak és a ködbe burkolózó fák mozdulatlansága arra ösztönöz, hogy átgondoljuk, mit is takar a német topográfia „alaktalansága”. Silas számára a táj „a maga különös módján egy tanú.” Más szavakkal, a felejtés helyett a tájból az emlékezés is kiolvasható. De ahogy Halina Kleiner, a *Helmbrechts* menet egyik túlélője mondja a *Helmbrechts gyaloglása* epilógusában, a tanúk nem feltétlen emlékeznek a helyre, melyen keresztül haladtak: Kleiner nem tudta felidézni „a közvetlen környezetét képző táj vizuális emlékét. Talán ilyen körülmények között nem lehetséges olyan távolra tekinteni.” Silas, a traumatikus helyszín bejárása, a menet útvonalának rögzítése által előhozza a tájból a rejtett erőszakot, elutasítja azt, hogy a táj a felejtés színtere legyen és ragaszkodik hozzá, hogy a hely és személy kapcsolatát megtisztítsa a fasiszta ideológia szennyeződésétől.

Susan Silas *Helmbrechts gyaloglása*, a táj melankólikus természetét ragadja meg: köd, szürkeség, szomorú települések, szomorú erdők, üres utak, rozsdás sínek, melyek a semmibe vezetnek. Ezek a fényképek 580, számos megszállt európai országból származó zsidó nő 1945-ös halálmenetének útvonalát rögzítik. 53 évvel az esemény után, Silas egy fényképezőgéppel járta be a nők útját. A *Helmbrechts gyaloglása* ezen menet történetét meséli el, párhuzamot vonva 1998-as erőszakos hírekkel ugyanebből az időszakból, így teremtve meg a XX. századi pusztítás többszintű analízisét. Azáltal, hogy belépett a tájra, ahol a több száz zsidó nő gyalogolt, Silas egy élő zsidót vezet be az erdőbe, ahol a történelmileg városi, vándorló zsidók kiátkozottnak tündek. Silas művészete feltárja az erőszakot, küzd a feledéssel, ragaszkodik a múlt jelenlétéhez, és emlékezést követel; a halálmenetről tanít, mialatt a menetelők traumatikus tapasztalatait próbálja feldolgozni.

Összegezés

Nem Silas az első, aki belehelyezkedéssel nyúl a holokauszt témájához – ez a gesztus alapvetően jellemző a második és harmadik generációs művészekre. A traumatikus esemény hatása a jelenben is tovább él, feldolgozásra szorul, és amennyiben ez nem következik be, akár a közösség társadalmi életét is veszélyeztetheti. Ennek ékes bizonyítékai a mindennapok politikai történései is, a jobboldal és a holokauszt-revizionizmus megerősödése, az idegengyűlölet, a rasszizmus fokozódása. A közelmúlt történelmének olyan szemlélete, miszerint a zsidóság ellen a II. Világháborúban elkövetett népirtás nem történt meg, vagy nem azon a módon és mértékben történt meg, ahogy azt a történettudomány általánosan elfogadott tézisei állítják, szabad teret adhat újabb és újabb tömeggyilkosságok elkövetésének. Nagy a felelőssége és kulcsfontosságú a szerepe az úgynevezett második generációnak – és itt most ne csak a holokausztot túlélő szülők gyerekeire gondoljunk – abban, hogy a holokauszt-diskurzus milyen irányba megy majd tovább, illetve mennyire szabadul meg azoktól az ellentmondásos tulajdonságoktól, amelyek hozzá kapcsolódnak: a múlt történéseinek átpolitizálásától, a történelem felhasználásától, illetve kihasználásától, giccses ábrázolásától annak érdekében, hogy „eladható terméké” váljon. Éppen ezért a már történelmi múlttá kövesedett holokauszt reprezentációja is ilyen problematikus és ellentmondásoktól, vitáktól

terhelt terület. Csak remélni tudjuk, hogy az Art Spiegelmanhoz és Susan Silashoz hasonló művészek a művészetükkel közelebb visznek, illetve elvezetnek a helyes úthoz, és felrázzák az embereket „csipkerózsika álmukból”, hogy képesek legyenek szembenézni a történelemmel, hogy megakadályozhassák a történelem önismétlődő mechanizmusait.

Felhasznált irodalom

Adorno, Theodor W.: *A művészet és a művészetek*. (Irodalmi és zenei tanulmányok). Helikon, 1998.

Erős Ferenc: *Az identitás labirintusai*. Janus/Osiris, Budapest, 2001.

Hirsch, Marianne: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. *The Yale Journal of Criticism*, 2001/1.

Hirsch, Marianne: Kivetített emlékezet. Holokauszt-fényképek a magán- közösségi emlékezetben. In: *Enigma* 2003/37-38.

Kaplan, Brett Ashely: *Exposing Violence, Amnesia, and the Fascist Forest through Susan Silas and Collier Schorr's Holocaust Art*. In: <http://www.susansilas.com/writings/images/ExposingViolence.pdf>

Kisantal Tamás - Kiss Gábor Zoltán: *Egerek és emberek*. Art Spiegelman: *Maus*. Egy túlélő története. *BUKSZ* 17. évf. 4. szám, 2005 tél

Kisantal Tamás: Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a Holokauszt művészetében. *Kritikai zsebkönyvtár* 11, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009

Schein Gábor: *Holokauszt: képirás*. *Jeles András: Senkiföldje*. Metropolis 2004/4.

Spiegelman, Art: Maus. Ulpius-ház, Budapest, 2005.
http://hu.wikipedia.org/wiki/Maus_%28k%C3%A9preg%C3%A9ny%29

Szenes Iván: A régi ház körül. In: <http://www.szenesivan.hu/versek.php>

Szilágyi György: *Dzsingisz Kohn Córeszban*. Gabbiano Print Nyomda Kiadó, Budapest, 2007.

Wardi, Dina: *Emlékmécsesek. A holokauszt gyermekei*. EX-Libris Kiadó Budapest 1995.

Young: *Art Spiegelman Mause és a történelem utóképei*. In: *Holokauszt: történelem és emlékezet*. Jaffa, Budapest, 2005

<http://www.alicelocahana.com/index.php?/-/works--housed-in-collections/>

<http://bezalel.secured.co.il/8/brotin14.htm>