

Tanulmány

Kisantal Tamás

Az emlékiratoktól a botrányokig

A holokauszt és a művészetek

A holokauszt bemutatása, mint láttuk, számos elméleti problémát vet fel, amelyek mind az esemény korai, viszonylag közvetlen megjelenítéseit, mind pedig a későbbi, nagyobb időbeli távolságból történő ábrázolásokat meghatározták. Természetesen e kérdések és problémák nem egyformán befolyásoltak minden alkotót és alkotást, hiszen a korábbi tanulmányban röviden ismertetett és elemzett dilemmák (az ábrázolhatóság, a fikció és a szemtanúi beszámoló szerepe, az egyediség és az összehasonlíthatóság problémái stb.) nem egyszerre jelentek meg, és nem találhatóak meg kezdettől fogva a holokauszt értelmezésében, hanem maguk is történeti fejlemények, melyek fokozatosan bontakoztak ki, és határozták meg mai holokausztképünket. Mindez tulajdonképpen kézenfekvő, mégis sokszor hajlamosak vagyunk megfeledkezni róla, hogy egy holokausztszerzőt nemcsak saját átélt élményei, tapasztalata, emlékezete befolyásolnak, hanem például az is, hogy milyen közönségnek szánja a művét, milyen formában, milyen nyelvi közegben, milyen műfajban írja stb. Vagyis a holokauszt-művészetben is érvényes az, ami a művészet történetében általában megfigyelhető: az adott alkotót nem csupán ábrázolni kívánt tárgya, hanem a művészet története és korabeli állapota is meghatározza (hogy a holokausztszerzőknél ezt miért emlegetik kevésbé, arra talán éppen a korábbi szövegben felvázolt egyediségprobléma lehet az egyik magyarázat). A következőkben tehát a holokausztművészet *történetének* néhány állomását villantjuk fel, nem annyira a teljességre, inkább bizonyos problémák bemutatására törekedve. Természetesen minden művészeti médiumban más fejlemények figyelhetők meg, más történeti mozgások jellemzik mondjuk a holokauszt irodalmi, filmes vagy képzőművészeti megjelenítéseit.

Az alábbiakban néhány tipikus jellegzetességet vagy látványos alkotást kiragadva olyan szempontokat mutatunk be, amelyek tudatosan vagy öntudatlanul, de sokszor a mai napig is meghatározzák holokausztképünket.

Az első nemzedék

Szemtanúk és emlékezők

Természetes, hogy a legkorábbi híres beszámolók olyan szerzők tollából származtak, akik maguk is átélték az eseményeket, és alkotásaik (elsősorban memoárok, önéletrajzok) a *tanúságtétel* szándékával készültek. Az már azonban meglepőbb lehet, hogy ezek a szövegek kezdetben jórészt nem váltottak ki túl nagy hatást, sokszor előfordult, hogy éveknél kellett eltelnie, hogy egy bizonyos mű széles körben is sikert arasson. Például az olasz Primo Levi, akit a háború alatt partizánként fogtak el, és származása miatt Auschwitzba deportáltak, 1947-ben jelentette meg az *Ember ez? (Se questo è un uomo)* című döbbenetes memoárját, melyet manapság a holokausztirodalom egyik klasszikusaként tartunk számon. Ám a könyv megjelenése idején szinte teljesen visszhangtalan maradt, igazi sikert csak több mint tíz évvel későbbi második kiadása után aratott. Világszerte furcsa, ellentmondásos tendencia figyelhető meg: a náciizmus bűnei a háború után sokáig a közbeszéd fő témáinak számítottak, sorra jelentek meg a lágerek túlélőinek beszámolóit, ám megítélésük kezdetben igen vegyes volt, évek, olykor évtizedek teltek el, míg elfoglalták helyüket a kánonban (bár sok korai szöveg teljesen elfeledett maradt). Ehhez későbbiekben egy olyan visszavetített történelmi értelmezés is kapcsolódott, amely szerint a világháborút követően túlélők és kívülállók között egyaránt a hallgatás, az elfojtás érvényesült, évtizedekig tartott, amíg a témáról lehetett beszélni. David Cesarani angol történész és munkatársai azonban újabb kutatásaikkal bebizonyították, hogy e történelmi narratíva nem egészen helytálló: bár sok traumatizált túlélő kétségkívül a hallgatást választotta (pontosabban elfojtotta emlékeit, képtelen volt beszélni róluk), ám közben sokan igenis megírták élményeiket. A különböző országokban eltérő társadalmi-politikai okai voltak annak, hogy a kezdeti „memoárdömping” után valóban hosszú időre eltűntek az ilyen jellegű szövegek, és kialakult a Cesarani által „hallgatás mítoszának” nevezett, a holokausztról való beszéd hiányát hirdető történelmi narratíva.

Olykor a különböző társadalmi csoportok érdekei, az adott ország bel- és külpolitikai helyzete is jócskán meghatározta, hogy a holokauszt milyen ábrázolás- vagy értelmezésmódjai elfogadhatóak számára. Tanulságos ebből a szempontból például az osztrák származású amerikai történész, Raul Hilberg esete, aki 1961-ben adta ki *The Destruction of the*

European Jews (Az európai zsidók elpusztítása) című monumentális történelmi munkáját, mely a holokauszt történetét feldolgozó tudományos szövegek közül máig alapműnek számít. Meglepő azonban, hogy a mű megjelenését nagy mértékű tiltakozás övezte, és nem csupán (sőt, nem is a annyira) a szélsőjobboldal felől, hanem például számos túlélő és zsidó szervezet is rosszállásának adott hangot, mivel véleményük szerint Hilberg túl szenttelenül nyúlt az eseményekhez, nem hangsúlyozta eléggé a zsidó áldozatok hősiességét. Emellett, mint a történész későbbi visszaemlékezésében beszámol róla, amikor az 1950-es években a témát kutatni kezdte, egyetemi tanárai azt tanácsolták: foglalkozzon inkább mással, ugyanis a holokauszt kutatása jelenleg veszélyes terület (mivel túl sok politikai és etikai kérdés van vele kapcsolatban, így a „legkényelmesebb” a hallgatás).

Mint látható, a holokauszt ábrázolásának problémája, legyen az akár művészi, akár történettudományos, nem választható el az adott közeg közösségi emlékezetétől, valamint azoktól a társadalmi-politikai folyamatoktól, amelyek az esemény értelmezését meghatározták. Így egész más holokausztkép bontakozott ki például az USA-ban, ahol nagyjából az 1960-as évektől kezdett a téma erőteljesen megjelenni a közbeszédben – köszönhetően például az Eichmann-per nemzetközi hatásának, vagy az *Anne Frank naplója* itteni kiadásának, és a Broadway-n bemutatott színpadi változat sikerének – vagy Németországban (itt is kettébontható, hiszen a kapitalizálódó NSZK-ban inkább a múlttal való szakítás vágya, míg a szocialista NDK-ban a nácizmus kapitalista jegyeinek ideologikus kiemelése, valamint a „hősi ellenállás” állandó túlhangsúlyozása volt irányadó). Magyarországon 1945 és 1948 között igen sok memoár, újságírói és történelmi beszámoló jelent meg (sőt, még regények és drámák is), ám ezeket a korabeli kritika jórészt hűvösen fogadta. A kommunista fordulat után nagyon sokáig a holokauszt elhallgatott témává vált, ritkán eshetett szó róla, az eseményről író művészeknek pedig szembe kellett nézniük az esetleges kritikákkal, az államilag felügyelt kiadók változtatási igényeivel. Például Pilinszky János *Harmadnapon* című verseskötete (1959), amely számos, a lágervilágról szóló verset tartalmazott (a költő ugyan nem közvetlenül, áldozatként, hanem közvetve, szemtanúként, de igen érzékenyen szembesült a koncentrációs táborokkal), „pesszimizmusa” és „helytelen történelmi szemlélete” miatt számos elítélő bírálatot kapott, kiadását nagy huzavona előzte meg, sőt, felsőbb utasításra meg kellett változtatnia a kötetkompozíciót, s a végére egy „optimistább” hangvétellű verset kellett a költőnek tennie. Másfelől, amennyiben szó esett a holokausztról, az egyfajta szocialista szemszögből, egy leegyszerűsített antifasiszta értelmezést hangoztatva történhetett meg. Ezen interpretáció szerint a holokauszt alapvetően a nácizmus bűne volt, s az esemény a fasizmus és a szocializmus (vagy még tágabban a kapitalizmus és a kommunizmus) küzdelmének egyik állomásaként szerepelt. A hazánkban nem túl nagy számban megjelent holokausztbeszámolók

általában a kommunista világkép felől ragadták meg az eseményt, a fasizmus bűneit, kapitalista eredetét és a szocialista összetartás szükségességét hangsúlyozták – ilyen volt például Betlen Oszkár: *Élet a halál földjén* (1959) című memoárja. Részben ezért válhatott a korabeli magyar holokausztemlékezet egyik legfontosabb figurájává Radnóti Miklós, aki egyfelől a nácizmus áldozatainak egyetemes szimbóluma lett, másfelől pedig személyét a magyar közösségi emlékezetben nagy hagyománnyal bíró „mártírköltő” figurájává alakíthatták. Ha egy holokausztábrázolás mást hangsúlyozott (például Pilinszky a bűn metafizikai szerepét és a megváltás kérdéseességét), óhatatlanul a peremre szorult, vegyes, gyakran elítélő kritikákat váltott ki. A leglátványosabb példa kétségkívül Kertész Imre *Sorstalansága*, mely a holokausztot alapvetően az európai kultúra és történelem kontextusába helyezte – nem véletlen, hogy sokáig nem láthatott napvilágot, s megjelenése után (1975) hosszú ideig nem aratott sikert, a „hivatalos” irodalmi élet szinte egyáltalán nem vett róla tudomást.

Elmondható, hogy a legtöbb nyugati országban az 1960-as évekre kialakultak a holokausztról való beszéd szabályai, azok a megszólalásmódok, melyek a művészi alkotásokat is sokáig meghatározták. Míg keleten elsősorban a szocialista történelemértelmezés felől lehetett a holokausztot megjeleníteni (ha lehetett egyáltalán), addig nyugaton inkább az ábrázolás bizonyos etikai normái kerültek (félig-meddig hallgatólagos) szabályozásra. Ahogy a holokauszt egyik történész-kutatója, az amerikai Terrence des Pres egy írásában kifejtette, megfigyelhető valamifajta „holokausztetikett”, ugyanis nagyjából három kritériumnak kell megfelelni, ha az eseményt ábrázolni akarjuk. Egyrészt a holokausztot egészében véve egyedi esetként kell megjeleníteni, amely nem illeszthető be a történelem egészét átfogó hagyományos elbeszélésekbe. Másrészt, a holokauszt reprezentációjának a lehetőségekhez mérten hűségesebbnek kell maradnia az esemény tényeihez és körülményeihez, ezek nem változtathatóak meg, nem alakíthatóak át – még művészi célból sem. Harmadrészt pedig a holokausztot komoly, mi több, „szakrális” eseményként szükséges megközelíteni, amelyben a megtörténtek borzalma és a halottak iránti tisztelet hangneme érvényesül. Fontos hangsúlyoznunk, hogy e „szabályok” már a holokauszt ábrázolása körüli viták alapján bontakoztak ki, ám hamar olyan ki nem mondott „előírásokká” váltak, amelyek meghatározták a holokausztművek kifejezőmódját és szerkezetét.

Ahogy már korábban is volt róla szó, elsősorban a túlélő szemtanúk kizárólagos joga és feladata volt a holokauszt ábrázolása. Így a legkorábbi munkák elsősorban a *tanúságtétel* szándékával készültek, hogy feltárják a koncentrációs táborok borzalmait, és figyelmeztessék az emberiséget e szörnyű események horderejére. Emiatt leggyakrabban két, egymással összefüggő célt szolgáltak: az író mintegy kiírta magából szörnyű emlékeit (nevezhetnénk ezt valamiféle terápiás szándéknak), illetve a megtörténteket a világ elé tárta (ez utóbbit pedig

társadalmi törekvésnek tekinthetjük). Mindez, főként az előbbi, legtöbbször egyáltalán nem volt könnyű, Kertész Imrének például évtizedekig tartott, amíg képes volt megfelelő művészi formába önteni élményeit és holokausztértelmezését. A spanyol túlélő, Jorge Semprun egyik kései könyvének címe pedig jól mutatja a túlélő művészek egyik legfőbb dilemmáját: *Írni vagy élni (L'écriture ou la vie, 1994)*. A műalkotás és az élet között Semprun szerint azért feszülhet ellentét, mert a holokauszt túlélője, ha élni akar, sokszor inkább a felejtést és a némaságot kell válassza: amennyiben az írás mellett dönt, gyakran az életét teszi kockára, mivel az emlékek nyomasztó súlya alatt könnyen összeroskadhat. Szomorú bizonyosság erre, hogy számos holokauszt túlélő művész és gondolkodó önkezeléssel vetett véget életének, megmutatva, hogy a holokauszt emléke gyakran a szabadulás utáni életet is lehetetlenné teszi (öngyilkos lett például Primo Levi, Jean Améry, Tadeusz Borowski vagy Paul Celan).

Mint látható, ebben az időszakban (és később is) a *hitelesség* a holokausztművészet egyik legfőbb kritériuma, s a tanúságtevő memoáriróknak művészi erényeiken túl még személyükben és ábrázolásmódjukban is hitelesnek kellett lenniük. Nem véletlen, hogy a holokausztirodalomban több „hitelességbotrány” is kirobbant. 1965-ben jelent meg a lengyel származású amerikai író, Jerzy Kosinski *A festett madár (The Painted Bird)* című könyve, mely egy kisfiú második világháborús lengyelországi hányattatásait beszéli el. Az olykor megdöbbenően brutális könyv eleinte nagy sikert aratott, ám később többen megkérdőjelezték értékét, méghozzá *hitelességét* kétségbe vonva: kiderült ugyanis, hogy az író maga nem élte át az általa leírt eseményeket, így könyve pusztán fikció. Hasonló történt jó harminc évvel később, a svájci Benjamin Wilkomirski (eredeti nevén Bruno Grosjean) *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948 (Töredékek. Egy gyermekkor 1939 és 1948 között, 1995)* című kötetével. A könyv a szerző koncentrációs táborbeli életének leírását tartalmazó memoárként jelent meg, s aratott nagy sikert, egészen addig, míg egy újságíró kiderítette, hogy az egész könyv csak fikció, szerzője sosem raboskodott koncentrációs táborban. A holokausztirodalom befogadását övező előfeltevések hatalmát jól mutatja, hogy Wilkomirski könyvének helyzete gyorsan megváltozott: a megjelenése utáni zajos siker hamar semmivé lett, s szerzőjére már nem tanúként, de nem is művészként, hanem inkább csaló impostorként tekintettek.

A kánnonon innen és túl

Nagyjából az 1970-es évek közepétől-végétől a holokauszt és a náciizmus emlékezete egyre erőteljesebben jelent meg a köztudatban. Ez valószínűleg annak köszönhető, hogy az a nemzedék, aki annak idején tanúja és/vagy szenvedő alanya volt a náci hatalomra

kerülésének és a végső megoldás kibontakozásának, kezdett kihalni, a legtöbb ország társadalma pedig öntudatlanul is nagyobb érdeklődéssel fordult a múlt felé. Mindez ambivalens következményekkel járt: az NSZK-ban például az 1970-es években hirtelen újra az érdeklődés központjába került Hitler személyisége: sajnos azonban e jelenség, melyet a szakirodalom „Hitler-hullámnak” (*Hitlerwelle*) nevez, nem csupán a náci múlt tudományos újraértékelését hozta magával, de bizonyos szélsőséges rétegeknél a Hitler-korszak iránti nosztalgiát is. Az NSZK-ban ezekben az évtizedekben egyre erőteljesebbé vált a múlttal való szembenézés igénye (többek között éppen az említett szélsőségekkel való leszámolás miatt), számos történeti és politikai vita bontakozott ki a náci múlt és a holokauszt problematikája körül.

Emellett egy olyan tendencia is megfigyelhető ebben az időben, amelyet a holokauszt *popularizálásának* nevezhetnénk, s ami leginkább a filmekben figyelhető meg. Korábbi szövegemben már említettem az 1978-as *Holocaust* című amerikai tévésorozatot, amely nem csak az USA-ban, de világszerte is hatalmas sikert aratott. Mindez talán még látványosabb (és a hazai közönség számára sokkal ismertebb) a tizenöt évvel később, hatalmas költségvetéssel készült hollywoodi film, a *Schindler listája* (*Schindler's List*, 1993) esetében. A filmes feldolgozások közül (amelyekről egy későbbi tanulmányban bővebben is lesz szó) talán a legnagyobb vitát egy néhány évvel későbbi olasz alkotás, Roberto Benigni *Az élet szép* (*La vita è bella*, 1997) című alkotása váltotta ki. Benigni, aki egy személyben írta és rendezte a mozit, valamint a főszerepet is ő alakította, a holokauszt történetét egyfajta humoros melodrámaként jelenítette meg, ahol a koncentrációs táborban raboskodó apa a borzalmaktól megkímélendő, azt hazudja fiának, hogy az egész csak egy játék, egyfajta „túlélőpróba”, s a győztes egy igazi tankot nyerhet jutalmul. Fontos hangsúlyozni, hogy bár a film humoros, nem a tragédián humorizál, műfajában egyszerre vannak jelen a burleszk és a könnyfakasztó elemek. Benigni filmje, amellett, hogy nagy sikert aratott, ellentmondásos kritikákat is kapott. Sokan giccsesnek tartották, mások megkérdőjelezték annak etikusságát, hogy a holokausztot a burleszk eszközeivel jelenítse meg a rendező. Nem Benigni filmje volt az első ilyen vállalkozás, talán egészen Chaplin *A diktátor* (*The Great Dictator*, 1940) című Hitler-paródiájáig vissza lehet vezetni a nácizmus és a holokauszt humoros ábrázolásainak történetét – mindenesetre elgondolkodtató, hogy Chaplin önéletrajzi kötetében azt írja: ha a film készítése idején tudott volna Auschwitzról, nem forgatja le a mozit, mivel Hitler nevetségessé tétele a náci vezető és a rendszer veszélyességét is tompítja. Mindenesetre az, hogy Benigni filmje ekkor elkészülhetett, sikert arathatott (az Oscar-díjat is elnyerte), jelzi, hogy a holokausztról való beszéd kezdett átalakulni, olyan elemek is helyet kaphattak benne, melyek korábban alig, vagy egyáltalán nem. Azóta még készült néhány humoros, a holokausztot vagy a nácizmust bemutató film: talán a román *Életvonat* (*Train de vie*, 1998.

rend.: Radu Mihaileanu), a *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (*Mein Führer – a véresen valódi valóság Adolf Hitlerről*, 2007. rend.: Dani Levy) című német vígjátékot érdemes kiemelni, valamint Timur Vermes *Nézd, ki van itt* (*Er ist wieder da*, 2012) című regényét, amelyben Hitler a mai Németországban éled újra, és a mű elbeszélőjeként sajátos szemszögből figyeli, kommentálja a korabeli eseményeket (a nagy sikerű műből 2015-ben filmváltozat is készült).

A holokauszt témájának népszerűsége olyan alkotásokat is szült, amelyek nem csupán a történelmi esemény ábrázolására vállalkoznak, hanem magára a popularizálódás problémájára is utalnak. Két látványos, ellentmondásos, ám inkább pozitív megítélésű példát említenék. Az egyik egy amerikai képregény rajzoló, Art Spiegelman *Maus. Egy túlélő története* (*Maus. A Survivor's Tale*, 1986; 1991) című munkája. Spiegelman, aki második generációs holokausztúlélő (szülei megjárták a koncentrációs táborokat, ő azonban már a háború után, Amerikában született), édesapja történetét, koncentrációs táborbeli szenvedéseit képregény formában dolgozta fel. Nem csak a képregény akkoriban még vitatott értékű médiuma számított problémásnak, ugyanis a *Maus* szereplői nem emberek, hanem állatfigurák, ahol minden népcsoportot különböző állatfaj testesít meg: a zsidók egerek, a németek macskák, a lengyelek disznók, az amerikaiak kutyák stb. Az író-rajzoló azonban a látszat ellenére nem akarta kommersszé, könnyen befogadhatóvá tenni a holokauszt tapasztalatát, éppen ellenkezőleg. A képregény ábrázolásmódja kettős célt hordoz. Egyfelől az állatfigurák mintegy a náci szemléletmódba helyezik vissza a történetet, azt a nézőpontot jelenítik meg, mely az emberiséget különböző csoportokra („fajokra”) osztotta. Pontosabban az állatábrázolás arról (is) szól, milyen könnyű a náci beszédmodot elsajátítani, mennyire hajlamos az emberiség a kategorizálásra és az ellenségképek kialakítására. Emellett Spiegelman magára a holokausztról való beszéd lehetőségére is rákérdez. A történet ugyanis két idősíkból játszódik: a mában, amikor a képregényrajzoló fiú apját faggatva igyekszik a holokauszt történetét megírni-megrajzolni, illetve a múltban, az apa megelevenedett beszámolójában. Spiegelman rámutat, hogy a múltat nemcsak feldolgozni nehéz, hanem elképzelni is: nekünk, fiatalabb nemzedékeknek már csak beszámolók, fényképek és sokszor sztereotipizálódott történet-vázak maradnak, melyek alapján a holokausztról valamilyen távoli és halvány fogalmat alkothatunk. E probléma a képregény egyik legfőbb dilemmájává válik: elbeszélője, miközben művén dolgozik, folyamatosan töpreng, hogy van-e joga „képregényesíteni” a holokausztot, nem lesz-e alkotása szükségképpen afféle „Disney-stílusú” ábrázolás. Végeredményben a *Maus* (amely bizonyos körökben botrányokat is kiváltott, de rajzolója számos rangos elismerést is kapott) az emlékezet és a múlt megjelenítésének lehetőségeit és formáit vizsgálja egy olyan médium, a képregény segítségével, amely éppen korabeli „peremléte”, ellentmondásossága miatt világít rá a múlt ábrázolásának nehézségeire.

Talán még radikálisabb és „polgárpukkasztóbb” egy lengyel képzőművész, Zbigniew Libera *Lego koncentrációs tábor* (*Lego. Concentration Camp*, 1996) című alkotása. Ez egy hét dobozból álló LEGO-építőjáték sorozat. Minden egyes dobozban különböző LEGO-kockák és figurák találhatóak, amelyekből a felhasználó koncentrációs tábort építhet. Az ötlet első pillantásra bizarrnak és izléstelennek tűnhet (az első reakciók nagyjából ezt is fejezték ki), ám ha Libera koncepcióját értelmezni próbáljuk, a megrökönyödésen túl más jellegű megdöbbenésben is részünk lehet. Először is elgondolkodhatunk azon, hogy mi váltja ki ellenérzésünket, miért gondoljuk (jogosan) izléstelenségnek egy ilyesfajta LEGO-készlet lehetőségét – eszünkbe juthat a háború és a játékipar összefonódása, a háborús játékok és populáris filmek háborúábrázolásainak visszás természete. Aztán elgondolkodhatunk a holokauszt kommerszé válásának problémájáról, arról, hogy bizonyos szörnyű történelmi események gyakran már nem is annyira emlékeztetőként, hanem termékként, fogyasztási cikként kerülnek már elénk (gondoljunk például a náciizmusról szóló rengeteg hatásvadász könyvre, filmre vagy éppen videojátékra; de eszünkbe juthat a holokausztot ábrázoló számos giccses, hatásvadász film is). Harmadszor pedig, ha belegondolunk, Libera LEGO-ját *magunknak kell összeállítanunk*: azaz, miközben a játékkockákat egymás mellé helyezzük, mintegy bűnrészessé válunk, el kell gondolkodnunk a holokauszt létrejöttén és azon, hogy az európai kultúra mennyiben felelős a szörnyűségek bekövetkeztében. Így a lengyel művész alkotása a polgárpukkasztó látszat mögött arról szól, hogy miként értelmezzük ma a holokausztot, s milyen kulturális minták („építőelemek”) tették lehetővé létrejöttét – s teszik lehetővé ma is azt, hogy tömeggyilkosságok, népirtások bekövetkezzenek.

E két utóbbi példa természetesen olyan határ- vagy végpontként is felfogható, amelyek a holokauszt ábrázolásának legvégső, még akceptálható állomásai – legalábbis ma. Ám az, hogy egyáltalán létrejöhettek, sok mindenről árulkodik a holokausztábrázolások történetével és mai befogadásával kapcsolatban. Ha belegondolunk, hogy Primo Levi 1947-es memoárja egy évtizedig visszhangtalan maradt, míg Spielberg filmje igazi kasszasiker lett, manapság pedig – kínos kimondani, de ettől még igaz – erős a holokausztot termékként (kasszasiker- és bestsellervárományos témaként) kezelő tömegkulturális tendencia, jól látható, hogyan változott a holokauszt ábrázolásának megítélése. Mindez sokirányú történelmi, társadalmi folyamatok eredménye, értékelésükre pedig e rövid szöveg semmiképp sem vállalkozhat. Azt mindenesetre érdemes megfigyelni, hogy a holokauszt ábrázolása nem csupán művészi, esztétikai, hanem egyszersmind társadalmi probléma is, és a különböző megjelenítési formák, szabályok, kulturális és etikai konvenciók arról is árulkodnak, hogy az adott társadalom milyen szemszögből tekint múltjára, hogy számol el azzal, s miként képzelel el saját történetét, és ezzel összefüggésben jövőjét.



Felhasznált és ajánlott irodalom

- Alphen, Ernst van: Szerepjátékok és játékszerek. Ford. Beck András. Enigma 37–38 (2003), 39–58.
- Cesarani, David: A „hallgatás mitozsának” megkérdőjelezése. Háború utáni reakciók az európai zsidóság pusztulására. Ford. Gyuris Kata. In: Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete. Szerk. Szász Anna Lujza és Zombory Máté. MTATKSZI, Budapest, 2014, 261–287.
- Domokos Mátyás: Leletmentés. Könyvek sorsa a „nemlétező” cenzúra korában. Osiris, Budapest, 1996
- Fulbrook, Mary: A német nemzeti identitás a holokauszt után. Ford. Valló Zsuzsanna. Helikon, Budapest, 2001.
- Hilberg, Raul: The Politics of Memory. The Journey of a Holocaust Historian. Ivan R. Dee, Chicago, 1996
- Kisantal Tamás: Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történelemkonceptió a holokauszt művészetében. Kijarat, Budapest, 2009
- Kisantal Tamás: Holokausztirodalom Magyarországon. Módszertani megjegyzések egy magyar holokausztirodalom-történethez. Aetas, 2016/4, 116–134.
- Kisantal Tamás: Diadal, bukás, túlélés – a Hitler-ábrázolások kulturális szerepe. In: Uő: Az élet tanítómesterei. Írások a történelem ábrázolásáról. Kronosz, Pécs, 2017, 117–156.