

Edith Bruck, egy híd a memória és a posztmemória között

„Vivemos para dizer quem somos”¹

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*

BEVEZETÉS

A Soá tanúsága páratlan és egyedi (*unicum*) helyet foglal el a prózai irodalmi műfajok között. Egyedisége abban rejlik, hogy a Soáról szóló emlékiratok különféle műveket tartalmaznak, amelyek közvetlen és közvetett, narratív és nem narratív elemeket egyaránt magukban foglalnak. Anne Frank és Primo Levi, akik egyszerre voltak szemtanúk és írók, példái azoknak, akik túl tudtak mutatni a szemtanú tapasztalatán, és kiterjedni az irodalmi dimenzióra.

Theodor Adorno, német filozófus és szociológus híres kijelentése, miszerint „verset írni Auschwitz után barbárság”,² nagy hatással volt a Soáról való emlékezésre. Annak ellenére ezzel az aforizmával nem kívánta teljesen kizárni a költészetet, később részben módosította így fogalmazva:

„Az örök szenvedésnek éppannyi joga van arra, hogy kifejezésre jusson, mint a megkínzottaknak a sikoltáshoz, ezért lehetett helytelen azt mondani, hogy Auschwitz után nem lehet több verset írni. Helyes viszont az a kérdés, hogy lehet-e Auschwitz után még élni...”³

A német filozófus két alapvető kérdést vetett fel, amelyek elengedhetetlenek a túlélők narratív művészetének megértéséhez: egyrészt a Soá verbalizálásának problémáját – vagyis a kifejezési mód („a szavak”) és eszköz („a nyelv”) a keresését, amellyel az elmondhatatlant elmondhatjuk –, másrészt a túlélő életben maradásának értelmét, hogy átadhassák, feltárhassák és továbbadhassák az átélt eseményeket. Más szóval a dilemma az, hogy hogyan teljesíthetik be az etikai, civil és pedagógiai kötelezettséget, amely értelmet ad a tanúságtételnek.

Adorno véleménye jelentős hatást gyakorolt sok értelmiségi munkásságában, amely kritikai módon, tovább gondolva értelmezte a tételt. Heller Ágnes, magyar filozófus, úgy vélte, hogy a holokauszt utáni művészet számára a legfőbb kihívás éppen a kimondhatatlan, a csend, a trauma ábrázolása lett. Hangsúlyozta azt is, hogy ez válik az irodalom és a filozófia feladatává.⁴

Edith Brucknál, aki az írás elhalaszthatatlanságát hangsúlyozza, az Adornóval szembeni kritika civil értéket vesz fel. A műveiben nemcsak a túlélő magányossága, szenvedése jelenik meg, hanem az a kihívás, hogy értelmet adjon a tanúságtételnek a fiatal generáció számára. Bruck művészi hozzájárulása tehát egyrészt nagy etikai és civil jelentőségű, másrészt utat nyit a posztmemória felé.

EDITH BRUCK TANÚSÁGA ÉS MŰVÉSZETE

Bruck Edith (született Steinschreiber) Tiszabercelen, egy kis faluban az Alföld északi részén jött világra. Az irodalomban 1959-ben debütált a *Chi ti ama così* (Ki téged így szeret) című regényével. Azóta számos további prózai műve jelent meg, köztük a legutóbbiak: *Il pane perduto* (Elveszett kenyér) 2021-ben, és a rákövetkező évben a *Sono Francesco* (Francesco vagyok), amelyet a nemrégien elhunyt Szentatyával való személyes és magánjellegű találkozásának szentelt. Bruck a próza mellett verseket is publikált, valamint filmforgatókönyveket és színházi darabokat írt.

1 „Azért élünk, hogy elmondjuk, kik vagyunk”. A szerző fordítása.

2 Adorno 1972 (1949).

3 Adorno 1966: 353.

4 Heller 1990.

Az író vitatja és felforgatja Adorno aforizmáját: tekintetbe véve azt, hogy a holokauszt borzalma ellenáll a narrációnak és megakadályozza a megértést, Bruck bizonygatja, hogy a Soáról szóló narráció nem maradhat kizárólag az individuális dimenzióban, amelyben a túlélő önmaga gyógyításának eszközeként mesél és emlékezik. A tanúságnak nem kellene korlátozódni arra, hogy a túlélő ne kerüljön az egzisztenciális ürességbe. Szükséges, hogy a narrációnak etikai és civil kötelessége legyen, amellyel megpróbáljuk elmesélni a légerek abszurd valóságát. Valójában a túlélő élete – amelyet ő minden erejével szeret és véd – nem pusztán magánügy, hanem a történelem szerves része. Ennek fényében az író arra a következtetésre jut, hogy „*a fiatal generációk felvilágosítása erkölcsi kötelesség a jövőjük érdekében*”. Bruck olvasói elsősorban az olasz diákok, akik számára az író az „utolsó lélegzetvételéig” tanúskodni fog.⁵

A Soá verbalizációja, vagyis a megfelelő szavak és a szintaxis megtalálása annak érdekében, hogy keretbe foglalhassuk a haláltáborok borzalmait, az egyik legnagyobb kihívás, amellyel a túlélőknek szembe kellett nézniük. Primo Levi így fogalmazott: „*Először jöttünk rá, hogy nyelvünkben nincsenek szavak ennek a sértésnek, az ember lerombolásának kifejezésére.*” A probléma nem korlátozódik kizárólag az olasz nyelvre vagy a Soá emlékirodalmára. Gyakran előfordul, hogy – éppen a megértést akadályozó gátak leküzdésének érdekében – a világirodalom (például Ionesco, Kundera, Nabokov) és a magyar irodalom (Márai Sándor, Kristóf Ágota, Gáspár Lóránt, Arnóthy Kriszta) számos írója az anyanyelvük helyett másik nyelvet választanak. Ennek háttérében több ok állhat: a nemzeti identitás elutasítása, amelynek az anyanyelv egyik alapvető eleme; vagy ellenkezőleg a másik kultúrával való hídképzés szándéka; illetve, filozófiailag szólva, az elérhetetlenség keresése.

Edith Bruck esetében az anyanyelv elutasítása és az olasz nyelv elsajátítása az a mód, ahogyan az író az érzelmi stresszt csökkenti és megkönnyíti az átélt tragédia felidézését. Az örök dilemma – vagyis annak a kimondása, ami még önmaga számára is valószerűtlennek tűnik – így oldódik meg: az olasz nyelv egyfajta nyelvi-érzelmi gátként szolgál, miközben lehetőséget teremt a kulturális akadályok átlépésére is. Az olasz tehát egyrészt az az eszköz, amit az író-kézműves használ, másrészt olyan nyelvi közeg, amely nem a teljes történetet meséli el (hiszen soha nem lehet mindent elmondani), hanem a lehető legtöbbet. De mindig diszkréten és visszafogottan, az ő szűkszavú és tömör stílusához illően.

„Az író és az anyanyelvét egyfajta szégyen, egy visszatartó erő köti össze, ami nem engedi kimondani bizonyos dolgokat. Az idegen nyelv ezt a gátat eltávolítja”

– vallja Bruck.

Az idegen nyelvvel ki lehet mondani mindent, és az ember szabadnak érezheti magát, hogy kimondjon mindent, mert a lélek mélyén ez a nyelv idegen marad. Továbbá az idegen nyelv elsajátítása – és ezáltal egy idegen kultúra integrálása – lehetővé teszi az írónek egy másik út megtételét is: személyes identitásának újraépítését, amelyet a haláltáborok embertelensége szétrombolt.

Míg Edith Bruck esetében a nyelvválasztás tudatos és szükségszerű, Kristóf Ágotánál az elutasítást fejezi ki. Kristóf, aki az 1956-os szovjet tankok inváziója után Svájcba menekült, szinte kizárólag franciául írt. Ám Bruckkal szemben ez nem választás, hanem inkább kényszer volt számára:

„Ezt a nyelvet, a franciát, nem én választottam. A véletlen és a körülmények kényszerítették rá. Tudom, hogy soha nem fogok úgy írni, mint az anyanyelvű francia írók. De a lehető legjobban fogok írni. Ez egy kihívás. Egy analfabéta kihívása”.

Kristóf írásának minimalista stílusa – díszítések és virtuozitások nélkül, szavak és melléknevek legszükségesebb csökkentésével – az elvesztett nemzeti identitás első jele, amelyet a Nyugatra való menekülés során veszített el. Az új nyelv elsajátítása egyrészt lehetőséget adott neki arra, hogy megszabaduljon kínzó életétől, másrészt pedig arra kényszerítette, hogy egy olyan országban éljen, ami számára egy kulturális és társadalmi sivatag. Hasonlóképpen Kristóf számára a francia nyelv is ellenséges volt, amely – bár megváltást kínált – arra kényszerítette, hogy „meggyilkolja” anyanyelvét.⁶ Még a „haza” fogalma is, amelyet Kristóf az emberiség találmányaként határozott

⁵ Bruck 2022: 57.

⁶ Sobchenko 2013: 83.

meg, elvesztette jelentőségét. Sem magyar, sem svájci francia nem volt. Kristóf az elveszett identitását könyvei lapjain találta meg, nem pedig határokat átlépő íróként,⁷ hanem mint az egzisztenciális ürességet kitöltő alkotó.

A Kristóffal való összehasonlítás segít megérteni, hogy Brucknál a *transz* fogalma nemcsak az anyanyelv elhagyását jelenti, hanem főként a határok átlépésének képességét. Ez a nyelvválasztás egy lényeges aspektust emel ki irodalmi munkásságában: a kulturális híd létrehozását, amely segít a haláltáborokban elpusztított identitás újraépítésében.

A kulturális korlátok átlépése nem csupán a nyelvválasztásban nyilvánul meg, hanem olyan témák és elemek azonosításában is, amelyek kialakítják az emberiséghez tartozás érzését. Az *Il pane perduto* című regényében Bruck a kenyeret középpontba helyezi, amely az emberek táplálkozásának alapvető eleme. Általánosságban a főtt és elfogyasztott étel egyik elem, amely hozzájárul a közösséghez való tartozás érzésének kialakulásához.⁸ A konyha nemcsak a hazai illatok és ízek emléke – Proust-i módon –, hanem elsősorban az identitás kifejeződése is. Bruck írásaiban a kenyér nemcsak az első megtanult olasz szóként (a „ciao” mellett), hanem visszatérő motívumként is megjelenik. A kenyér, amely számos konyha alapvető eleme, komplex jelentéssel bír: az élet szimbóluma, bibliai elem, a normalitás jelképe, kulturális kifejezés. Bruck regényében főszereplővé válik, utalva életének tragikus epizódjára: a deportálásra. Az Auschwitzba deportálás során az édesanyja felidézi a *Pesach*-ra készített kenyeret, amelyet a nyilasok razzijá miatt ott kellett hagynia az asztalon. A kenyér az élet iránti vágyat, a reményt, és a bizalmat ábrázolja, amely minden nehézség ellenére tovább folytatódik.

Az étel és a nyelv az emberiség univerzális elemei, amelyek összekötik a népeket a nemzeti sajátosságok dacára. Minden kultúrában – a különlegességein túlmutatva – az ételekben és a nyelvekben található az az univerzális, visszatérő elemek, amelyek az emberiséghez tartozás érzését képezik. Más szóval, a kulturális korlátok meghaladásának képességét jelölik. Edith Brucknál a transzkulturalitás konkréttá válik, amely – a transzgeneracionalitással együtt – az olasz irodalmi élet első posztmemória íróójává teszi őt. A transzgeneracionalitás és a transzkulturalitás a posztmemória kulcsfontosságú jellemzői.

A posztmemória nem csupán az az időszak, amely a szemtanúk eltűnése után következik, hanem az előző generációtól (*generation before*) a következő generációk (*generation after*) által örökölt kollektív traumák művészi újrafeldolgozása. Ebben az értelemben a posztmemória egy generációk közötti párbeszéd, amely arra törekszik, hogy kitöltse a generációs szakadékot. Az utódok által a trauma feldolgozásának komolyságára rámutatva, a posztmemória egyben az emlékezet örökségéről való gondolkodást is magában foglalja.

A *poszt* előtag kettős jelentéssel bír, időbeli és minőségi. Egyrészt jelöli, hogy a posztmemória egy *későbbi* emlékezet, amely az utódokhoz kötődik. Másrészt jellemzi az új művészi kifejezőformák iránti nyitottságát is. Az emlékezet a szóbeliségben és az írásban találta meg terjedésének módját, a posztmemória pedig új kifejezőformákat keres, mint például az emlékezhelyek teremtését.⁹

Továbbá, mivel a posztmemória nem alapulhat az események felidőzésén (*recollection*) – ami lehetetlen azok számára, akik nem éltek át személyesen az tragikus eseményeket –, kizárólag a képalkotásra (*imaginative investment*), a kivetítésre (*projection*) és az alkotásra (*creation*) épül. Ennek következtében a művészi dimenzió létfontosságú a posztmemóriában, amelynek megkülönböztető jellemzői a transzmediális, transzdiszciplináris, transzgenerációs és transzkulturális jelleg.¹⁰

Ám természetesen Edith Bruck elsősorban a memória íróője, aki a gonosz mélységből újra-felemelkedés szimbóluma. Ahogy Primo Levi megfogalmazta, a Soá valódi és teljes tanúi kizárólag azok az *alámerültek*, akik a haláltáborokban az életüket veszítették. Bruck újra-felemelkedése kettős célt szolgál: egyrészt az önmaga megtalálását az elpusztított saját identitás keresése során, másrészt

7 Cordonier 2001: 91.

8 Roguska 2018: 212.

9 Hirsch 2006; Hirsch 2010.

10 Bond–Craps–Vermeulen 2017: 21.

az emberi élet értékének újrafelfedezését. A tanúságtétel egy belső, erkölcsi és fizikai szükségből fakad, amely elkerülhetetlen, elmaradhatatlan, és folyamatos erőfeszítést igényel. Habár a teher elviselhetetlen, a túlélő szerepéről és a tanú missziójáról lehetetlen lemondani.

A trauma megtapasztalása olyan mély elidegenedést okoz, hogy arra kényszeríti a túlélőt, hogy állandóan száműzetésben éljen, és idegennek, kívülállónak érezze magát – akárcsak Meursault, Albert Camus *L'étranger* (Az idegen) című regényének főszereplője. Ez az idegenség azonban nem jelent közömbösséget. Primo Levinál és Kertész Imrénél az elidegenedés soha nem válik pusztítóvá. Az úgynevezett „lóhaladás” (sakkban, részleges oldalirányú mozgás) technikájával –Viktor Šklovskijtől, az orosz írótól és irodalomkritikustól véve – a túlélőnek nem kell szemben állnia a szenvedéssel. Úgy viselkedik, mint a *kibitzer* (jiddis kifejezés, amely arra utal, aki nem részt vesz a kártyajátékban, csak néz és élvez a játékot), és egy felső nézőpontból, a *szürke zónában*, megéli az elidegenedését.

Brucknál az újra-felemelkedés a vallási identitás újrafelfedezésének kísérlete is. Az *Il pane perduto* utolsó oldalain Bruck Istenhez fordulva így ír:

„Ha Te mindent láttál, minden voltál – szemek, fülek –, akkor hogyan lehet, hogy nem láttad a szenvedésünket? (...) Mindig is kérdeztem, de még mindig nem tudom a választ: miért vannak imák, ha semmit sem változtatnak meg, ha Te nem tudsz semmit tenni, hallani, látni, vagy ha Te csak egy felsőbbrendű elme találománya vagy, elképzelhetetlen, vagy ha Te magad találtad ki magadat? Én, aki mindig írtam, most hirtelen megállok, kezem a levegőben, tekintetem az ürességbe mered – az ürességben kereslek Téged (...)”

Brucknál a fájdalom és az Isten iránti harag – aki mindent látott, de nem állította meg a borzalmat – egy új vallási dimenzió újrafelfedezésévé válik, amely az ürességből táplálkozik, vagyis a kimondhatatlanságból és a meghatározhatatlanságból.

Az újra-felemelkedés elgondolkodtat a boldogságfogalomról is. Mint Kertész, Bruck is mesél a boldogság pillanatairól a megsemmisítő táborokban. A boldogság, vagyis a szenvedések közötti szünetek, a fény villanásai, az emberiség pillanatai, amik felragyognak: a dachauai náci, aki megkérdezi tőle a nevét; Gyula bácsi, aki ételt hoz Ditkének (Edith beceneve) és a családjának a gettóban; Bocsár Géza tanító, aki büszke a legügyesebb diákra; Lídia, a szomszéd, akinek a lisztjével az elvesztett kenyeret készítették. A legsötétebb mélységben ezek a fények a jövő reménységei.

MEMÓRIA ÉS POSZTMEMÓRIA KÖZÖTT

A memória és a posztmemória alapvető különbségeket mutatnak, amelyek még inkább láthatóak az irodalomban.

Először az *etikai* dimenzió hangsúlyos szerepet játszik a szemtanúk műveiben, ahol a *Zahor!* (Emlékezz!) felszólítás egy figyelmeztetés szimbólumává vált: *Soha többé!* Ahogy Wlodek Goldkorn, lengyel származású olasz író rámutat, a tanúságtétel azonban egy üres retorikai gyakorlattá válhat. Ez a kiáltás talán nem jut el a jövő generációihoz, sőt még borzalmasabb scenárió hírnöke lehet.

*„A Soá csupán egy üresség. Én ettől az ürességtől félek (...) de a tagadása annak, hogy az üresség üres, és a próbálkozás, hogy reményteljes üzenetekkel és pozitív jelentésekkel töltsük meg, rosszabb, mint a szorongás: ez a tagadás, hogy megértsük, milyen mélyen gyökerezik a gonosz mindannyiunkban.”*¹²

Másodszor az új generációk számára az *esztétikai* dimenzió válik hangsúlyosabbá. A posztmemória irodalmában ez nyilvánvaló: mivel a nem átélt trauma nem felidézhető, a *generation after* írói az alkotással próbálják betölteni azt az ürességet. Az elmesélt élménnyel való *organikus* kapcsolat hiánya kettős hatást eredményez. Egyrészt a történelmi tényektől való távolságot biztosítja úgy, hogy ne legyen csupán érzelmi érintettség a múlttal. Valójában a trauma művészi feldolgozása mély identitáskeresést feltételez, amely csak racionálisan elérhető. Másrészt azonban a kreativitás egy ketreccé válik, amiből szabadulni nem lehet. Az alkotás során a posztmemória írói a nem átélt tragikus események fogságában maradnak, és a dráma meghaladása lehetetlenné válik.

11 Bruck 2021: 118. A szerző fordítása.

12 Goldkorn 2016: 133. A szerző fordítása.

Harmadszor, a memória és a posztmemória másképp viszonyulnak az időbeli dimenzióhoz. A memóriában az időbeliség állandó, mozdulatlan, a megidézett eseményhez kötött. A tanúk számára az időbeliség egyetlen egységként jelenik meg, amely könyörtelenül visszavezet a traumatikus eseményhez. A jelen és a jövő önmagában nem bír jelentőséggel, csupán a múlt díszítményeként értelmezhető. A holnap, valamint a világ látása és megértése az átélt tapasztalatok által meghatározott. Az időbeli állandóság a múlt korlátozott, olykor félrevezető tudását jelenti.¹³

Másfelől a memória már régóta misztifikálja a történelmet,¹⁴ érzelmi és ideológiai kontextusba helyezve azt, ami megfosztja eredeti természetétől, vagyis attól a képességétől, hogy a történész érzékenységen keresztül értelmet adjon a múltnak.

Ezzel szemben a posztmemóriában egy másfajta időbeli forma figyelhető meg: a múlt kivetül a jelenbe. A fiatal generációk úgy élik át a múltbeli traumát, mintha az a sajátjuk lenne. Ez egy érzelmi börtön, amelyből nem lehet kilépni. Ez az új időbeli forma, amelyben az *előtt* és az *után* közötti különbség megszűnik, már nem illeszkedik a kronológiai időbeliséghez, és nem kapcsolódik a történelemhez sem, amely a kronológián alapul. A múlt és a jelen összemosása eltörli a történelmi esemény radikális egyediségét, és a *great again* ideológiát táplálja, amelyben az időbeli kontextusból kiszakított történelmi tény a tömegek kultuszának tárgyává válhat. Elég szándékosan misztifikálni az emlékezetet. A posztmemória magában hangsúlyozza a memória és a történelem közötti ellentétet, és mélyen *a*-történelmi.¹⁵

KONKLUZÍÓ

Első pillantásra Edith Bruck, aki szorosan kötődik a Soá szemtanúi szerepéhez és a memória szimbólumához, a posztmemóriától távolinak tűnhet. Mégis a transzkulturális és transzgenerációs dimenziója, amely irodalmi munkásságának megkülönböztető jellemzője, jogosan emeli őt az új korszak képviselőjévé. Az a fáradhatatlan erőfeszítés, amellyel tanúskodik a Soá borzalmairól az olasz iskolákban, valamint az a képesség, hogy megszólítsa a fiatal generációk elméjét és szívét, Edith Bruckot transzgenerációs írónővé avatja, aki képes áthidalni a korszakok közötti szakadékot. A jövő generációknak lesz a feladata, hogy feldolgozzák és meghaladják a trauma pszichológiai örökségét.

Ugyanakkor Bruck transzkulturális írónként is értelmezhető. Az anyanyelv tudatos elhagyása és az olasz nyelv irodalmi nyelvként való elsajátítása azt a szándékot tükrözi, hogy egyrészt elmesélje a borzalmakat, és másrészt egy olyan védőgátat (nyelvi korlátot) építsen, amely megóvja „belső én”-jét az átélt trauma ismételt felidézésének terhétől. Ezzel párhuzamosan azonban átlépi azt a kulturális akadályt, amely lehetővé teszi számára személyes identitásának újjáépítését, amelyet a haláltáborok illogikus és embertelen körülményei megrongáltak.

Tény, hogy Edith Bruck művészi alkotásai hidat képeznek két korszak között, összekapcsolva a Soá túlélők közvetlen tapasztalatait a későbbi generációk emlékezetével. Bruck posztmemória-íróként való értelmezése új lehetőségeket nyithat meg a múlt irodalmi kezelésében. Írásai révén nemcsak a történelmi események személyes és kollektív feldolgozását teszi lehetővé, hanem egy új, mélyebb szintű megértést is kínál a Soá irodalmáról, amely a trauma feldolgozását és a generációk közötti párbeszédet erősíti.

13 Hirsch 2006: 308.

14 Bensoussan 2014: 13.

15 Stepanova 2020: 90.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Adorno, Theodor W. 1972 (1949): *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*. Torino.
- Adorno, Theodor W. 1966: *Negative Dialektik*. Frankfurt.
- Bensoussan, Georges 2014: *L'eredità di Auschwitz. Come ricordare?* Torino.
- Bond, Lucy – Craps, Stef – Vermeulen, Pieter 2017: *Memory unbound: tracing the dynamics of memory studies*. New York – Oxford. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx786>
- Bruck Edith 1959: *Chi ti ama così*. Milano.
- Bruck Edith 2021: *Il pane perduto*. Milano.
- Bruck Edith 2022: *Sono Francesco*. Milano.
- Cordonier, Noël 2001: Deux modèles de réception de la "trilogie" d'Agota Kristof. *Littérature et nation. La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture* (n° 24.) 85–100.
- Gyáni Gábor 2019: *A történelem mint emlék(mű)*. Budapest.
- Goldkorn, Wlodek 2016: *Il bambino nella neve*. Milano.
- Heller Ágnes 1990: Lehet-e verset írni a holokauszt után? *Múlt és Jövő* 1. 42–46.
- Hirsch, Marianne 1997: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge – London.
- Hirsch, Marianne 2006: Immagini che sopravvivono: le fotografie dell'Olocausto e la Postmemoria. In: Marina Cattaruzza (a cura di): *Storia della Soá. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*. Vol. II. Torino, 297–329.
- Hirsch, Marianne 2012: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York. DOI: <https://doi.org/10.7312/hirs15652>
- Kertész Imre 1990: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Budapest.
- Kovács Mónika, 2016: *Kollektív emlékezet és holokauszt múlt*. Budapest.
- Levi, Primo 1986: *I sommersi e i salvati*. Torino.
- Stepanova Marija 2020: *Memoria della memoria*. Firenze – Milano.
- Roguska Magdalena 2018: Étel és identitás: identitásépítési stratégiák a magyar származású transzkulturális író(nő)k műveiben. In: Németh Zoltán – Roguska Magdalena (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*. Nitra, 209–220.
- Sobchenko Iryna 2013: Ágota Kristóf: langue et écriture dans le contexte de l'exil. *Communication interculturelle et littérature* (20.) 1. 78–97.