

MARCZISOVSZKY ANNA

A lázári irodalom

KÍSÉRLET A HÁBORÚ UTÁNI FRANCIA IRODALOM (ÚJRA)DEFINIÁLÁSÁRA

Tanulmányomban a *lázári művészet* bemutatására teszek kísérletet, amely két aspektusból is fontos fogalma a holokausztirodalomnak. A *lázári művészet* teoretikusa, Jean Cayrol (1911–2005) a háború utáni időszakban az elsők között próbálta (újra)definiálni az irodalom szerepét, illetve az irodalom, az egyén (mindenekelőtt a túlélő) és a történelem problematikussá váló viszonyát – mindezt a lázári feltámadástörténet metaforája köré építve. Másrészt egy olyan fogalmat hozott létre, amely a második világháború utáni francia irodalomtörténet egyik meghatározó viszonypontjává vált.

A francia katolikus író, költő, szerkesztő a háborúban csatlakozott az ellenálláshoz, 1942-ben letartóztatták (egy „barátja” jelentette fel), és az NN keretében Mauthausenbe, majd a Gusen I altáborba deportálták (az 1941. december 7-én életbe lépett Nacht und Nebel – ’éjszaka és köd’ – nevű rendelet írta elő az ellenállók letartóztatását, deportálását és nyom nélküli eltüntetését). A versírással Cayrol Mauthausenben sem hagyott fel, a táborban született kötetnyi versre majd „véletlenül” bukkan rá 42 évvel később. De ő írta ’44 márciusában a mauthauseni foglyok egyik „hymnusaként” elhíresült dal szövegét is (*Le chant d’espoir des bagnards de Gusen*), amelyet Rémy Gillis zenésített meg. Hazatérésekor apja nem ismerte meg, François Mauriac pedig e szavakkal fogadta: „Jean, maga nem e világi többé.” Egy év múlva, 1946-ban jelentette meg a *Poèmes de la nuit et du brouillard* (’Az éjszaka és köd versei’) című kötetét, majd a rákövetkező évben megjelent regényéért (*Je vivrai l’amour des autres* – ’Megélem mások szeretetét’) Renaudot-díjat kapott. Forgatókönyvíróként is dolgozott, ő írta Alain Resnais, magyarul *Sötétség és köd* (1955) címmel megjelent, állami megrendelésre készült és nagy port kavart dokumentumfilmjének szövegét, amely a deportálás körülményeit és a náci koncentrációs táborokat mutatja be, és amelyet hagyományosan minden francia gimnáziumban levetítenek, amikor a második világháborút tanítják.¹

Cayrol 1950-ben, két korábbi szövegét egyesítve jelentette meg a *Lazare parmi nous* (’Lázár köztünk van’²) című esszéjét, amelyben a háború utáni „új” művészet koncepcióját dolgozta ki, és amelynek központi alakjává a negyednapon feltámasztott Lázárt teszi. Cayrol

¹ A filmet a *Második világháború Történelmi Bizottsága* (Comité d’histoire de la Seconde Guerre mondiale) megrendelésére készítették, ugyanakkor leplezni akarták a francia állam felelősségét a deportálásokban: a film készítői és producerei kénytelenek voltak retusálni egy a Pithiviers-i táborban felügyelő francia csendőr sapkáját. 1956-ban a német hatóságok a „francia–német megbékélés” jegyében a film visszahívását kérték a cannes-i filmfesztivál hivatalos versenyprogramjából. A francia eredetit Paul Celan fordította németre, aki – poétikai okokra hivatkozva – sok helyen változtatott a szövegen, szöveghű fordítás csak 1997-ben jelent meg németül.

² Magyarul *Most is hallom* című regénye jelent meg 1971-ben az Európa Kiadónál. A többi cím és a további idézetek a saját fordításaim – M. A.

értelmezésében a koncentrációs tábor túlélő, az „auschwitz” szemtanú, mint valami modern Lázár – a bibliai Lázárhoz hasonlóan, aki a túlvilágról tért vissza az élők sorába –, szintén egy átadhatatlan tapasztalatról kénytelen tanúskodni. Míg azonban az evangéliumi Lázár-történet egy örömteli csoda, és Lázár maga a túlvilág hírvivőjévé válik, addig a túlélő egy olyan tapasztalat hordozója, amely élete végéig kísér(t)i; aki tehát nem a halálon túli világról tanúskodik, hanem arról – mivel ő is a halálon túlról, de a halállal *együtt* jött vissza –, hogy a halál már az életre is kiterjed.³ Ez a jelentésátollódás tematikai síkon is megvalósul, hiszen a lázári irodalom kiindulópontja nem a deportálás maga, hanem a légerek utáni világ tapasztalata, vagyis egy olyan jelen, amelyet továbbra is kísért a Katasztrófa.⁴ Olyan irodalomról beszélünk, amely e tapasztalatot mindig *jelen időben* jeleníti meg, mivel az a mai világra ugyanúgy kiterjed, és amelynek központi alakja ez az elveszett, meghasadt, végtelenül magányos túlélő-Lázár, akinek tanúságtétele eredendően problematikus, hiszen egy olyan világról kénytelen tanúskodni, amely a mi világunkban integrálhatatlan. És miközben Cayrol esztétikai, stilisztikai elemeket vizsgál, nyilvánvaló, hogy a világnak ez az új állapota írja elő az irodalom új pozícióját is, az irodalom helykeresése a koncentrációs tábori világ, David Rousset 1946-ban megjelent könyvének⁵ elhíresült fogalmával, az *univers concentrationnaire* után elsősorban az ember helykereséséről tanúskodik.

De mit ért Cayrol lázári művészetén? Az alábbiakban az általam fontosnak ítélt kulcsfogalmakon keresztül mutatom be a lázári művészet meghatározó elemeit (a francia idézeteket lábjegyzetekben jelölöm). E művészet kiindulópontja, hogy a táborok felszabadításával az *univers concentrationnaire* valósága nem ért véget, hiszen, mint mondja, a világunkat újra egy „Megragadhatatlan Tábor” (*Insaisissable Camp*) veszi körül. Így már azoknak is, akik csupán „hallomásból” ismerik a táborokat, kezdenek megjelenni a maguk „tikkjei”, hiszen ez a tapasztalat kitörölhetetlenül beleíródott „az európai, sőt a világ pszichéjébe”.⁶ Ez természetesen az irodalomra is hatással van, amely Cayrol szerint a koncentrációs tábori regényvilág (és realizmus) felvázolásával megteremtí az új, „embertelen színjáték” szereplőit is.⁷ Ugyanakkor, folytatja Cayrol, nem mitizálásról van szó, ellenkezőleg, ez a tapasztalat a mindennapjaink részévé válik, hogy aztán ebből az „emberi rángásból”, ebből a tudatunk alapjait megrengető katasztrófából szülessen egy olyan „művészet, amely a lázári művészet nevet hordozza”, de amely mintegy a tudtunk nélkül jön létre az irodalomban ugyanúgy, mint a ze-

³ François Louette, *De l'art lazaréen* in: *Ecrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Collection « PASSAGES », Jean-Pierre Martin szerk., Presses Universitaires de Lyon, 2006, 27–56.

⁴ Catherine Coquio, *Que'est-ce que c'est qu'une littérature « lazaréenne » ? Jean Cayrol au présent*, in: *Les camps et la littérature*, in: Daniel Dobbels, Dominique Moncond'huy (szerk), in: La Licorne [1999], Presses Universitaires de Rennes, 2006–78, 291–307.

⁵ David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Les Éditions du Pavois, Párizs, 1946.

⁶ „Et ceux qui n'ont connu que par ouï-dire les Camps commencent à avoir les tics majeurs de cet univers. [...] il n'en est pas moins vrai que l'influence, la sollicitude concentrationnaire ne cessent de s'accroître, non seulement dans les réalisations ininterrompues [...], mais encore dans le psychisme européen et même mondial.” in: Jean Cayrol, *De la mort à la vie*, in: *U6: Nuit et brouillard*, Fayard, Párizs, 1997. 48–49.

⁷ „La littérature [...] ne peut-elle en connaître elle aussi les effets les plus enrichissants [...] et esquisser en quelque sorte un romanesque concentrationnaire, créant ains les personnages d'une nouvelle comédie inhumaine, c'est-à-dire, pour prendre un mot à la mode, un réalisme concentrationnaire dans chaque scène de notre vie privée ?” Uo. 49–50.

nében vagy a képzőművészetben.⁸ S ahogy láttuk a lázári művészet poszt-koncentrációs-tábori jelentésáttolódását, úgy e fogalom egyfajta pre-koncentrációs-tábori időszakra is kiterjed, hiszen néhány fiatal művész festményén már érzékelhető ez a „koncentrációs tábori vagy lázári irányzat”: „ugyanazon formulák folyamatos ismétlődése, a formák és a testek hipnotikus állapota, a színek feszültsége, a tárgyak pánikszerű világa.” E művészet par excellence alkotója Cayrol szerint Picasso, aki akár „Mauthausen vagy Buchenwald Appelplatzán is felállíthatta volna festőállványát”.⁹ Mindazonáltal korántsem tudatos művészi döntésekről van szó, hiszen a kortárs művészet eme „alattomos” időszakában bármi megtörténhet, anélkül, hogy az alkotó tudatában lenne, ki vezeti a kezét.¹⁰ Röviden tehát a lázári művészet lényege abban ragadható meg, hogy a művész nem a tábori valóságot próbálja meg visszaadni vagy érzékeltetni (hiszen ez egyrészt lehetetlen, másrészt az a valóság csak a táborok világában érvényes), hanem – akár tudta nélkül –, a mai világunkban próbálja feltárni a koncentrációs tábor jelenlétét és annak hatását a mindennapjainkra.

A táborokról szóló irodalomban Cayrol szerint a nagy áttörést (az '50-es évek elején já-runk) a patetikus memoárokhoz képest – amelyek igazsága csak a táborok felszabadításáig érvényes – Robert Antelme¹¹ és a már említett David Rousset regényei hozták meg, és majd a „nyugtalan Camus” lesz e művészet „első történésze és kutatója”. Cayrol idézi Prévost XVIII. századi „lázári elbeszélését” is, amely a svédországi, föld alatti bányavilág nyomorúságos életéről számol be, és amelyben már felfedezhetünk bizonyos lázári karakterjegyeket, mint például „a bűnösök és a becsületesek finom keveredése, az ember-alattiak közössége, a leírhatatlan nyomor, az öntudatlan és letargikus áldozatok”.¹² A lázári regényszereplő alázattal visel mindent, amit meg kell élnie, és a legkülönösebb magányt éli meg, „amelyet ember valaha elviselhetett”, hiszen ebből a magányból nincs kiút: a többi szereplővel nincs semmilyen viszonya, a szeretteiről vagy megfélekeznek, vagy teljes közönyt érez irántuk.¹³ Cayrol, miközben hangsúlyozza, hogy nem lehet jól megrajzolni és elemezni a lázári figurát, kifejezetten

⁸ „Aussi n'est-il pas absurde d'envisager un art né directement d'une telle convulsion humaine, d'une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience, [...] un art qui [...] porterait le nom d'art lazarien. [...] Et cet art [...] n'est, au fond, dans son paroxysme, qu'un des aspects très ordinaires que pourrait prendre peu à peu, à notre insu, l'art tout court, aussi bien en littérature, qu'en peinture ou en musique dans ces nouvelles oeuvres. Uo. 51–52.

⁹ „On peut prévoir, et déjà nous avons pu le déceler chez certains jeunes peintres, un certain courant concentrationnaire ou lazarien dans l'inspiration de nombreux tableaux exposés (répétition continue des mêmes formules, état hypnotique des formes et des volumes, tension de la couleur, monde panique des objets, etc.) [...]. Picasso en est le peintre par excellence qui aurait pu installer son chevalet sur l'appel-platz de Mauthausen ou de Buchenwald.” Uo. 52–53.

¹⁰ „Nous traversons une période sournoise de la peinture contemporaine où tout peut arriver, se dégrader, s'altérer sans que le peintre sache quelle main conduit son pinceau, quel regard épouvanté saisit sa vision sans rachat.” Uo. 53. [Kiemelés a szerzőtől.]

¹¹ Robert Antelme *L'Espèce humaine* című 1947-es regénye *Emberi fajtánk* címmel jelent meg magyarul 1972-ben az Európa Kiadónál.

¹² „Dans le récit de l'abbé Prévost, on découvre déjà les raffinements lazariens : mélange subtil des criminels et des honnêtes gens, communauté de sous-hommes, misère indescriptible, inconscience et léthargie des victimes, etc.” Jean Cayrol, i. m. 64–65.

¹³ „L'oeuvre lazarienne, d'abord et avant tout, sera amenée à décrire avec minutie la solitude la plus étrange que l'homme aura pu supporter. Ce n'est pas une solitude dans laquelle il y a une porte de sortie, une issue.” Uo. 73.

precíz fiziognómiai leírást ad: a fejét lehajtja, „a tekintete merev, kissé riadt, a szája mindig nyitva, de nem a beszéd, hanem a kiáltás miatt”.¹⁴ Ez a kívülállóság, a kommunikációra való képtelenség a magyarázata annak, hogy e regények miért részesítik előnyben a monológot, azon belül is a tömör, kijelentésszerű mondatokat. Ugyanakkor azt is hozzátehetnénk, hogy a megmerevedett arckifejezés mintha az egész lázári elbeszélést lefedné: a regény mozdulatlan, nincs benne történet és cselekmény, a szereplők csak „ugrásszerűen haladnak előre”.¹⁵ És ahogy a szereplőnek, úgy a világnak sincs emberi arca, a táj sosem éles, mintha szűrt fényben lebegne, miközben mindig ellenséges, hatalmas.¹⁶ Mindeközben a lázári szereplőnek mindig „óriási erőfeszítésébe kerül” végiggondolnia, hogy éppen hol van – „egy adott helyen, és nem máshol” –, hiszen egy olyan világban élt, amelynek határait a halál jelölte ki.¹⁷ Cayrol szerint talán ezzel is magyarázható a szereplő bizarrul bensőséges viszonya az őt körülvevő tárgyakhoz, a dolgok számára néha olyan fontos jelenléttel bírnak, ami emberek esetében legálábbis ritka.¹⁸ A tárgyi világnak, mondja Cayrol, „megvan a maga időtartama, érzékenysége, szenvedélye, és a magányban olykor kiutat jelenthet, mint valami » szem «, ami rálátást, nyitást biztosít a többiek világára”.¹⁹

Minden lázári mű központi kérdése: „miért tért vissza a deportált, miközben halálra volt ítélve? Miért jött vissza és miért épp ő jött vissza? Mi az értelme a többiek halálának, miért hagyták a szájában a haldoklás mocskos ízét?”²⁰ E végtelen magányosságérzésből adódóan a lázári túlélő elképzelhetetlen erővel, örületen, már-már kétségbeesetten vágyik a szeretetre. És bár csak mások által létezhet, a „lázári közösség” mindig fenyegetve érzi magát, rosszat sejt, így aztán megsebez bárkit, aki közelít hozzá: „nem tarthatunk sokáig kézben egy lázári témájú könyvet, a tövisek mindenhol szúrnak.”²¹ Cayrol a koncentrációs tábor után is hithű keresztény maradt, s ahogy mondja, távolról sem valami könnyű esti olvasmányt, „avantgárd vagy propagandairódmalmat” akar népszerűsíteni: a lázári művészet ugyanis megváltó erővel bír, segít a túlélésben, és „megmentheti az embert”. Hiszen ez az irodalom, amely az „igazi irodalom” része, „az emberi nyomorúság minden súlyát a vállán cipeli, ezért a leg-

¹⁴ „Les muscles n’y bougeront pas, les yeux seront immobiles, légèrement hagards. La bouche sera toujours ouverte, non pour la parole mais pour le cri.” Uo. 84.

¹⁵ „Mais pourquoi le héros lazaréen ne peut-il entrer dans une histoire ? Tout se paralyse autour de sa personne. Il se tient dans l’immobilité [...]. Il n’y a pas d’histoire dans un roman lazaréen, de ressort, d’intrigue. Les personnages avancent par bonds [...].” Uo. 89.

¹⁶ „Les êtres, les paysages se présentent « voilés » comme une plaque de photo [...]”. Uo. 91. „Il est baigné de peur et, du fait de cette peur, le paysage décrit aura le plus grand rôle, un paysage très ouvert, immense, où les traces peuvent se perdre, où les cachettes sont innombrables.” Uo. 105.

¹⁷ „Il doit accomplir un immense travail de réflexion, penser sans cesse qu’il est là et non pas ailleurs, car il a vécu dans un monde qui ne se trouvait nulle part et dont les frontières ne sont pas marquées puisque ce sont celles de la mort.” Uo. 106–107. [Kiemelés a szerzőtől.]

¹⁸ Gondoljunk például Georges Perec *A dolgok* (1965) című regényére.

¹⁹ „Le monde des objets jouera ainsi un rôle attentif, minutieux dans le roman lazaréen. Il a sa durée, son affectivité, ses passions, ses réticences et, dans la solitude, il en sera l’issue parfois, l’ouverture vers le monde des autres, l’« oeil ».” Uo. 108.

²⁰ „Le déporté est revenu alors qu’il semblait condamné. Pourquoi est-il revenu ? Pourquoi a-t-il été choisi pour revenir ? Quel est le sens de la mort des autres ? Pourquoi lui a-t-on laissé ce maudit goût de l’agonie à la bouche pour l’enlever brusquement à sa passion ?” Uo. 95–96.

²¹ „Elle [la communauté lazaréenne] fait mal si on s’approche ; on ne peut tenir longtemps un livre traitant d’une fiction lazaréenne ; les épines y percent de partout.” Uo. 112.

nagyobb jóindulattal és gyengédséggel kell viszonyulnunk hozzá; csak akkor nyer értelmet, ha az emberek szívében és lelkiismeretében meghallgatásra talál”.²² Cayrol művének egyik legnagyobb méltatója, Roland Barthes is erre hívja fel a figyelmet: az irodalom maga jelenti a könyv erkölcsi dimenzióját; az, hogy valaki meg tud írni egy történetet, éppen e történet végső jelentése. Miközben Cayrol olvasása során minden egyes olvasót valamiféle hideg hasztalanságérzet jár át, ezzel egy időben éppen az, hogy valaki írja ezt a történetet, melegséggel önti el, és az élet értelméről tanúskodik – írja Barthes 1964-ben Cayrol a *Les Corps étrangers* ('Az idegen testek') című regényének *La rature* ('Törlés') utószavában.²³ Mielőtt megvizsgál-nám az utószóban írottakat – amelyben, mint látni fogjuk, Barthes explicit módon kapcsolja össze az új regényt, a „nouveau roman”-t a lázári művészettel, és azt állítja, hogy az új regény minden újító törekvése (a mozdulatlanság, az esemény és a történet hiánya, a tárgyi világ prioritása és az abból összeáll(íthat)ó történet, a monológok túlsúlya) már programszerűen is jelen volt Cayrol művében –, érdemes pár szóban kitérni a korszak fontosabb irodalmi tendenciáira, illetve kontextualizáló, kanonizáló kísérleteire.

Az alábbiakban főként Michel Murat tanulmányára²⁴ támaszkodva mutatom be a háború utáni Franciaország fontosabb esztétikai útkereséseit, illetve válaszkísérleteit a *mi az irodalom?*²⁵ égető kérdésére. Murat a két háború közötti és a közvetlen háború utáni irodalomtörténeti időszak közötti lényegi különbséget a koherencia, vagyis a centrális irányzatok meglétében, illetve hiányában látja – ennyiben tehát nem kérdőjelezi meg a második világháború mint irodalomtörténeti cezúra jogosultságát. A háborút megelőző időszak, írja, a francia regény „aranykoraként” vonult be az irodalomtörténetbe. Eközben természetesen zajlottak különböző irodalmi viták (a „tisza költészetéről”, a regény határaitól, stb.). A *mi az irodalom?* kérdésre a válasz ekkoriban Murat szerint „magától értetődő volt”, és a hatvanas években – amikor a szöveg kerül a középpontba – majd újra az lesz. A két korszak között azonban, közvetlenül a háború utáni évtizedben új helyzet állt elő: a második világháború, Auschwitz és Hiroshima után magának az irodalomnak is (újra) kellett definiálnia magát, és ezáltal visszanyernie legitimitását.²⁶ Ez az az időszak, amikor „az irodalomról szóló diskurzus talán sokkal mélyebben változott meg, mint az irodalom maga”.²⁷ Már-már rögeszmésen akarták

²² „Ne croyez pas que je veuille souscrire dans ces pages à une littérature de propagande ou d’annonciateur ou vous soumettre une nouvelle littérature de chevet. Je suis pour une littérature de miséricorde, qui sauve l’homme. [...] Elle est déjà là. Et il faut la déceler avec indulgence et tendresse, car elle supporte tout le poids d’une misère humaine qui n’a de sens que dans la correspondance qu’elle peut trouver dans d’autres coeurs ou dans d’autres consciences.” Uo. 112–114. [Kiemelés a szerzőtől.]

²³ Roland Barthes, *La rature*, in: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Párizs, 1984.

²⁴ Michel Murat, « Tendances », *L’idée de littérature dans les années 1950*, in: *Fabula*, 2004. www.fabula.org/colloques/document59.php

²⁵ Sartre *Qu’est-ce que la littérature*, magyarul *Mi az irodalom?* című 1947-es esszéjének címe nyomán.

²⁶ Murat szerint ehhez a tendenciához kapcsolódik a hagyományos irodalmi tér kibővítése: a kanonizált műfajok mellett új műfajok jelennek meg (gondoljunk többek között a Boris Vian-féle dalokra vagy a képregények térhódítására); irodalmon kívüli műfajok születnek (science-fiction, krimi), a társadalomtudomány is átlép az irodalom határain (esszéket, személyes írásokat, fikciós elbeszéléseket írnak, miközben a szövegek „igazságáról”, illetve a memoár és a regények közötti különbségekről folynak viták); végül a gyarmatirodalom romjain kezd megjelenni a „frankofón” irodalom.

²⁷ Murat, i. m.

definiálni, hogy mi az irodalom, mi az irodalom „tartalma”, ahogy természetesen azt is, hogy mi az ember – fenomenológiai, társadalmi, antropológiai, pszichoanalitikus szempontból (ennyiben ez a korszak egészen a nyolcvanas évekig tartott). Az egyik oldalon a Sartre-féle „elkötelezett irodalom” harcias és tette buzdító ars poeticája állt, a másikon a Valéry-féle „tisza költészet” hagyományát folytató *l'art pour l'art*, amivel egybecseng a későbbi „új regény”, a „nouveau roman” elkötelezettségellenessége is. (Adorno azonban már '62-ben azt írja, hogy a két, látszólag ellentétes irodalomfelfogás kioltja egymást,²⁸ s ezen „alternatíva mindenhatóságát” éppen a kortárs irodalom, vagyis maguk a művek kérdőjelezik meg: „[Kafka prózája, Beckett darabjai] felkeltik azt a szorongást, amelyről az egzisztencializmus csak beszél. A látszat leleplezésével belülről robbantják szét a művészetet, amelyet a proklamált elkötelezettség kívülről, tehát csupán látszólag hajt az igájába. Lehetetlen kitérni ezek elől a műalkotások elől, s ez a magatartás megváltoztatásához vezet, amit az elkötelezett művek csupán követelni tudnak.”²⁹)

A korszak másik emblemikus figurája – Sartre mellett – Maurice Blanchot: az új irodalomfelfogásuk mellett mindketten az író alakját is meghatározták. Eltérő művészetkoncepciójuk és írói alkatuk, ahogy azt Philippe Roussin is kimutatja,³⁰ különös módon világirodalmi perspektívában találkozik: a követendő példa Sartre és Blanchot számára is egyaránt Kafka és az angolszász regény (Hemingway, Woolf, Joyce, Faulkner). Az irodalmi referenciák kibővítése és a határokon való átlépés már Maurice Nadeau '63-as irodalomtörténete szerint is ahhoz volt nélkülözhetetlen, hogy a kifáradóban, kifulladásban lévő francia irodalom és főleg a francia regény friss levegőhöz jusson, önmagára találjon, és megtalálja szerepét az új világban.³¹ Kiindulásként a nagybetűs Irodalom és Történelem³² viszonyának újragondolására volt szükség: az irodalmi diskurzus újradefiniálása egyrészt az új – pszichoanalitikai, szociológiai és antropológiai – tudományok fényében, másrészt Auschwitz és Hiroshima árnyékában zajlik.³³ Az irodalom történelmi beágyazottsága – a nemrég véget ért háború fenyegető jelenléte miatt – erőteljesebben éreztette hatását, mint valaha. S míg Sartre az elkötelezett irodalomban találta meg a maga választát, amely, mint láttuk, mintegy „feláldozta” a műalkotást, az esztétikumot a mondanivaló javára, addig Blanchot az esztétikum felől közelítve uta-

²⁸ „A másik tagadásával mindkét nézet tagadja saját magát is: az elkötelezett művészet annyiban, hogy a művészetet a valósággal szemben szükségképpen leértékelve, megszünteti művészet és valóság különbségét, a *l'art pour l'art* művészete pedig annyiban, hogy saját maga abszolutizálásával azt a valóságra való kiiktathatatlan vonatkozást is tagadja, amely a művészetnek a redálissal szembeni önállóságában saját polemikus a priorijaként benne rejlik. A két pólus között megszűnik a feszültség, amely a művészetet egészen a legújabb korig éltette.” Theodor W. Adorno: *Elkötelezettség*, In: Uő: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*, Helikon Kiadó, Budapest, 1998. 117–133. (120.)

²⁹ Uo. 129–130.

³⁰ Philippe Roussin, *Comment revenir à la littérature après 1945 : déplacements de la référence nationale et autonomie (Sartre et Blanchot)*, In : *Fabula*, 2006, www.fabula.org/atelier.php?Comment_revenir_%26agrave%3B_la_litt%26eacute%3B_rature_en_France_apr%26egrave%3Bs_1945

³¹ Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Gallimard, Párizs, 1963, 80.

³² „*L'histoire avec sa grande hache*” – írja Georges Perec nehezen lefordítható szójátékában *W vagy a gyermekkor emlékezete* című regényében: a franciában a h hangot ugyanúgy [as]-nak ejtik, mint az *hache*-t ('fejsze, bárd').

³³ Murat, i. m.

sította el azt a szándékot, hogy az emberre „kizárólag mint szocializált egyénre” tekintsünk.³⁴ Blanchot egy elvontabb irodalomfelfogás felől közelít, amelynek központi alakjává Orpheuszt teszi, aki „azért veszíti el Eurüdikét, mert a dal mértékletes határain túl vágyik rá, de maga is odavész; ám ez a vágy, és Eurüdiké elvesztése és Orpheusz széthullása mind szükséges a dal megszületéséhez, miként az örök tétlenség próbája a műéhez”.³⁵ Murat szerint ugyanakkor nem lehet nem Blanchot szemére vetni, hogy kerüli a saját jelenére való utalást, példaként azt az „elképesztően provokatív” mondatát idézi, amikor egy évvel Nürnberg után és a szovjet légerekről szóló első viták idején azt írja, hogy a „a Terrorban az emberek meghalnak, és mindez nem számít”.³⁶ Marie-Laure Basuyaux ugyanakkor éppen azt állítja,³⁷ hogy Orpheusz figurájával Blanchot, csakúgy, mint Lázárral Cayrol, olyan alakot választott, aki a halálon való átkelés (*transgression*), egyfajta megsemmisülés megtestesítője, s ezáltal mindketten egyértelműen az irodalomfelfogásuk központi elemévé teszik a katasztrófát. Mind Orpheusz, mind Lázár átlép az emberiségre mért határokon, így magukban hordozzák e tapasztalat következményeit (a különállás, a számkivetettség és a magány érzését), még ha a cayroli helyzet „sokkal inkább beleivódott a jelenébe és időben pontosabban elhelyezhető”. Basuyaux szerint a két alak közti különbség a történelemhez való viszonyukban ragadható meg: míg Orpheusz nem fordul(hat) vissza a történelem felé, Cayrol szövege megköveteli a történelemhez és a jelenhez való kapcsolódást is: „ugyanannyira kell a koncentrációs tábori múlttól, mint annak jelenéről tanúságot tenni”.³⁸

A Cayrol-féle lázári művészet tehát a *mi az irodalom* kérdésére olyan egyedi választ ad, amely – a holokauszt tapasztalatát kiindulóponttá téve – mintha a korszak főbb irányzataiból mind merítene valamit. Nem köthető a Sartre-féle elkötelezett irodalomhoz, mert a mű esztétikai értéke nincs a mondanivalónak alárendelve, mégis – szemben a *l'art pour l'art* esztétikájával – hisz a műalkotás megváltó erejében, vagyis a művészet „világjobbító” szándékában, akárcsak Sartre. Blanchot hangsúlyosan történetietlen irodalomfelfogásához Orpheusz alakján keresztül kapcsolódik: mint láttuk, mind Lázár, mind Orpheusz figurája egy-egy „határlépést” testesít meg, amely a világban végbement pusztításra reflektál. E ponton érdemes egy pillanatra megemlíteni Roland Barthes esztétikáját is, Murat szerint ugyanis mind a barthes-i (az írás „nulla foka”, a semleges írás), mind a blanchot-i esztétika (az irodalom „nulla pontja”, amennyiben az irodalom a semlegesség par excellence tapasztalata) mélyen hallgat arról a valakiről, aki ezt a szót a történelemben „véste”: vagyis a „nulla emberről”, aki Murat szerint a táborok túlélője.³⁹ E megközelítésből látható: a Cayrol-féle lázári művészetkoncepció központi alakja épp e „nulla ember”, a táborok túlélője lesz. A művészet (és a műalkotás) törté-

³⁴ Uo.

³⁵ „[Orphée] perd Eurydice, parce qu'il la désire par-delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'oeuvre l'épreuve du désœuvrement éternel.” Maurice Blanchot, *Le regard d'Orphée*, in: *L'espace littéraire* [1955], Gallimard, Párizs, 2007, 228. Érdemes utalni Beney Zsuzsa költészetére is, amelynek visszatérő eleme az Orpheusz–Eurüdiké-mítosz.

³⁶ Murat idézi Blanchot-t: „Dans la Terre, les individus meurent et c'est insignifiant.” Blanchot: *L'espace littéraire*, 310–312.

³⁷ Marie-Laure Basuyaux, *Les années 1950: Jean Cayrol et la figure de Lazare*, in Murat, i. m.

³⁸ Uo.

³⁹ Murat, i. m.

nelmi „beágyazottsága” tehát Cayrol számára megkérdőjelezhetetlen, ugyanakkor fontos újra hangsúlyozni, hogy számára a XVIII. századi svédországi nyomorúságos bányavilág leírása ugyanúgy a lázári művészet része, ahogy Picasso művei. Cayrol maga is azt mondta, hogy mivel a deportálás előtt olvasta Kafka *A fegyencgyarmaton* című novelláját, pontosan tudta, milyen szabályok érvényesek a koncentrációs táborban. A lázári művészet tehát nem kizárólag a holokauszt tapasztalatának művészi megformálása, sokkal inkább a mindenkori emberi nyomorúság, a becketti „détresse humaine” művészi ábrázolása és a műalkotás által a párbeszéd és a megváltás lehetővé tétele.

Míg Cayrol visszamenőleg is kibővíti a lázári művészetként aposztrofálható műalkotások körét, úgy érdekes módon Barthes az „új regény” egyfajta „előfutáraként” tekint rá. A már említett *La rature* („Törlés”) című utószóiban Barthes a lázári regény stilisztikai elemeit vizsgálja. A cayroli főhős nem is igazi szereplő, inkább csak egy hang: a felszínt a világtól megfosztott környezetben mindig a tárgyak elhelyezkedése határozza meg – (Barthes itt a *padlóirodalom* („littérature de plancher”) különös fogalmát hozza létre, amelynek szimbolikus állata az egér lehetne, és amelynek kulcsszava a fáradtság.) Szerinte egyértelmű párhuzam mutatható ki a *Lazare parmi nous* és az új regény programja között: Cayrol művészete nemcsak azért aktuális, mert a koncentrációs tábor nem szűnt meg, mert változatlanul jelen van a világban, és érezteti a hatását. Modernitását az adja, hogy mindazok az irodalmi technikák, amelyeket az új regény forradalmának állít be, Barthes szerint már programszerűen megtalálhatóak a lázári regényben. Így például a főhős gyakran egy névtelen szereplő, aki „tekintetere és hangjára redukálódott”, hiányzik az esemény, a tárgyak előtérbe kerülnek, valamiféle „érzékeny” csend honol, és a mű „odüsszeusi jelleget” ölt: egy ember „hosszú bolyongásának vagyunk tanúi a labirintusszerű térben és időben”.⁴⁰

Basuyaux szerint azzal, hogy Barthes *Az írás nulla fokában* Camus és Blanchot mellett Cayrolt is példaként említi, őt is felhasználta a „fehér írás”, vagyis a semleges, nem-irodalmi, az „atonális” írás esztétikájának kidolgozásában⁴¹ (a schönbergi *atonalitás* fogalmát használja Kertész is, amikor az Auschwitz utáni nyelvről beszél⁴²). A lázári művészet kidolgozásával Cayrol olyan művészetkonceptiót hozott létre, amely a műalkotást a holokauszt tapasztalatóból eredezteti. Ahogy láttuk, a művészet felől a holokauszt tapasztalat elsősorban nem magát a koncentrációs tábori világot jelenti, hiszen annak valósága a táborok határáig tart, bemutatása a mi világunk felől lehetetlen. E tapasztalat sokkal inkább a lágernek a mai világunkban való jelenlétét fedi fel, a holokauszt miatt kialakult saját „tikkeinket” és e „tikkek” művészi megformáltságát. S míg a *holokausztirodalomról* évtizedeken keresztül folytak gyakran meddő viták (létezik-e ez a fogalom, ki írhat-e témában, szembeállítható-e memoár és fikció, stb.), Cayrol lázári művészete már az ötvenes években modern és évtizedekkel később elfogadott szemléletet hirdetett. Hiszen a holokausztirodalom mára a tanúnemzedék írásai mellett a másod-, harmadgenerációs művészetet éppúgy magába foglalja, mint annak identi-

⁴⁰ Barthes, i. m., 233–234.

⁴¹ Basuyaux, i. m.

⁴² „Olyan szerzők [Borowski, Améry] szavait idézem, akik a Holocaust valódi tapasztalatait hagyták ránk, s akik már az Auschwitz utáni nyelven beszélnek. Miféle nyelv is ez? Én, a magam használatára, egy zenei műszóval atonális nyelvnek neveztem el. Ha ugyanis a tonalitást, az egységes hangnemet közmegegyezéses konvenciónak tekintjük, akkor az atonalitás e közmegegyezés, e tradíció érvénytelenségét deklarálja.” Kertész Imre, *A száműzött nyelv*, Magvető, Budapest, 2001, 283.

táskereső, történetrekonstruáló mechanizmusait vagy a „nem-túlélők” fikcióit. Sőt, Cayrol visszamenőleg, a holokauszt előtti időre is kibővíti a lázári művészet fogalmát. A holokauszt tapasztalatából születő művészet programszerűen felvázolt stílusjegyei azonban, mint láttuk, elvezetnek egészen az új regényig. Ilyen értelemben tehát a holokausztirodalom nem különálló kategória, amely kívül rekedt volna az irodalmi változásokon, sőt éppen hogy hatással volt ezekre a változásokra. A lázári művészet fogalmán keresztül nemcsak újfajta aspektusból közelíthetjük meg a holokausztirodalmat, de arra is választ kaphatunk, hogyan illeszkedik bele az *univers concentrationnaire*-ből születő művészet a háború utáni, majd a hatvanas, hetvenes évek irodalomtörténeti és -elméleti kontextusába, hogyan definiálódik újra az ember illetve az irodalom helye a holokauszt utáni világban.

