

KÖRÖMI GABRIELLA

AZ AFGÁN HÁBORÚ ATIQ RAHIMI TŰRELEMKŐ ÉS ÁTKOZOTT LEGYEN DOSZTOJEVSZKIJ CÍMŰ REGÉNYEIBEN

A háborús irodalom paradoxona, hogy egy olyan történelmi tapasztalatot örökít meg, amelynek immanens sajátossága az elbeszélhetetlenség: a háború elmondhatatlan mindazok számára, akik nem voltak részesei. Mindazonáltal az irodalmi művekben ábrázolt háború nem pusztán történelmi téma, komplexitása lehetőséget ad az íróknak arra, hogy sokrétű társadalmi, morális, pszichológiai problémákra reflektáljanak. Márpedig ezek ábrázolása még évtizedek, évszázadok múltán is releváns lehet a mindenkori olvasó számára: arra készíti a befogadót, hogy a szorosan vett háborúnarratíván túl elgondolkodjon a társadalomról, a közösségről – nemzetről, etnikai és vallási csoport, család – fűződő viszonyáról és persze önmagáról. Különösen izgalmas kérdések ezek azon fegyveres összecsapások irodalmi feldolgozásában, amelyek kívül esnek az olvasó földrajzi vagy kulturális kontextusán, s így nem íródtak bele nemzete kollektív emlékezetébe.

Ezek közé tartozik az afgán háború,¹ amely néhány, a nyugati világra is közvetlen hatással bíró eseményt leszámítva nem tartott számot általánosságban a Nyugat, konkrétan pedig Európa érdeklődésére: az Afganisztánban zajló háborúra 2001. szeptember 11. előtt távolról, közönyösen tekintettünk, közömbösen olvastuk, ha olvastuk egyáltalán, az áldozatokról hírt adó újságcikkeket.² Ezzel szemben ugyanez a háború irodalmi fikcióban elmesélve képes megszólítani minket, képes érzelmeket kiváltani belőlünk, át tudjuk érezni mindazt, amit a fiktív szereplők átélnek, és még a jelentős földrajzi és kulturális távolság ellenére is azonosulni tudunk velünk. Ebből kifolyólag felértékelődik azoknak a

¹ Habár pontosabb lenne a többes számú háborúk kifejezést használni, tanulmányomban az egyes számot részesítem előnyben. Afganisztán egyes területein közel fél évszázada háború dúl. A Vörös Hadsereg 1979-ben vonult be az országba, de az afganisztáni szovjet bábkormánynak a szovjet csapatok 1989-es kivonulásáig csak a nagyobb városokat sikerült ellenőrzése alatt tartani, az ország nagy részén gerillaharcok folytak. A szovjet csapatok kivonása után polgárháború tört ki a hatalom megszerzéséért, amelyből 1994-ben a tálibok kerültek ki győztesen. Habár az ország nagy részét uralták, egyes területeken továbbra sem csitulnak a harcok. A 2001. szeptember 11-ei terrortámadás után a NATO és szövetségesei megdöntötték a tálibok hatalmát, az ország egy részében óvatos reformok kezdődtek, egy részében viszont továbbra is fegyveres összecsapások dúltak. Az amerikai csapatok 2021-es kivonulása után a tálibok azonnal elfoglalták a fővárost, majd az ország nagy részét is. Habár Afganisztánban a hadiállapot 2021-ben *de jure* megszűnt, egyes régiókban *de facto* azóta is harcok folynak.

² Ez a folyamat az elmúlt években ismét felerősödött: a nyugati média és közvélemény érdeklődésének homlokterében napjainkban elsősorban az orosz–ukrán háború, illetve az izraeli konfliktus áll.

kortárs afgán íróknak a szerepe, akik hazájukon kívül élnek, és valamely nyugati nyelven elsősorban a nyugati olvasóközönségnek írnak a közel fél évszázada dúló afgán háborúról. Francia nyelvterületen kétségkívül Atiq Rahimi a legismertebb és legelismertebb közülük.³

A háborús irodalomban különös hangsúlyt kap a fikciós és nem fikciós művek megkülönböztetésének szükségessége. A csatamezőn bekövetkezett halál irodalmi ábrázolásának szentelt tanulmányában Gorilovics Tivadar arra hívta fel a figyelmet, hogy a különbségtétel még annak ellenére is nagyon fontos, hogy sem a tanúságtétel céljával született nem fikciós művek nem zárják ki a fikcionalitást, sem a fikciós irodalmi művek nem mentesek egyfajta bizonyágtevő szándéktól. Amíg az elsőben mindenképpen jelen kell lennie valamilyen közvetlen személyes tapasztalásnak, addig az utóbbi e nélkül is működik, habár Gorilovics szerint a fiktív történet referencialitását erősíti, ha a szerző saját élményeiből, általa megélt eseményekből merít.⁴

Atiq Rahimi regényei ez utóbbi csoportba tartoznak: az író sorsát, identitását, írói és filmes munkásságát a szülőhazájából való menekülés, a száműzetés és az abból fakadó traumák határozzák meg. Nem véletlen, hogy az afgán háború, eltérő mértékben ugyan, de minden regényében szerepet játszik. Tanulmányomban azt vizsgálom, mit tart fontosnak elmondani a nyelváltó író a francia olvasóknak az afgán háborúról, hogyan ábrázolja a háborús traumákat első két francia nyelven, francia nyelvű célközönségnek írt művében, a *Türelemkö. Szange szabúr*⁵ és az *Átkozott legyen Dosztojevszkij*⁶ című regényekben. Milyen stilisztikai, poétikai eszközök segítségével mutatja be a szülőhazájában dúló testvérháborút? Hogyan jeleníti meg a harcok brutalitását anélkül, hogy a fikció hősies pátoszba vagy szenzációhajhászásba csúszna? Miként próbálja áthidalni Afganisztán és a nyugati világ kultúrája, vallása és társadalmi berendezkedése között tátongó szakadékok?

A korpuszt alkotó két regény a szó szoros értelmében véve nem tartozik a háborús irodalom körébe: a *Türelemkö* egy egész életében elnyomott, hallgatásra kárhoztatott

³ Atiq RAHIMI (1962, Kabul) afgán származású francia író, filmrendező. Rahimi, aki 1984-ben – a szovjet megszállás alatt – a négyéves kötelező katonai szolgálat elől menekült el hazájából, politikai menedékjogot kért és kapott Franciaországban. Afganisztánba csak a tálibok bukása után, 2002-ben térhetett vissza; a tálibok 2021-es újbóli hatalomra jutásáig felváltva szülőhazájában és választott hazájában élt. Rahimi Franciaországban, de az anyanyelvén kezdett írni. 2008-ban jelent meg első, francia nyelvű regénye, a *Syngué sabour. Pierre de patience*, amely elnyerte a legrangosabb francia irodalmi díjat, a Goncourt-díjat: azóta az író kizárólag francia nyelven publikál.

⁴ Gorilovics példaként Tolsztoj, Barbusse, Remarque, Zweig és Merle nevét hozta fel. L. GORILOVICS Tivadar, „Mourir à la guerre ou comment dire l'indicible”, *Palimpszeszt*, 8. sz. (1997) https://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/14.htm (Utolsó letöltés: 2024. 10. 15.)

⁵ Egy korábbi, francia nyelvű tanulmányomban részletesebben foglalkoztam a *Türelemkö* című regényben kirajzolódó permanens háborúval. Vö. KÖRÖMI Gabriella, „Écrire la guerre sans fin : le roman Syngué Sabour. Pierre de patience d'Atiq Rahimi”, *Dialogues francophones*, 21. sz. (2015): 9–18.

⁶ Atiq RAHIMI, *Syngué sabour. Pierre de patience*, P.O.L., 2008. és *Maudit soit Dostoïevski*, P.O.L., 2011. Előbbi magyarul is megjelent: Atiq RAHIMI, *Türelemkö. Szange szabúr*, ford. MÉSZÁROS Ernő, Budapest, Magvető, 2010. Mivel az *Átkozott legyen Dosztojevszkij* magyar nyelven nem olvasható, tanulmányomban a műből származó idézeteket saját fordításomban adom meg.

muszlim nő öntudatra ébredésének története, amely a beszéd felszabadító erejének, a kimondott szó hatalmának köszönhetően következik be, az *Átkozott legyen Dosztojevszkij* pedig egy idealista fiatalember bűnét és bűnhődését meséli el a polgárháborús káoszba süllyedt Afganisztánban. A regények egyik legfontosabb jellegzetessége a háborús tematika kapcsán az, hogy nem köré szerveződik a fő cselekményszál: az elbeszélés középpontjából hiányzik a háború, amely csak háttérként, jóllehet mindent és mindenkit determináló háttérként szolgál. A két történet főszereplői nemcsak hogy nem katonák, de nem is vesznek részt a harcokban, „pusztán” elszenvedik azok következményeit; a katonák és fegyveresek – egyetlen kivételtől eltekintve, amelyről később még szó lesz – csak epizódszereplőként jelennek meg, egyéni jellemvonásoktól mentes, arctalan, fanatikus harcosokként vagy fosztogatókként. A regények nem mutatnak be háborús hősokeket, nem ábrázolnak katonai hőstetteket, az író kizárólag a kisemberek szenvedése és a háború által kibillentett sorssal vívott harca érdekli.

Mielőtt rátérnék a téma bemutatására, néhány mondatban összefoglalom a művek cselekményét.

A *Türelemkő* egy névtelen muszlim nő történetét meséli el, aki sebesült, kómába esett férje mellett virraszt egy háború dúlta városban, férje családjától elhagyatottan, két kislánya társaságában. A nő – életében először és utoljára – beszélni kezd, noha kezdetben minden erejével azon van, hogy elfojtsa ellenállhatatlanul feltörő vallomását: elmeséli öntudatlan férjének mindazokat a megaláztatásokat, amelyeket élete során – az imám, az apja, az anyósa és sógorai, illetve a férje részéről – el kellett szenvednie, felfedi előtte minden titkát, végül pedig bevallja neki bűneit, amelyek az iszlám vallás és a patriarchális társadalom alapjait kezdik ki. Hosszú és fájdalmas monológja során az asszony ráébred arra, hogy öntudatlan állapotban levő férje valójában egy türelemkő, az ő saját türelemköve. A perzsa mesék mágikus kövének, a *szange szabúrnak* az ember elmondhatja mindazt, ami a szívét nyomja, minden fájdalmát, gyötrelmét, titkolnivalóját. Amikor a türelemkő már minden bánatot és titkot magába szívott, szétrobban, s ekkor a vallomást tevő minden szenvedésétől megszabadul. A regény végén ez történik a nővel is...

Az *Átkozott legyen Dosztojevszkij* az orosz irodalom egyik legjelentősebb regényének, a *Bűn és bűnhődés*nek az újraírása: az író az 1865-ben Pétervárott játszódó történetet a 20. század végi Kabulba ülteti át. Rassoul, Raszkolnyikov afgán pandanja megöl egy öreg uzsorásnőt, mert az prostitúcióra kényszeríti szerelmét, Souphiát. Megszállott *Bűn és bűnhődés*-rajongóként a gyilkosság pillanatában eszébe jut Dosztojevszkij regénye, ezért nem öli meg a titokzatos, égszínkéék csadorba öltözött ismeretlen nőt, aki majdnem tetten éri őt Nana Alia házában, hanem hátrahagyva az uzsorásnő pénzesládikáját, fejvesztve elmenekül. Ettől a pillanattól kezdve azonban az elkövetett gyilkosság hiábavalósága és az el nem követett gyilkosság miatt félresikerült Raszkolnyikovként tekint magára – innen

ered a regény címében Dosztojevszkijra szórt átok –, akinek még a raszkolnyikovi önként vállalt büntetés és lelki feltámadás sem adatik meg. A holttest ugyanis titokzatos módon eltűnik, így a hatóságok nem is nyomoznak a nő halála ügyében. Azért, hogy értelmet adjon tettének, Rassoul feladja magát. De hogyan is lelhetne bűnbocsánatra egy olyan országban, ahol afgánok ölnek afgánokat? Hogyan is kaphatna törvényszerű eljárás útján kiszabott büntetést egy olyan országban, ahol a gyilkosság „a létező legjelentéktlenebb cselekedet”,⁷ és a törvény szerint „csak akkor bűn, ha az áldozat ártatlan”,⁸ egy olyan káoszba fulladt városban, ahol „még egy gyerek is képes eltüntetni”⁹ az általa elkövetett bűncselekmény nyomait? Rassoul hiába tesz vallomást, nem hisznek neki, s végül nem az öregasszony megöléséért, hanem az el nem követett rablásért és egy gyilkossági kísérlet hamis vádja miatt ítélik őt kézlevágásra és akasztásra.

Annak ellenére, hogy egyik regény középpontjában sem a háború áll, mégis mindkettőben meghatározó jelentőséggel bír: a háború nem egyszerűen tér- és időbeli kontextust ad az eseménysornak, de a fő- és mellékszereplők sorsának, társas kapcsolatainak, identitásának fontos katalizátorává válik, romboló jellege pedig legfőképpen a karakterek identitásválságaként jelenik meg.

A két regény stilisztikailag, nyelvileg, prózapoétikai sajátosságait tekintve nem rokonítható egymással, azonban a háborús narratíva felől vizsgálva több hasonlóság és párhuzam fedezhető fel közöttük. A legfontosabb ezek közül az, hogy a harcok direkt ábrázolása helyett a háború emberi oldala, pszichológiai és emocionális aspektusai kerülnek előtérbe. Rahimi nem ábrázol referenciálisan felismerhető történelmi vagy harci eseményeket, nem mutatja be sem az afgán polgárháború történelmi vagy politikai hátterét és okait, sem a konfliktus közvetlen előzményének tekinthető szovjet megszállás évtizedét, gondosan kerül mindenfajta ideológiai-politikai megközelítést vagy didaktikus áthallást. Szembemenve a nyugati olvasók előzetes elvárási horizontjával, akik valamiféle referenciális olvasatot keresn(én)ek az afgán író regényeiben, Rahimi művei nem dokumentáló-történelmi jellegűek, az író a háborús konfliktus hétköznapi emberekre gyakorolt hatásának érzékeltetésére helyezi a hangsúlyt. A szereplők mindennapi életét áthatja a félelem és a kilátástalanság, amelyek az átélt testi és/vagy lelki megrázkódtatásokkal együtt mély nyomot hagynak bennük. A legkiszolgáltatottabbak természetesen azok, akik nem fognak fegyvert – a gyermekek, az öregek és a nők –, ennél fogva ártatlan és vértlen elszenvedői minden háborús konfliktusnak, legyen az jogos honvédő vagy értelmetlen polgárháború. Közülük is ki kell emelni a

⁷ Tuer „est l’acte le plus insignifiant qui puisse exister dans ce pays”. Atiq RAHIMI, *Maudit soit Dostoïevski*, P.O.L., 2011, 203.

⁸ *Uo.*, 258. „[...] il y a homicide quand la victime est [...] innocente”.

⁹ *Uo.* „Vu les meurtres commis aujourd’hui dans cette ville, même un enfant est capable d’effacer toutes les traces de son crime.”

nőket, akiket családi-társadalmi helyzetük, alárendeltségük még védtelenebbé tesz, mivel a patriarchális muszlim társadalomban a férfitámasz nélkül maradt nők élete általában ellehetetlenül, esélyük sincs arra, hogy gondoskodni tudjanak magukról és gyermekeikről. A *Türelemkő* névtelen hősnőjét a férj családja magára hagyja öntudatlan állapotban levő férjével és két kislányával, s ezzel végső soron halálra ítélik mind a négyüket. Ha a férj belehalt volna sérülésébe, családja hősként tisztelné emlékét, és a férfi valamelyik fivére feleségül vette volna az özvegyet, ahogyan azt a törvény és a szokás megköveteli, de mivel férje él, még ha csak élőhalott is, a nő – hacsak nem válik prostituálttá – kizárólag nagynénje segítségére számíthat, aki kilátástalan helyzetében – igaz, ő nem a háború, hanem egy súlyos családi konfliktus miatt – maga is ezt az utat „választotta”. Az *Átkozott legyen Dosztojevszkij* című regényben is többször felsejlik a családfenntartó férfi nélkül maradt nők kilátástalan sorsa, akik a háborús konfliktusok alatt még kiszolgáltatottabbá válnak az egyébként békeidőben is férfiak uralta, erőszakra épülő társadalomban: miután apja egy szétlőtt teaház romjai alatt meghal, Souphia vagy beleegyezik abba, hogy munkaadója prostituáltként (is) dolgoztatja, vagy anyjával és fivérével együtt az utcára kerül, ami egyet jelent a koldulással vagy az éhhalállal. Mivel apja halála után Rassoul nem hajlandó ellátni a családfői kötelességeket, hűgára, Doniára is ugyanez a sors várna, ha unokafivérük, Razmodin – *A bűn és bűnhődés* Razumihinjéhez hasonlóan – nem vállalná magára ezt a terhet. De háború idején a családjukkal élő nők sincsenek biztonságban, még otthonaikban sem. A regény fő- és mellékszereplői közti beszélgetésekből, mintegy mellesleg, kiderül, hogy a fegyveresek razziáinak nemcsak a zsákmányszerzés a célja, hanem az is, hogy fiatal nőket raboljanak parancsnokaiknak; hogy Kabul utcáin rendszeresen találunk női holttesteket; hogy valakik nőket és gyermekeket mérgeznek meg; hogy az adományként osztogatott étel valójában emberhús, a megölt nők levágott melle... Ezek az ismert, ámde büntetlenül maradt gyilkosságok a háború velejárói, senki nem foglalkozik az elkövetők felkutatásával, ahogy a városban rendszeresen talált lefejezett holttestek ügyében sem végeznek nyomozást.

A két regény közelebről meg nem határozott időpontban játszódik. Amíg a *Türelemkő*ben egyetlen konkrét utalást sem találunk arra, hogy a több évtizede zajló afgán háborúnak melyik szakaszában is járunk, addig az *Átkozott legyen Dosztojevszkij* tartalmaz néhány homályos utalást, amelyekből kikövetkeztethető, hogy az elbeszélt történet ideje a szovjet megszállást követő polgárháború, de ennél pontosabbat nem tudunk meg.

A *Türelemkő*ben ez a meghatározatlanság nemcsak az időre, de a térre is kiterjed. Kizárólag a regény második mottója – „Történik valahol Afganisztánban vagy másutt”¹⁰ – hatalmaz fel bennünket arra, hogy a cselekményt az író szülőhazájába helyezzük, a szöveg egyetlen konkrét helyszínt, térbeli jelzést sem tartalmaz. Ugyanakkor a „másutt”

¹⁰ Atiq RAHIMI, *Türelemkő*. Szange szabúr, ford. MÉSZÁROS Ernő, Budapest, Magvető, 2010, 9.

határozószó egyetemes szintre emeli a történetet, s ezáltal új kontextust teremt, azt sugallva, hogy az általános érvényű időben és térben játszódó jelen idejű cselekmény a világon bárhol és bármikor megtörténhet, hiszen végső soron minden háború egyforma. Annak ellenére, hogy az elbeszélte történet mélyen a patriarchális afgán társadalomban és kultúrában gyökerezik, amelynek sajátosságait a regény a nyugati olvasók számára érzékletesen ábrázolja, mégis képes túlmutatni annak specifikumain s ezáltal megragadni a háború univerzális aspektusait. A regénynek ezt az egyetemes érvényű olvasatát a pontos vagy beazonosítható időbeli regiszterek és helyszínek hiánya mellett az is erősíti, hogy a főszereplők névtelenek maradnak, csak a nő/férfi szavakkal utal rájuk a narrátor.¹¹ Ez az egyetemes jelleg egyrészt kizár mindenféle konkrét politikai üzenetet vagy állásfoglalást: Rahimi olyannyira távol akarja tartani regényét az aktuálpolitikától, hogy a két ellenséges tábor sem nevezi meg, csak a mieink/övéik névmásokat használja jelölésre. A mudzsáhid, illetve a tálibokra utaló eufemisztikus „szakállasok” kifejezés is csak az *Átkozott legyen Dosztojevszkij*-ben jelenik majd meg néhányszor. Másrészt ez a megoldás azt a feltételezést támasztja alá, hogy az író számára nem az afgán polgárháború realista ábrázolása az elsődleges, hanem a háborúban élő hétköznapi emberek sorsának a megjelenítése.¹² Az író pacifizmusának szócsöve a *Türelemkő*-ben a névtelen hősnő, de a nő életében meghatározó szerepet játszó két mellékszereplő – nagynénje és apósa – is elítéli általánosságban a háborút, konkrétan pedig a testvérháborút, amelynek okát mindhárman a férfiak hatalom- és szerzési vágyában látják. A polgárháború – mint a nemzeti önpusztítás szélsőséges formája – minden háború közül a legkegyetlenebb, a legértelmetlenebb. Ez a gondolat Rahimi minden regényében megfogalmazódik, de ezt sosem explicit módon, hanem a különböző cselekménymozzatok, motívumok segítségével érzékelteti az író. A *Türelemkő*-ben például a férj a saját harcostársaival folytatott összeszólalkozás során kapja a végzetes golyót a koponyájába, házat az övéi dűlják fel és fosztják ki, feleségét is egy közjük tartozó fiatal fiú erőszakolja

¹¹ Rahimi írói és filmes munkájára is nagy hatást gyakorolt Marguerite Duras, akinek *A szerető* című Goncourt-díjas önéletrajzi regénye (1984) többféleképpen megképződik a *Türelemkő* háttérében; nemcsak a férfi és női főszereplő anonimitásában, de az ajánlás szövegében, a női narrátor kíméletlen önmegfigyelésében, a regény lecsupaszított, minimalista nyelvezetében is, amelyről később lesz még szó.

¹² Filmrendezői tevékenységével kapcsolatban, bár a kijelentés nemcsak filmjeire, de regényeire is érvényes, egy interjúban Rahimi erről így vallott: „A háború mint látvány leírása nem érdek. Filmesként mindig azt mondom, hogy ha választanom kell aközött, hogy egy bombázásban lerombolt házát vagy annak az embernek az arcát mutassam-e meg, aki a lerombolt házat nézi, az arcot választom. Ennek az embernek a szenvedése sokkal fontosabb, mint a ház romjai, amelyek minden háborúban ugyanazt a látványt nyújtják. [...] Számomra az egyén sorsa a fontos.” „Décrire la guerre comme un spectacle ne m'intéresse pas. Je dis toujours, cinéaste que je suis, entre montrer une maison détruite par un bombardement et le visage de celui qui regarde sa maison détruite, je choisis ce visage. La souffrance de cet homme est plus importante que les ruines de la demeure qui est un spectacle commun à toutes les guerres. [...] L'important, pour moi, c'est le destin de l'individu.” (Saját fordítás – K. G.) Rachid MOKHTARI, „Atiq Rahimi (Prix Goncourt 2008) : « Décrire la guerre des Talibans comme un spectacle ne m'intéresse pas »”, *Le Matin d'Algérie*, 2011. október 15. https://www.lematinindz.net/news/5832-atiq-rahimi-prix-goncourt-2008-decrire-la-guerre-des-talibans-comme-un-spectacle-ne-minteresse-pas.html#google_vignette (Utolsó letöltés: 2025. 01. 03.)

meg. Ez a fiú – akivel az első, erőszakos aktus után a hősnőnek viszonya lesz, és akivel megismeri a szexuális örömet – fiatalága okán maga is bajtársai áldozata: esténként csengettyűvel a bokáján kell táncolnia,¹³ testét rendszeresen forró puskacsővel égetik. Amíg a *Türelemkő*ben az egymás ellen harcoló felek közti egyetlen interakció a lövöldözés, addig az *Átkozott legyen Dosztojevszkij*ben néhány, a két ellenséges táborhoz tartozó fegyveres összetalálkozik egy teaházban: először nosztalgiával emlegetik azt az időszakot, amikor vállalva harcoltak a szovjet megszállók ellen, felidéznek egy mulatságos közös emléket, de aztán hamar felszínre kerül a köztük levő ellentét, amelynek az okát ők maguk sem tudják. Egyébként, és ez talán a legmeglepőbb, nem is gondolkodnak el rajta, a „kérdezd a parancsnokod” felszólítás megfellebbezhetetlensége mögé bújnak az egyéni válasz felelőssége előtt. Nyilvánvalóan a háborús logika irányítja a harcoló feleket, amely a családhoz, a nemzetséghez, a törzshöz való feltétlen hűségen alapszik: a mai szövetségesből a közösség érdekeinek következtében holnapra könnyen ellenfél lehet, vagy épp fordítva, az egyén véleménye, világnézete mit sem számít. Ezzel is magyarázható, hogy a legnagyobb bűn, amelyet egy afgán a testvérháborúban elkövethet, az a pártatlanság, a kívülállóság, a sehova nem tartozás: valójában ez lesz az a bűn, amiért Rassoul halálra ítélik. Azzal, hogy feladja magát, Rassoul példát mutat honfitársainak, de ezt csak egyetlen ember, Parwaiz parancsnok ismeri fel: ha Rassoulhoz hasonlóan mindenki megkérdőjelezné a háború alatti tetteit, ha mindenki vállalná a felelősséget az általa elkövetett bűnökért, akkor, és csak akkor, felszámolható lenne az országban uralkodó káosz, meg lehetne törni a bosszú ördögi körét, véget lehetne vetni az országot romba döntő testvérháborúnak. Az, hogy a parancsnok Rassoul védelmében ezt el is mondja a bíró előtt, a polgárháború poklában vergődő Afganisztánban árulásnak számít, ezért rátámadnak, őt is megvádolják, őt, aki harcolt a honvédő háborúban, aki mudzsáhidként a hatalom támogatója és fegyveres védelmezője hosszú évek óta. A parancsnok végül felakasztja magát, de nem ebből az okból kifolyólag, sokkal inkább azért, mert Rassoul elítélése megerősíti abban a meggyőződésében, hogy az afganisztáni helyzet reménytelen és kiútalan. Az utolsó csepp a pohárban az volt számára, hogy egykori harcostársai, jelenbeli ellenfelei bosszúból megölték fogadott fiát, az egyetlen embert, akit közel engedett magához azok után, hogy a szovjet katonák az egész családját lemészárolták. A parancsnok emberei természetesen felkutatták a gyilkost, és bosszút álltak, de a lövöldözésben megölték a férfi feleségét és csecsemőkorú gyermekét is: haláluk terhé

¹³ Rahimi regényében egyetlen szó sem esik róla, de a hősnő haragja és elemi felháborodása arra enged következtetni, hogy itt a *bacha bazi* (jelentése „fiúkkal játszani”) pedofil gyakorlatról van szó. A 19. századig visszavezethető szokás szerint a hatalommal és befolyással rendelkező afgán férfiak fiúgyermeket raboltak el vagy vettek meg, akiknek esténként, gyakran nőnek öltözve, táncolniuk kellett (a nőknek a törvény tiltja a táncot), de gyakran szexuális szolgáltatásokat is kellett nyújtaniuk a házigazdának vagy a házigazda befolyásos vendégeinek. Nemzetközi nyomásra ez a gyakorlat 2018 óta bűncselekménynek számít Afganisztánban, ennek ellenére feltételezhetően ma is létezik.

a férfi már nem tudta elviselni. Tragikus és az öngyilkosságot leszámítva tipikus férfisors a 20. század végi Afganisztánban. Parwaiz parancsnok búcsúlevele egyetlen mondatból áll: „Gyászoljatok, de ne bosszuljatok meg!”¹⁴

Ahogy e rövid felsorolásból is kitűnik, a két regény kimeríthetetlen tárháza azoknak az apró cselekménymozzanatoknak, életeseményeknek, amelyek a polgárháború abszurditását hivatottak érzékeltetni.

Amíg a *Türelemkő* cselekménye zárt ajtók mögött, egy szobában játszódik, amelyet a hősnő csak ritkán, a narrátor ellenben sosem hagy el, addig az *Átkozott legyen Dosztojevszkij* helyszíne az afgán főváros, Kabul, amelynek utcáin Rassoul sokat kóborol: mivel ő férfi, a *Türelemkő* hősnőjével ellentétben ezt szabadon megteheti, hiszen a nők még háborúban sem hagyhatják el egyedül a házat. Ezzel magyarázható, hogy az első regényben a narrátor csak azt közli a háborúval kapcsolatban, ami a szoba falai közé beszűrődik a városban dúló harcokból, illetve azt, amikor fegyveresek törnek be a hősnő otthonába. Azzal, hogy a narrátor saját horizontját a szobára korlátozza, lehetetlenné teszi a harci cselekmények pontos és részletes leírását, a háború globális nézőpontból való ábrázolását; ehelyett az olvasó tekintetét és figyelmét konkrét, emberi léptékű eseményekre irányítja. E narrációs technika funkciója a különböző, egymástól elszigetelt szereplőket traumatizáló események ábrázolása, amelyek a háború menete szempontjából ugyan jelentéktelenek, de az egyes ember életében sorsdöntőek, személyiségalakító hatásúak. Habár a korpusz másik regényében a főhős több robbanásnak, bomba- és rakétabecsapódásnak is szemtanúja vagy elszenvedője lesz, ennek ellenére ez a mű sem részletezi a harci cselekményeket, amelyek mindig a hétköznapi emberek szemszögéből, szubjektív és szándékosan „rövidlátó” módon ábrázolódnak, ezzel azt sugallva, hogy a háború mint totalitás meghaladja az ember értelmét.

A szövegekből kirajzolódó afgán háború legmegdöbbentőbb jellemzője, hogy a szereplők az élet részének, életük megszokott keretének tekintik. A vizsgált korpusz láthatóvá teszi a nyugati és az afgán társadalom közötti egyik alapvető különbséget, nevezetesen az erőszak fogalma és erkölcsi megítélése közti éles kontrasztot. A harcos törzsi társadalmakkal, konkrétan pedig az afgán társadalommal foglalkozó antropológusok szerint az erőszak nemcsak e népek kollektív emlékezetébe, de mindennapi tapasztalatukba is bevéssző, hagyományos, elfogadott gyakorlat, immáron elválaszthatatlan társadalmi berendezkedésüktől és kultúrájuktól. Ezért ahogyan azt Pierre Centlivres írja, Afganisztánban az erőszak, még ha néha extrém formát is ölt, nem tekinthető abnormálisnak. Ezenfelül az erőszak fogalma elválaszthatatlan a becsülettől, a kötelességtől, a tradicionális férfieszménytől, ebből kifolyólag közösségi, társadalmi szinten óhatatlanul felértékelődik.¹⁵

¹⁴ RAHIMI, *Maudit...*, 273.

¹⁵ Vö. PIERRE CENTLIVRES, „Violence légitime et violence illégitime. À propos des pratiques et des représentations dans la crise afghane”, *L'Homme*, 144. sz. (1997): 51–67.

Centlivres megállapításának tükrében már nem is meglepő, hogy a két regényben megjelenített háborús erőszak olyan szinten banalizálódott, következésképpen „normalizálódott”, hogy az emberek hozzászoktak, megtanultak együtt élni a borzalmakkal, főképp a gyerekek, akik beleszülettek a háborúba, és nem tudják, mi az a béke. A normalitássá váló abnormalitás kifejezésére azonban nem mindig elégségesek a szavak, főleg akkor nem, ha az író nem akar sem patetikus, sem nyers naturalista stílust használni. A harcok leírásában a narrátorok elsősorban nem a látásra, sokkal inkább a hallásra támaszkodnak. A regények hangzásvilágát az erőszak hangjai – a fegyverbe hívó kiáltások, a bakancsok csattogása, a lövések vagy robbanások hangja, a tankok zúgása, az emberek jajgatása, sikoltozása – határozzák meg, amelyekre a szereplők, ha csak távolból hallatszanak, már ügyet sem vetnek: „Távol, valahol a városban, bomba robban. A heves robbanás valószínűleg romba dönt néhány házat, néhány álmot. Válaszolnak rá. A lövések szétszaggatják a nehéz, déli csendet, megrázzák az ablakokat, de nem ébresztik fel a gyerekeket. Egy pillanatra – pontosan két olvasószem idejére – megakasztják az asszony vállait.”¹⁶ Ugyanez figyelhető meg az *Átkozott legyen Dosztojevszkij* című regényben: a két szerelmes, amikor végre együtt lehet, nem érzékeli a messziről hallatszó lövések és rakéták zaját.

A *Türelemkő*ben éles ellentét figyelhető meg a belső és a külső világ között: a szobában síri csend honol, s ebbe a csendbe hasítanak bele a háború hangjai. Rey Mimoso-Ruiz a belső csönd és a külső zaj váltakozásának szimbolikus jelentést tulajdonít Rahimi regényében: szerinte ez az Afganisztánban uralkodó kettős erőszakot, a nők ellen a családon belül elkövetett csendes erőszakot, illetve a háborús erőszakot egyszerre jelképezi.¹⁷

Az *Átkozott legyen Dosztojevszkij*, ahogyan azt fentebb már említettem, több utcai jelenetet tartalmaz, következésképpen több robbanást is megjelenít, amelyeket elsősorban az erős hanghatások leírásával érzékeltet a narrátor.

Rakéta robban.

A föld beleremeg.

Néhányan a földre vetik magukat. Mások fel-alá rohannak, kiabálnak.

Egy még közelebbi, még félelmetesebb második rakéta. Rassoul is földre veti magát. Körülötte minden káoszba, hangzavarba fullad. Mint egy gigantikus parázsból, fekete füst száll fel, és beteríti az Asmaï-hegy lábánál, Kabul központjában elterülő városnegyedet.

¹⁶ RAHIMI, *Türelemkő*, 14.

¹⁷ REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette, „Silence du cyan et cri d’écarlate. Syngué sabour. La Pierre de patience (Atiq Rahimi, 2008)”, *Logosphère*, „Écritures du silence” 5. (2009): 89–103, 95.

A nyomasztó csendben, néhány perc múlva, lassanként, mint poros gombák, fejek bújnak elő.¹⁸

A rövidsége ellenére is expresszív leírásba a narrátor egy csipetnyi humort csempész. Rahimi írásmódjának egyik sajátossága, hogy az ábrázolt súlyos politikai, társadalmi, vallási problémák ellenére a nyelvi játékosság és a humor valamilyen formában minden egyes művében megjelenik. Ezalól ez a regény sem kivétel, még akkor sem, ha a történet komor hangnemét színező komikum gyakran tragikumba csap át. Az egyik rakétabecsapódás után például egy sérült öregember kétségbeesetten keresi kiesett fogsorát a romok között; a groteszk jelenet megdöbbeníti Rassout, egészen addig, amíg az öreg el nem mondja, hogy minden pénzét aranyfogakba fektette, amiket zálogba ad, amikor családja megszorul: az éppen aznap kiváltott fogsor elvesztése így az éhezést jelenti számukra. A jelenet fekete humora vélhetően a fogsort megtaláló és ellopó férfi cinikus kérdésével – „[...] éhínség és háború idején tényleg jó valamire a műfogsor?”¹⁹ – ellenpontozva válik valóban komikussá. De abban is morbid humor érződik, hogy az évtizedek óta tartó háború miatt elszegényedett kabuliak a teaházban nem ópiumot, hanem szárított skorpiót szívnak, és attól esnek bódulatba. A regényben megnyilvánuló fekete humor ugyanakkor nem cselekményszervező elemként jelenik meg: miközben egy szusszanásnyi szünetet, egy pillanatnyi kikapcsolódást jelent az olvasó számára a háború nyomasztó, komor hangulatából, ezzel párhuzamosan felvillantja annak abszurditását és kegyetlenségét.

Mindkét regény erőteljes kapcsolatot létesít a háború és a halál tematikája között. Ez nem meglepő, hiszen a fegyveres konfliktusok velejárója az erőszakos halál, amely háborús időkben nem más, mint legális, intézményesített gyilkolás; a cél szentesíti. Az erőszakos halál ábrázolásában Rahimi többször is a hallást hívja segítségül, nemcsak erős hanghatásokat, ahogyan azt fentebb már említettem, hanem azok hiányát is. A csend, amely hétköznapi környezetben nem érdemel figyelmet, háborús kontextusban „hallhatóvá”, jelentéshordozóvá válik: „Kint, valahol, nem túl messze, valaki kilő egy golyót. Egy másik, közelebbről, válaszol. Az első kilövi a második golyót. A másik már nem válaszol.”²⁰

Ebben a részletben az elmaradt válaszlövés, azaz a hirtelen beálló csend a halál metonímiájaként jelenik meg. Ezt a beszédes csöndet felerősíti a szöveg tipográfiája: a mondatot

¹⁸ RAHIMI, *Maudit...*, 22–23. „Une roquette explose. La terre tremble. Certains se jettent au sol. D’autres courent et crient. Une deuxième roquette, plus proche, plus terrifiante. Rassout se jette aussi à terre. Autour de lui, tout bascule dans le chaos, le vacarme. D’un gigantesque brasier se dégage une fumée noire qui envahit tout le quartier, au pied de la montagne Asmaï, au centre de Kaboul. Après quelques minutes, des têtes, pareilles à des champignons poussièreux, se dressent peu à peu dans un silence oppressant.”

¹⁹ *Uo.*, 23. „[...] en temps de famine et de guerre est-ce qu’un râtelier sert vraiment?”

²⁰ RAHIMI, *Türelemkö*, 24.

üres sor választja el a következő bekezdéstől, amely azt írja le, miként folytatja a nő a lövések miatt egy pillanatra félbehagyott monológját.

A *Türelemkő* szövege megnövelt térközökkel jól elkülöníthető szakaszokra tagolt, szerkesztését markánsan meghatározzák az üresen hagyott sorok, amelyek nem pusztán díszek, hanem jelentéshordozó elemként funkcionálnak. A tipográfiai fehér foltok, üres sorok, ahogyan a modern költészetben, úgy Rahimi regényeiben is a csend vizuális és gondolati megfelelőiként értelmezhetők. Az auditív és vizuális csend összekapcsolásával a narrátor képes érzékeltetni a brutalitást, amelynek elmondására már nem talál szavakat:

Ezen az éjszakán nem lőnek.

A hold színtelen és hideg fényében kóbor kutyák ugatnak, a város minden részéről.

Hajnalig.

Éhesek.

Ma este nincsenek halottak.²¹

Ebben a jelenetben is a csend sajátos formájaként értelmezhető elhallgatás eszközével él Rahimi, amely az író és olvasó közötti együttműködés jeleként manifesztálódik a szövegben. A lövések hiánya és az éhes kutyák közötti kauzalitás borzalma nehezen önthető szavakba, ezért a narrátor elhallgatja. Az olvasó viszont a lakonikus tagadó mondat, valamint az azt követő üres sor segítségével értelmezni, dekódolni tudja a ki nem mondott információt. Itt és az ehhez hasonló szöveghelyeken a háborús borzalmak elmondhatatlansága állítódik szembe a háborús diskurzus alapvető céljával, az elmondás, a tanúságtétel kényszerével. Az elhallgatás, a csend, végső soron a nyelventúliség a háborús tapasztalatokat még drámaiabbá, az olvasók számára még felfoghatatlanabbá teszi.

Az elhallgatással szoros összefüggésben a szövegben többször megjelenik a külső fókuszáció; ez a nézőponttechnika szintén a háborús traumák elbeszélhetetlenségét sugallja. Példaként említem a *Türelemkő*-nek azt a jelenetét, amely a szexuális erőszakot elszenvedő nőt ábrázolja: „Az asszony még mindig ugyanott ül. Hosszú ideig ott marad. [...] Szemét könnyek áztatják. Teste meghajlik. Térdeit a karjai közé teszi, közéjük rejt a fejét és sír. Szívszaggató sírással. [...] A hideg vagy a felindulás, a könnyek vagy a remegés meg-megszakítják a lélegzetvételét. Remeg.”²²

A szöveg lexikája arra enged következtetni, hogy a nő sokkos állapotban van. Azonban a bekezdésben alkalmazott külső fókuszáció révén a narrátor csak az észlelt gesztusokat, mozdulatokat, cselekvéseket közli, azaz úgy láttatja a nőt, hogy nem biztosít az olvasónak

²¹ *Uo.*, 131

²² *Uo.*, 111.

hozzáférést a szereplő gondolataihoz és érzelmeihez. Ennek következtében az olvasó kognitív hátrányba kerül: mivel nincs birtokában minden információnak, csak feltételezheti, hogy mi is játszódik le a nőben, a szövegben elszórt jelek alapján kell végiggondolnia és interpretálnia a narrátor által elmondottakat. Ez az olvasót gondolkodásra, újraolvasásra késztető narratív technika inherens jellemzője a regényíró fragmentált írásmódjának: minél minimalistább a stílus, annál nagyobb olvasói aktivitásra van szükség a megértéséhez. A 20. század utolsó évtizedeiben a nyugati prózairodalomban jelentkező minimalizmus korántsem idegen Rahimi e két regényétől, az író sikeresen párbeszédbe lépteti az afgán kultúrában meghatározó szerepet játszó szóbeli hagyománnyal: a mesék, legendák, elbeszélések, dalok vagy kiszámoló regényszövegbe emelésével az író kitágítja a regény világának asszociációs terét. A hypotextusok (amelyek túlnyomó többsége a korpuszban nem a háborúhoz, hanem általánosabb morális kérdésekhez kapcsolódik) által megidézett motívumok, szereplők és tárgyak, ki nem mondott szimbolikus jelentések hordozóiként egyrészt arra szolgálnak, hogy sugallják azt, amit verbális eszközökkel a narrátor nem tud vagy nem akar közölni – tabuk, az erőszak és brutalitás extrém formái –, másrészt az üres sorok által érzékeltetett csendhez hasonlóan támpontot nyújtanak a befogadónak az implicit jelentésrétegek felfejtésében.²³

A háborús tematikához kapcsolódva a *Türelemkő* talán legbrutálisabb jelenete illusztrálhatja a fent elmondottakat. A történet egy pontján a narrátor leírja a hősnőnek idős szomszédasszonyával folytatott beszélgetését, amely kintről hallatszik be a szobába. A nő azt akarja megtudni, jártak-e katonák éjjel a házban. Az öregasszony válasza rendkívül zavaros: úgy beszél, mintha mesét mondana egy királyról, aki megkérte a férjét és fiát, hogy táncoljanak neki. Ezt a mesészerű elbeszélést többször abbahagyja, és elénekel néhány sort egy dalocskából, amely szintén egy királyról szól. Mondatait összefüggéstelen, baljós kifejezések szövik át: „itt járt a király”; „a király megsimogatott”; a király „kérte őket, hogy a haláltáncot járják”; a király a „fejüket levágta”; „a testükre forró olajat öntött”; „nem szólnak hozzám”.²⁴ Ezek a kifejezések éles kontrasztot alkotnak az ének egyszerű, első hallásra ártalmatlannak tűnő szövegével: „Óh, jószágos király/ Magányomat panaszlom”²⁵, „Óh, király, tudd meg, a szívem szakad nélküled/ ideje már, hogy visszajöjj...”²⁶ Végül a szomszédasszony megkéri a hősnőt, hogy menjen vele, nézze meg a férfiakat, akik a

²³ A hypertextualitás láthatóvá teszi az író és célközönsége eltérő szociokulturális és nyelvi dimenzióiból eredő legnagyobb dilemmát, nevezetesen, hogy az írónak olyan hypotextusokat, szimbólumokat, allúziókat kell használnia, amelyeket megérthetnek, dekódolhatnak a nyugati olvasók, s teszi mindezt egy számára idegen nyelven.

²⁴ *Uo.*, 53.

²⁵ *Uo.*, 53.

²⁶ *Uo.*, 54.

„fejüket a kezükben tartják”.²⁷ A narrátor hallja a két nő távolodó lépteit, azután csönd lesz, majd: „Hirtelen egy üvöltés, az asszonyé. Rémült, Rémisztő. Léptei kopognak a köveken, botladoznak a romokon, átszelik a kertet és visszatérnek a házba. Ordít, még mindig. Hány. Sír. Föl-alá rohan a házban. Mint egy örült.”²⁸

Úgy tűnik, mintha első francia nyelven írt regényével Rahimi nem akarta volna sokkolni a nyugati olvasókat: a brutális mézárslást nem írja le, nem mutatja meg a narrátor. A fent idézett lövöldözéssel ellentétben, ahol a csend jelölte a halált, ebben a részletben az olvasó a különböző nyelvi eszközök segítségével egy puzzle darabjaihoz hasonlóan rakja össze, mi is történt valójában. A felismerés tükrében új értelmet nyernek a vízholdó fiú által a szomszéd lánynak többször elénekelt szerelmes dal – „...a szívem összetörted...”²⁹ – és az udvaron játszó gyerekek kiszámoló versikéjének addig a pontig ártalmatlannak tűnő sorai: „Ki választja a lábat? Ki a fejet? A lábat választom.”³⁰ A szomszéd házban lezajlott véres öldöklést a befogadó csak úgy tudja rekonstruálni, ha az öregasszony válaszában levő hézagokat a mesei mondatok és motívumok, valamint a dalocska kulcsszavaival tölti ki: a fegyveresek levágták a szomszédasszony férjének és fiának a fejét, majd a sebet meglocsolták forró olajjal, aminek hatására a fej nélküli testek ránganak, „táncot járnak”. Ezt a halottak táncának³¹ nevezett barbár kivégzési módot az *Átkozott legyen Dosztojevszkij*-ben explicit módon, röviden és tárgyilagosan írja le az író. Abban a történetben Razmodin magyarázza el Rassoulnek, mit takar a kifejezés, mert úgy véli, a harcokban részt nem vevő Rassoul nem ismerheti ezt a gyakorlatot. Mivel az uzsorásnő megölése után pszichogén afóniában szenvedő Rassoul nem tud válaszolni unokafivérének, ezért a narrátor közli a főszereplő gondolatait: „De igen, öregem, Rassoul nem csak ezt a történetet hallotta, hallott más, ennél még rosszabb történeteket is.”³²

A történet mindkét regényben, eltérő módon ugyan, de lezáratlan marad: amíg a *Türelemkő*-ben a férj eszmélésének és a nő brutális meggyilkolásának szürreális leírása kérdőjelezheti meg az elmondottakat, addig az *Átkozott legyen Dosztojevszkij* lezárása a *mise en abyme* technika alkalmazásával új perspektívát nyit, de közben nem ad választ arra a kérdésre, hogy kivégzik-e a halálra ítélt Rassoult. A nyitott vég hagyományos narratív eszköz a perzsa mesékben, amelyeknek nemcsak lezárásuk, de tanulságuk sincs; regényeiben maga Rahimi is többször alkalmazza ezt a technikát. A korpuszban megidézett hypotextusok

²⁷ Uo.

²⁸ Uo., 54–55.

²⁹ Uo., 46.

³⁰ Uo., 63.

³¹ A regény fordítója a haláltánc szót használja, amely a francia *danse macabre* néven ismert középkori allegorikus műfaj hagyományos magyar megnevezése. Mivel a Rahimi regényében szereplő *danse des morts* nem kötődik a haláltáncához, ezért a kifejezést inkább halottak táncának fordítanám.

³² RAHIMI, *Maudit...*, 170.

szimbolikus vagy asszociációs jelentésteremtéséhez hasonlóan a nyitott vég is az elbeszélrt történet továbbgondolására sarkallja az olvasót.

Összegzőképpen elmondható, hogy Atiq Rahimi első, francia nyelvű célközönségnek írt „háborús” regényeiben, annak ellenére, hogy ezer szállal kötődik az afgán kultúrához, elsősorban az emberi természet univerzális aspektusaira helyezi a hangsúlyt, azaz nem elidegeníteni, hanem közelíteni szeretné szülő- és választott hazája kultúráját. A háborús tematika kapcsán kijelenthető, hogy az afgán író e két regénye tökéletesen illeszkedik a 80-as évek francia nyelvű háborús irodalmában megjelenő új vonulatba: elveti a háború történetének realista ábrázolását, ehelyett az emberi nézőpontból értelmetlen és érthetetlen fegyveres konfliktus névtelen áldozatainak történetét meséli el, amely országtól, történelmi kortól, társadalmi berendezkedéstől, kultúrától és vallástól független. Ezek a fiktív emberi sorsok és tragédiák, még ha egy számunkra idegen és ismeretlen világhoz kötődnek is, be tudnak íródni az emberiség kollektív emlékezetébe. Irodalmi, esztétikai értékein túl ezzel is magyarázható, hogy Rahimi regényei képesek voltak megszólítani és megindítani a nem muszlim olvasókat. Az már a sors kegyetlen fintora, hogy az orosz–ukrán háború és az izraeli konfliktus árnyékában a két regény háborús narratívája az európai olvasók számára aktuálisabb ma, mint megjelenésük idején volt.