

Körömi Gabriella

Női test, női identitás Yasmina Khadra *Kabul fecskéi* és Atiq Rahimi *Türelmekő* című regényében¹

Az irodalmi szövegek testábrázolásainak és testképeinek vizsgálata a filozófiai és elbeszéléselemleti gondolkodásban bekövetkezett változásoknak köszönhetően – performatív fordulat, dekonstrukció, genderelméletek, térbeli fordulat – az utóbbi évtizedekben új lendületet és inspirációt kapott. Különösen igaz ez a megállapítás a női testre, amely, bár erőteljesen reprezentált a világirodalomban, meglehetősen reflektálatlan, pontosabban egysíkúan reflektált, meg nem értett, ismeretlen, Simone de Beauvoir szavával élve, a „másik” maradt.

Az évszázadokon keresztül uralkodó hagyományos dichotómia szerint a nőt létfeltételei szükségszerűen a testébe zárják, ezért a testtel, az anyagisággal, a szexualitással azonosították, míg a férfit az ésszel, a szellemmel, a tudattal. A test tehát szimbolikus értelemben női, míg a ráció férfi konnotációjú kategóriaként jelent meg a szépirodalomban (is). Ebből következik, hogy a nőt szexusából kiindulva határozták meg, azaz a lényegét jelentő szexuális vonzerő megtestesüléseként, szaporodásra váró, vagy éppen ellenkezőleg, arra már alkalmatlan testként, illetve anyaságában ábrázolták. A női test kétpólusú szemiotikájából – csábító Éva versus szakrális Madonna – eredő ábrázolásmód a férfi nézőpontot tükrözte, hiszen a nőt rendszerint a férfi láttatta.

A XX. századi feminista irányzatok ezen az értelmezésen lépnek túl, amikor leszögezik, hogy a mindenkori történelmi-társadalmi normák konstruálják nemcsak a nemi, faji identitást, hanem magát a testet is. Ahogyan Vermes Katalin írja „[...] a testsémát formálja és deformálja mások pillantása, a társadalmi normák. A testiség dinamikus sémája egyszerre és szétválaszthatatlanul természeti és társadalmi, anyagi és szellemi dimenziókat is hordoz.”² A testkép tehát kulturális és társadalmi megalapozottsággal bír, amelynek ismerete elengedhetetlen az irodalmi test-reprezentációk elemzésekor. Ugyanakkor korporealitása révén a test képes felülmúlni az őt meghatározó, korlátozó társadalmi normákat és szabályokat. Kalmár György szerint:

¹ Jelen tanulmány az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt keretében készült.

² Vermes Katalin: *A test éthosza. A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*. Budapest, L'Harmattan, 2006. 43.

A test az a dolog, amely örökké ellentéte és ellenzéke marad mindenféle társadalmi normának, szabálynak és korlátozásnak. Megtagad minden, a szimbolikus által neki kiszabott helyet és jelentést, azoktól elkülönözik, és örökké a korlátok áthágásával fenyeget. Így a test a szabadság örök forrása lesz.³

A test értelmezésének irodalmi szövegekben való tárgyalásakor a testnek ezt a kettősségét mindig szem előtt kell tartanunk.

Jelen tanulmányomban a női test reprezentációját vizsgálom Yasmina Khadra *Kabul fecskéi*⁴ és Atiq Rahimi *Türelemkő*⁵ című regényeiben, két olyan kortárs francia regényben, amely a muszlim világban játszódik. A könyvek között több párhuzamot és kapcsolódási pontot is kimutathatunk. Mindkét regény szervezőeleme a muszlim nők identitásának, a nemek közötti egyenlőtlenségnek a tematikája. Mindkettő ugyanazon a helyen és ugyanabban az időben, nevezetesen Afganisztánban, az afgán testvérháború idején játszódik.⁶ A legfontosabb hasonlóság azonban, mint azt látni fogjuk, az általuk használt nyelvi és kulturális kódban rajzolódik ki a közöttük.

Tematikai szinten arra keresem a választ, hogyan ábrázolja a korpusz a női testet, illetve a nőiség legfontosabb attribútumait (szépség, szexualitás, anyaság, öregedés). Ezen túl a női testet mint az identitásképzés és -formálódás helyét tanulmányozom, azt vizsgálom, milyen funkcióval bír a női szereplők teste az adott társadalmi-kulturális közösséghez való viszonyukban, valamint az identitásukat alakító folyamatokhoz kapcsolódó normák transzformációjában vagy transzgressziójában.

A felvetett kérdések vizsgálata a választott korpuszban különösen érdekes, hiszen két olyan íróról van szó, akik kettős kulturális identitással rendelkeznek. A regényekben szereplő muszlim nőket tehát muszlim identitással (is) bíró férfiak szemszögéből látjuk. Ez a nézőpont újabb izgalmas kérdés felvetésére is lehetőséget ad. Arra már sokan keresték a választ, hogy függ-e az irodalmi szöveg női testábrázolása a szerző nemétől, de vajon függ-e a szerző

³ Kalmár György: *Szöveg és vágy. Pszichoanalízis – irodalom – dekonstrukció*. Budapest, Anonymus. 2002. 81.

⁴ A regény, amely 2002-ben jelent meg, a *Merénylettel* és *Les Sirènes de Bagdad (Bagdad szirénjei)* című könyvvel (amit Magyarországon még nem adtak ki), trilógiát alkot, amelynek célja a Kelet és Nyugat közötti meg nem értés művészi ábrázolása.

⁵ A 2008-ban megjelent regény Atiq Rahimi első francia nyelven írt könyve, ami elnyerte a legrangosabb francia irodalmi díjat, a Goncourt-díjat. Ezzel a regényével az író Nadia Anjuman afgán költőnőnek állít emléket, akit férje agyonvert.

⁶ Meg kell azonban jegyeznünk, hogy Rahimi regénye második mottójával – „Történik valahol Afganisztánban vagy másutt” – egyetemes szintre emeli történetét. Atiq Rahimi: *Türelemkő. Szange szabúr*. Ford. Mészáros Ernő. Budapest, Magvető. 2010. 7.

származásától, kulturális identitásától? A kérdés nem nélkülöz némi pikantériát, hiszen a két író regényeiben kettős irodalmi kódot használ. Yasmina Khadra⁷ és Atiq Rahimi⁸ ugyanis nem anyanyelvükön és (elsősorban) nem honfitársaiknak, hanem franciául franciáknak – tágabb értelemben frankofónoknak – írnak, azzal a nem titkolt céllal, hogy érdeklődésüket felkeltsék saját (eredeti) kultúrájuk iránt. Ez azt jelenti, hogy műveik befogadásakor a legfontosabb kérdés az eltérő szocio-kulturális és nyelvi dimenziók egymáshoz való viszonya, melynek dinamikája abból a bonyolult kapcsolatból ered, amely a befogadók kultúráját és nyelvét – jelen esetben a franciát – a másik – esetünkben a muszlimok – kultúrájához fűzi. Ezért nem elég csupán csak azt vizsgálni, milyen nőkép konstruálódik az elemzett regényekben ábrázolt női testekből, de be kell mutatni annak történetileg változó normákba ágyazódottságát is.

A nyugati ember képzeletében nagyon erősen gyökerező közhelyek a keleti nőről még a középkorból erednek, amikor az iszlámmal mint a keresztény vallás legfőbb ellenségével való találkozás felerősítette a korabeli társadalmakban uralkodó nőgyűlöletet. A keleti nő még keresztény nőtársánál is megvetettebb lény volt, mondhatni duplán megalázott és elátkozott: egyrészt mint nő, másrészt mint muzulmán. A keleti nő kifejezés a XVIII. században nyert tágabb értelmezést, méghozzá Antoine Galland-nak⁹ köszönhetően, aki nemcsak az arab és perzsa, hanem szinte az összes Ázsiában élő nőre használta, függetlenül attól, hogy pogány, muszlim vagy zsidó volt-e. A keleti nők élettereként szolgáló háremhez kötődő, máig élő sztereotípiák elsődleges forrása éppen a Galland fordításában megjelent *Ezeregyéjszaka* volt.¹⁰ A francia kiadás, amely óriási hatást gyakorolt az európai olvasókra, indította útjára a hárem mint az érzékiség és a szexuális szabadosság melegágya mítoszt csakúgy, mint a buja, züllött keleti nő sztereotípiáját. A XVIII. századi francia irodalomban rendkívül nagy népszerűségnek örvendő keleti tárgyú művek bőségesen merítenek ezekből a közhelyekből, és nemcsak a libertinus irodalom (mint például Crébillon *Egy pamlag emlékiratai* vagy Diderot *Fecsegő csecsebecsék* című regénye), de a felvilágosodás korának filozófiai meséi is (például

⁷ Yasmina Khadra írói álnév, amely mögött Mohammed Moulessehoul (1955.) algériai származású író rejtőzik, aki 2001-ben telepedett le Franciaországban. Moulessehoul közel négy évtizedes katonai pályafutása alatt részt vett a terrorizmus elleni harcban. A Yasmina Khadra álnévet, amely felesége két keresztnevéből született, első Franciaországban megjelent regényénél használta először. Itt jegyezzük meg, hogy a muszlim társadalomban női nevet választani egy férfi írói álneveként forradalmi tettnek számít.

⁸ Atiq Rahimi (1962.) afgán származású francia író. 1984-ben, az afgán-szovjet háború miatt menekült el hazájából. Politikai menedékkjogot kért és kapott Franciaországban. Afganisztánba a tálibok bukása után, 2002-ben térhetett vissza először, azóta felváltva szülőhazájában és választott hazájában él.

⁹ Antoine Galland (1645-1715) az *Ezeregyéjszaka meséi* első európai fordítója, elismert orientalista. A kötet Európában először franciául jelent meg 1704 és 1717 között.

¹⁰ Ez a mű nem igazi fordítás, sokkal inkább átköltés, hiszen Galland a korabeli elvárásoknak és fantáziának megfelelően átírta, kiegészítette az eredeti meséket.

Montesquieu: *Perzsa levelek*, Voltaire: *A babiloni hercegnő*). Az európaiak számára a század végén a Kelet már nem egy teljesen ismeretlen világ, de a róla kialakult képben a valóság még a képzelettel és a képzelgéssel keveredik.

A XVIII.-XIX. század fordulóján, ahogyan nagy vitát kiváltó könyvében Edward Said megállapítja, „az európai kutatók keleti tudományos felfedezései mellett egyfajta »Kelet-járvány« söpört végig a kontinensen, s megfertőzött minden valamirevaló költőt, esszéistát, filozófust”.¹¹ Az orientalizmus egész Európában virágzik, de sehol nem olyan erős, mint Franciaországban, ahol a mesés Kelethez nemcsak a szexuális fantáziálás, de a jelenből való menekülni vágyás is társul. A francia irodalomban (és festészetben) túltengenek a fülledt keleti életképek, jellegzetes keleti szereplők és helyszínek: meztelen odaliszkok, eunuchok, pasák, rabszolgakereskedők, háremek, török fürdők. Igaz ugyan, hogy a keleti nő irodalmi és képzőművészeti ábrázolása az európai szépségideálnak felel meg, vonzereje továbbra is egzotikusságában és a férfiaknak való alávetettségében rejlik.

Az 1800-as évektől kezdve egyre több francia gondolkodó, művész és író jutott el az álmok földjének tartott mesés Keletre, Lamartine-től Flaubert-ig, Chateaubriand-tól Renanig, Nerval-tól Pierre Loti-ig. A kortárs Kelettel való találkozás sokak számára csalódást okozott, de ennek csak útijegyzeteikben, leveleikben adtak hangot; az írók, költők nem akarták lerombolni az írott szövegekből konstruálódott mitikus keleti varázst. Ez a megállapítás igaz a muzulmán nőkkel való találkozásra is. Mivel nyugati férfi a táncosnőket leszámítva, akik gyakorlatilag prostituáltak voltak, nem találkozhatott keleti nővel, és legfőképpen nem nyerhetett bebocsátást a háremekbe, a muszlim nő továbbra is a férfi tekintetének kitett, de fátyol mögé rejtett titokzatos másik, a vágy tárgya maradt. A róla alkotott kép továbbra is ambivalens. A férfiaknak való alávetettsége, rabszolga státusza szánalmat, állatiasnak tartott érzékisége pedig vágyat ébresztett a nyugati férfiakban. Előbbit érvként használták fel a gyarmatosítás erkölcsi igazolására, az utóbbi miatt pedig pusztán szexuális tárgynak – Guy de Maupassant szavaival „*érzéki állat, gyönyörszerző állat, asszonyi testtel*”¹² – tekintették az arab nőket.

Habár vallási és társadalmi okokból elzárva él, a muszlim nő a század végéig nagyon is jelen van az európai pszichében. Ez csak a XX. században, a dekolonizáció következtében változik meg, amikor a Kelet geopolitikai játszmák színterévé válik. A mesés Kelet képe elhalványul, irodalmi ábrázolása más irányt vesz, az orientalizmus háttérbe szorul. A század

¹¹ Edward W. Said: *Orientalizmus*. Ford. Péri Bendek. Budapest, Európa Könyvkiadó. 2000. 94.

¹² Guy de Maupassant: *Allouma*. Ford. Somogyi Pál László. In: *Guy de Maupassant: Elbeszélések*. IV. kötet. Budapest, Európa. 1980. 596.

második felében, a posztkolonializmus és a feminizmus korában a fő kérdés az, elmesélheti-e egyáltalán egy férfi író a muszlim nőt, aki továbbra sem hallathatja a hangját. Lehet-e egyáltalán feminista nézőpontot érvényesíteni a muszlim nő ábrázolásában? Erre a kérdésre különböző válaszokat adnak a muszlim kultúrához tartozó, de francia nyelven író művészek.

Ez a rövid történelmi-irodalmi áttekintés nemcsak a nyugaton meggyökeresedett muszlim nőkép ambivalens voltára mutat rá, de arra is rávilágít, hogy a keleti nőknek vajmi kevés közülük volt ahhoz a sztereotip képhez, ami évszázadokon keresztül meghatározta az európai művészek és írók keleti nő-tudatát.

Ami a muzulmán nők irodalmi szövegekben megjelenő testábrázolását illeti, meg kell jegyeznünk, hogy míg a középkorban nem, a reneszánsz korában pedig csak elvétve ábrázolták őket lefátyolozva, addig a XVII. századtól kezdve egyre többször jelenik meg leírásukban a fátyol, amely a XVIII. század végére a muszlim nő test-reprezentációjának inherens jegyévé válik. A fátyol a nyugatiak számára sokáig az elrejtés, a titok szimbóluma volt, a muzulmánok számára viszont a női szerénységet és erkölcsösséget jelképezte. Az elmúlt három évtizedben a világban végbemenő történelmi-politikai változások következtében a fátyol, történetében először, politikai és identitásformáló szimbólummá vált: míg a nyugatiak szemében az elmaradott patriarchális társadalom, a nemek közötti egyenlőtlenség jelképe, addig a muszlimok számára a nyugattal való szembenállást, az iszlám valláshoz való ragaszkodást jelképezi, azaz az iszlám identitás kollektív szimbólumaként funkcionál. Ez a változás, ahogyan látni fogjuk, az irodalmi művekben is tükröződik: a fátyol elvesztette azt a szexuális töltetű szimbolikát, ami évszázadokon át lényegi velejárója volt, a csador és társai (nikáb, csadri, hidzsáb, burka stb.) – már nem egyszerűen fátyol! – identifikációs eszközzé, s ezzel párhuzamosan a női testhez kapcsolódó szimbólumok, metaforák alapjává válnak.

A női test csador általi megjelenítése és megélése Yasmina Khadra regényében hangsúlyos szerepet kap. Már a cím is erre utal, bár a metafora jelentése csak a könyv végén válik nyilvánvalóvá az olvasók előtt. Kabul fecskéi valójában a nők, ezek az „alak és hang nélküli fantomok [...], akik anélkül kelnek át az utcán, hogy bárkit megérintenének, megrokkant kékes vagy sárgás, gyakran színtelen fecskerajok több évszak késéssel, mogorva hangot hallatva, mikor férfiak közelében haladnak el.”¹³ (Khadra: 124.)

A csador a regényben a nyugati olvasók elvárásainak és a muszlim társadalomról szerzett felszínes ismereteinek megfelelően „gyászos maskara” (Khadra: 68.), „rácsos álarc” (Khadra: 84.), „kényszerzubbony” (Khadra: 84.) vagy éppen „rácsozott csuklya” (Khadra:

¹³ Yasmina Khadra: *Kabul fecskéi*. Ford. Baranyai Judit. Budapest, General Press Kiadó. 2012.

125.) képében jelenik meg. Ezek a pejoratív metaforikus képek nemcsak a nők tárgyiasítását és elidegenítését fejezik ki, de jogfosztottságukra is utalnak. A társadalmi-történelmi hagyományok, valamint a vallás megfosztotta a nőket attól az alapvető emberi joguktól, hogy lássanak és látszódjanak, hogy tetsszenek másoknak és/vagy önmaguknak. A fenti példák tükrében a csador mint a nő vagy a női test pendant-ja nem szorul különösebben magyarázatra, a szereplők ábrázolásában rendszeresen megjelenik a regényben. Így reprezentálódhat az utcán kolduló nő „kísértetszerű” (Khadra: 7.) lényként, a megkövezésére váró prostituált „becsomagolt múmiaként” (Khadra: 14), véres holtteste „keselyűknek odavetett szemeteszákként” (Khadra: 15.), a mecset előtt férjére várakozó feleség pedig „ott felejtett batyuként” (Khadra: 84).

Yasmina Khadra regényében megjelenik a XVIII.-XIX. századi francia irodalomból örökölt sztereotípa is, nevezetesen a férfi tekintetének kitett nő sztereotípiája. A régi közhely a kortárs politikai viszonyok között némiképp módosul, hiszen a lefátyolozott nőt nem egy idegen, kéjsóvár nyugati férfi lesi, hanem saját honfitársnői, akik rosszállóan, illetve a tálib milicisták, akik megvetően méregetik a férfi kíséret nélkül álldogáló nőt. Zunaira, a regény egyik főszereplője, e tekintetek súlya alatt „Feszeng, úgy érzi magát, mint egy gyanús csomag, amelyet alaposan átvizsgálják. [...] Hogyan mehetett bele abba, hogy magára öltse ezt a szörnyű maskarát, amiben semmivé válik? Mintha egy sátrat viselne, egyszerre rekeszti ki és zárja börtönbe...” (Khadra: 84.)

A női szereplők számára a saját test megélése elválaszthatatlanná válik a csadortól. Amíg a tradicionális patriarchális társadalmat elfogadó nők szemében a csador viselése a társadalmi rendet, a vallás tiszteletét és saját erkölcsüket szimbolizálja, azaz a muszlim női identitás mindenki számára látható attribútuma, addig az emancipált muszlim nők saját személyiségük elvesztésének jeleként azonosítják. A szépséges Zunaira a felvilágosult nők közé tartozik, aki a tálibok uralma előtt „*kendőjét csak jelzésszerűen*” (Khadra: 64) hordta, ügyvédként a nők egyenjogúságáért küzdött és szerelemből ment férjhez. A tálib uralom alatt éppen a csador kötelezővé tétele miatt nem jár el otthonról, arca elfedése számára vállalhatatlan, emberi és női méltóságával összeegyeztethetetlen aktus:

Nesszosz inge nem árthatna annyit az emberi méltóságomnak, mint ez a gyászos maskara, mely tárgyá silányít azzal, hogy elrejti az arcom és megfoszt a személyazonosságomtól. Itt legalább én vagyok, Zunaira, Mohsen Ramat felesége [...] Ezzel az átkozott lepellel sem emberi lény, sem állat nem vagyok, csak szégyen, gyalázat, amit el kell takarni a világ elől, mint valami betegséget. [...]

Ne kívánd, hogy olyan legyek, mint egy szellem, egy névtelen csadorsuhogás,
amit kieresztettek ellenséges területre. (Khadra: 68.)

A zárt tér, amely a bezártság és az alávetettség szemantikai mezőjébe tartozik, paradox módon a szabadságot, az önállóságot, valójában csak ezek illúzióját biztosítja a nő számára. A tragikus események láncolatát éppen a zárt tér elhagyása indítja el: a férj kérésére sétára indulnak a lepusztult, végtelen háborúba süllyedt városban, melynek során összetűzésbe kerülnek a milicistákkal. Zunaira számára ez az epizód a valósággal való szembesülést jelenti. A muszlim civilizációban a két nem két, egymástól gondosan elválasztott közegben él: a férfiaké a nyilvánosság, a nőké az otthon világa. Nőként a nyilvánosság előtt akarat és hang nélküli tárgyként jelenhet csak meg, akinek egyetlen szerepkört jelölt ki a társadalom, a férjének engedelmes rabszolga szerepét, és akit egyetlen, közterületen felhangzó nevetés miatt megbüntethetnek. Zunaira fellázad, de lázadása látszólag nem a fennálló társadalmi-vallási rend, hanem férje ellen irányul. Döntésével, miszerint otthon sem válik meg többé a csadortól, felrúgja a kinti és benti világ közötti éles határvonalat. Bár a hagyomány szerint a csador a szexuális vágy kordában tartását szolgálja, a nők számára jelképesen az otthon négy falának biztonságát reprezentálja a férfiak uralta külső térben; ezért vehetik azt le, amint visszatérnek saját nemük közegébe, az otthonukba. Zunaira elhatározása azt jelzi, hogy már otthon sem érzi magát biztonságban, férjére is idegenként tekint, amiért nem védte meg, s akitől éppen ezért el akar válni.

A csador otthoni viselésével a nő nem szeg meg egyetlen vallási-társadalmi szabályt sem, pusztán csak újraértelmezi azokat. Ez az abszurdnak tűnő transzgresszió súlyos következményekkel jár. Egyrészt a kinti világ visszavonhatatlanul betör az otthonukba, amely addig menedék volt számukra a városban dúló örület elől. Másrészt a csador hordásával Zunaira szimbolikusan azt üzeni férjének, hogy mivel elfogadta a tálibok törvényét, annak következményeit otthon is viselnie kell. Ezzel a szokatlan „norma-nem-szegéssel” Zunaira végső soron mégiscsak a társadalmi nem mint koncepció határát feszegeti, hiszen felborítja a férfi-nő közötti, társadalmilag szigorúan szabályozott hierarchiát. A nő nemcsak elrejtí arcát férje elől, de minden fizikai kontaktust visszautasít, azaz a testét is megtagadja tőle, bár a szöveg explicit módon ezt nem mondja ki. A szexualitás mint a testi kifejezés egyik legmarkánsabb modalitásának az ábrázolása semmilyen formában nem jelenik meg Khadra regényében. Ennek okát valószínűleg abban kell keresnünk, hogy a test és a testiség tabu az iszlám civilizációban, ezért a muszlim származású művészek általában nehezen írnak róla. Több nyelvváltó író állítja, hogy anyanyelvükön képtelenek a kultúrájukhoz, vallásukhoz

kötődő tabukról írni, és hogy az idegen nyelv a szólás, a kifejezés szabadságát jelenti számukra. Atiq Rahimi így vallott erről:

Megtanították nekünk, hogy ne vegyünk tudomást a testünkről. Azt hitték, hogy ez közelebb visz bennünket a lelkünkhöz. [...] A testet szégyellni való tárgynak tekintik. [Perzsa nyelven írva] Túlságosan cenzúráznám magam. Ez az a nyelv, amelyben felnőttem, amelyben megakadályozták, hogy bizonyos szavakat kimondjak, és bármit is tegyek, a tudatalattim megtiltja, hogy kiejtsem őket.¹⁴

A férje közeledését elhárító Zunaira saját testi létének a másakra nyílását is elutasítja, azaz implicit módon a női testséma kulturális és vallási meghatározottsága ellen lázad, amely a muszlim nőt passzív befogadóként, férje vágyainak engedelmes kiszolgálójaként definiálja. „Ezzel védekezik, ez az ő tiltakozása, harci zászlaja és ünnepélyes tagadása. Moshennek ez egy valóságos barikád kettejük között, fenyegető szakítás fájdalmas szimbóluma.” (Khadra: 108.)

Így lesz a csador a nő új identitásának kivetítődése, megtestesülése. Amennyiben Merleau-Ponty elméletéből indulunk ki, amely szerint az én a testi viselkedés alapján konstituálódik,¹⁵ akkor kijelenthetjük, hogy Zunaira döntésével újraírja a férjéhez, a világhoz és önmagához való viszonyát, átlépi a két nem közötti határvonalat. Ettől kezdve ő az aktív döntéshozó, férje pedig a passzív, a nő döntését elszenvedő fél. A visszautasított, magányra ítélt Mohsen pestisesnek érzi magát, azaz átélheti, megtapasztalhatja a csador alá száműzött nők kirekesztettségét. Zunaira otthoni csadorviselése olyannyira szokatlan, hogy a férj, házasságuk során először, a társadalmi és vallási szabályok felemlegetésével tud csak reagálni: „Nem akartam felhívni a figyelmed erre, de ha ellenkezel, fel fogsz bosszantani. Itt én parancsolok! A mi szokásaink szerint egy nő nem küldi csak úgy el a férjét.” (Khadra: 114.) A házastársak vitája eldurvul, Mohsen megüti feleségét, ő maga elesik, olyan szerencsétlenül, hogy azonnal meghal. Zunairát elfogják, és gyilkosságért halálra ítélik.

A regény másik házaspárja Atik, a börtönőr, és felesége Musszara. Az ő kapcsolatuk sem szokványos, annak ellenére, hogy a hagyományos patriarchális alá-fölérendeltségi viszonyra épül. Musszara megmentette a mudzsahedként harcoló, súlyosan sebesült Atik

¹⁴ Entrevue avec le Prix Goncourt - Atiq Rahimi: le français, langue de liberté. <http://www.ledevoir.com>, 20-09-2015. Ford. Körömi Gabriella.

¹⁵ Vermes Katalin: *A test éthosza. A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*. Budapest, L'Harmattan, 2006. 37.

életét. Atik hálából feleségül vette a nála idősebb asszonyt, aki a történet idején 45 éves, a társadalom szemében már öregasszony, ráadásul gyógyíthatatlan beteg. Musszara testi létét, férjéhez és önmagához való viszonyát a betegség határozza meg. A testi romlás jelei hangsúlyosan jelen vannak a nő leírásában: meggyötört arca aszott, mint egy múmiáé, ajkai beesettek, tekintete jéghideg, haja hullik, „fakó bőr lötyög csontjain, gyűrött, mint a papír, ujjai már képtelenek tapintás alapján megismerni a dolgokat.” (Khadra: 104.) A szünni nem akaró fájdalom ellenére a nő minden erejével azért küzd, hogy a végsőkéig ellássa hitvesi kötelességeit. Erre nemcsak a férje iránt érzett szerelem készteti, de az is, hogy tisztában van az őt fenyegető veszéllyel. A muszlim társadalomban a beteg feleséghez magától értetődően kapcsolódik a hanyatló test eltávolításának narratívája: az öreg vagy beteg gyermektelen asszony semmire sem jó, ezért el kell küldeni, és egy egészséges fiatal szüzet kell venni a helyére.

Musszara testi hanyatlása annak a morális kórnak – nevezetesen a nők kiszolgáltatottságának és jogfosztottságának – a kivetülése, ami belülről emészti a muszlim társadalmat és családokat. Atik vívódása a társadalmi szokások és Musszara iránt érzett hálája között érthetetlen és illetlen a külvilág számára, már az is normasértés, hogy beszél róla. Barátja figyelmezteti is erre: „Nem szeretnék még egyszer azon kapni, hogy magadban beszélsz az utcán, mint egy gyengeelméjű. Főleg nem egy nőstény miatt. Azzal megsértenéd Istent és az ő Prófétáját.” (Khadra: 26.)

Atik embersége, a felesége iránt érzett hálája sem elég azonban ahhoz, hogy felülemelkedjék a társadalmi normákon. Gyengülő feleségének (és az elhanyagolt háztartásnak) a látványa előbb csak ingerültséget, majd egyre növekvő dühöt vált ki belőle, néha úgy néz rá, mintha tekintetével akarná őt ledöfni.

Musszara, aki fokozatosan veszíti el a kontrollt saját teste felett, tükörképét szemlélve döbben rá, hogy gyógyíthatatlan beteg. Zunairához hasonlóan ő is döntést hoz, felhagy a betegség elleni küzdelemmel, rábízta magát a végzetre. Ez a döntés passzivitásra ítéli – csak várnia kell a halált –, de egy véletlen folytán a kezébe veheti saját sorsát. Atik ugyanis beleszeret Zunairába, akinek fedetlen arcát véletlenül meglátja a börtönben. A nők látványától megfosztott férfit a női arc valósággal megbabonázza.

Felesége arcát leszámítva Atik évek óta nem látott egyetlen női arcot sem. Már megtanult élni nélküle. [...] És hirtelen lehull egy fátyol, és csoda történik. Atik nem tér magához. Egy hús-vér nő, egy valódi női arc, kézzelfogható, a maga

valójában ott van előtte. Elképzелhetetlen. Már olyan régen elszakadt az effajta valóságtól, hogy azt hitte, már a gondolkodásából is száműzték. (Khadra: 124.)

Khadra ezzel a jelenettel megint csak a csadorhoz kötődő társadalmi-vallási tabut tematizálja, de ezúttal a férfi nézőpontjából, akit egyetlen fedetlen női arc képes megfosztani a józan esztől. Musszara látja, hogy férje szerelmes, ezért megváltoztatja döntését: helyet cserél a fogoly Zunairával, hogy a nő boldoggá tehesse Atikot. A „testcserét” éppen a csador teszi lehetővé, mivel, ahogyan Aurélie Renault írja, „minden csador hasonlít”,¹⁶ senki sem tudhatja, ki is rejtőzik alatta. Musszara Zunairának adja ki magát, pontosabban saját testében maradvá Zunairát testesíti meg: „Végül is csak egy csadorról van szó, ami egy másikat helyettesít. Senki sem fogja ellenőrizni a mögötte rejlő személyazonosságát.”– gyözködi férjét. (Khadra: 150.)

Khadra a csadorviselést gúnyolja ki, amikor a nőt az identitásuktól megfosztó leplet, azaz magát a normát teszi a normaszegés eszközévé. Musszara, miközben félrevezeti az igazságszolgáltatást, igazi muszlim feleségként viselkedik, hiszen életét adja férjéért. Önfeláldozása ugyanakkor szimbolikus öngyilkosságként is értelmezhető, mert a kivégzéssel a betegséget is kijátssza, megszabadítja magát a szenvedéstől, anélkül, hogy önmaga ellen fordulna, ami az iszlám vallás szerint is bűn.

Musszarát kivégzik, miközben férje – a sors iróniája! – is a csador csapdájába esik: a kivégzést néző nők között nem találja meg, nem ismeri fel a lefátyolozott Zunairát.

Látjuk tehát, hogy Khadra nemcsak a nők, hanem a férfiak szemszögéből is elítéli a csador viselését. Egyrészt azért, mert a férfiak, Atikhoz hasonlóan, minden kontrollt elvesztenek egy fedetlen női arc láttán, másrészt azért, mert a csador alá rejtőzött, hozzájuk tartozó nő akár el is szökhethet előlük, ahogyan azt Zunaira is teszi. Atik beleőrül a nő elvesztésébe, Kabul utcáin rohangál és letépi a fátylat minden elébe kerülő nőről, hogy ellenőrizze, nem Zunaira rejtőzik-e alatta. Yasmina Khadra keserű gúnnyal ábrázolja a férjek reakcióját, ami sajnos a magyar fordításban nem érződik: „A »megszégyenített« férfiak asszonyaik nyomában loholnak, hogy rávessék magukat a bolondra...” (Khadra: 165.) A francia szövegben szereplő »piétiner« ige jelentése »eltiporni, eltaposni«, azaz a bosszúra szomjas férfiak saját asszonyaikat tiporják el, hogy Atikot meglincselhessék. Sokatmondó kép.

¹⁶ Aurélie Renault: Discours littéraire et réactivation des consciences. Le cas de l’Afghanistan dans la littérature contemporaine: Yasmina Khadra. Ford. Körömi Gabriella. In: *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 27. 2012. 369-380. 378.

A *Kabul fecskéivel* ellentétben Atiq Rahimi *Türelemkő* című regénye explicit módon tesz utalást a test szempontú olvasat lehetőségére. A mű első mottója a kegyetlen színház atyjától, Antonin Artaud-tól származik: „A testből a test által a testtel a testtől és a testig.” (Rahimi: 7.) Ez a mondat Artaud *Suppôts et Supplications* című könyvében található,¹⁷ amelynek az alapját a test és a testnek a nyelvhez való viszonya képezi. Artaud olyan költészetet akar megvalósítani, amely nemcsak verbális elemekből, hanem testi kisugárzásokból, lélegzetből, kiáltásból, köpésből áll, azaz korporális megnyilvánulásokon alapszik. Végző soron Artaud dekonstruálja a nyelvet, a szavakat és hangokat, amíg csak a test marad, amin túl már semmi nincs és ami által az élet minden aspektusa feltárulhat.

Az Artaud idézet visszhangot ver Rahimi regényének minden jelentős fordulópontján. Kezdetben a nő hallgatásra ítélt testként van csak jelen, identitás nélküli lényként reprezentálódik, aki még a levegőt is férje lélegzetének ritmusára veszi. Egyetlen feladata az imádkozás, hiszen kómába esett, tarkólövést kapott férje csak az előírt számú imától gyógyulhat meg. Mivel mindez hatástalan marad, a nő felhagy az imádkozással és életében először beszélni kezd: beszél magáról, a női sorsról és a női testről. Később – először fizikai kényszer hatására – prostituálódik, teste, bár továbbra is egy másik testnek kiszolgáltatott, csereüzlet eszközévé válik: mivel fizet érte, a férfi már nem uralkodhat a testen. Elsőként tehát a nő teste szabadul fel az elnyomás alól, és ez a gyönyör megtapasztalásában reprezentálódik.

A szöveg explicit módon csak testiségről beszél, de Rahimi több interjújában is rámutatott a testnek az európai olvasók számára ismeretlen konnotációjára: „A misztikus arab gondolkodásban a test nem különbözik a lélektől. Ennek a szimbiózisnak a jelölésére egyetlen, lefordíthatatlan szavunk van. Ez a *djâm* szó: az elválaszthatatlan test-szubjektum és a lélek. Ez az élet.”¹⁸ Amennyiben Rahimi kijelentéséből indulunk ki, a női test és identitás metamorfózisa sokkal erőteljesebben lélektani folyamat, mint ahogy azt a szöveg nyelvi megformálásából gondolhatnánk, sőt, az Artaud idézet is új dimenziókat, új értelmezési lehetőségeket nyit a befogadó előtt.

A regény egy hosszú, progresszív és felkavaró vallomás története, amely igazi performatív aktusként működik. Az *Ezeregyéjszaka* Sahrazádjához hasonlóan az asszony a beszéd által életet ment, életet ad. A nő meg van győződve arról, hogy férje az ő türelemköve.

¹⁷ Artaud utolsó kötete, amelyet nem sokkal halála előtt fejezett be, de csak harminc évvel később, 1978-ban jelent meg. A kötet három, látszólag különálló részből áll, melyek tartalmazznak verseket, leveleket, álmok leírásait, egy Lautréamont-ról szóló esszét.

¹⁸ Entrevue avec le Prix Goncourt - Atiq Rahimi: le français, langue de liberté. <http://www.ledevoir.com>, 20-09-2015. Ford. Körömi Gabriella.

A türelemkő egy perzsa mesében szereplő varázslatos kő, aminek az ember minden titkát, sérelmét, bánatát, fájdalmát elmondhatja, mert az képes mindent magába szívni. Amikor megtelik, szétrobban, a vallomást tevő pedig megszabadul szenvedéseitől. Az asszony azért beszél megállás nélkül a férjéhez, mert hiszi, hogy a szó életben tarthatja, titkai életre kelthetik, és reméli, hogy az új életben boldogok lehetnek egymással.

Ezzel a misztikus perzsa interpretációval szemben a nyugati gondolkodás szerint a nő vallomása egyfajta pszichoanalízisként, önterápiaként fogható fel, amelynek elengedhetetlen feltétele a férfi öntudatlan állapota. A társadalmi szerepek a férfi sebesülése következtében felcserélődnek: a férfi az, aki némaságra kényszerített, akinek teste mozdulatlan, passzív. Ezzel állítja szembe az író a nőt, aki végre hallathatja hangját, akinek teste minden pillanatban változó, eleven.

A főszereplő egy identitás és név nélküli muszlim feleség, akit a narrátor végig »asszonynak« nevez. A narrátor semmilyen egyéníthető tulajdonsággal nem ruházza őt fel, külsejéről csak annyit tudunk meg, hogy szép, hosszú hajú és egy sebhely van az arcán. Ez az elnagyolt leírás, illetve a nő anonimitása felerősíti a történet általánosító jellegét. Ezzel párhuzamosan a név hiánya a nők társadalmi jelentéktelenségét is szimbolizálja.

Khadra regényével szemben a *Türelemkő*ben a csador nem a nők eltárgyasításának eszközeként funkcionál, szinte alig esik szó róla. Ez a tény azzal is magyarázható, hogy a regény egy szobában, a nőkhöz köthető zárt térben játszódik, ahol nem kell csadort viselniük. Ezért a narrátor csak annyit közöl az olvasókkal, hogy az asszony gondosan magára ölti fátylát, mielőtt kilépne az utcára, és azonnal leveti, amint hazaér. Zunairával szemben Rahimi névtelen hősnője nem tiltakozik, nem lázad a csador viselése ellen – egyetlen negatív konnotációjú kép sem kapcsolódik hozzá a regényben –, a nő, a nőiség kötelezően előírt attribútumának tekinti.

A *Kabul fecskéi* vizsgálata rávilágított arra, hogy Yasmina Khadra a francia társadalomban élő sztereotípiákhoz hűen jeleníti meg a csadort, és meg sem próbálja érzékeltetni annak összetett szimbolikáját. Bár Atiq Rahimi is a francia olvasók elvárásaihoz alkalmazkodva ábrázolja a muszlim világot, gondosan kerüli a közhelyes képeket, az unalomig ismételt, elcsépelt kliséket, melyek között kétségtelenül a csador a legismertebb.

Annak ellenére, hogy tabu, a nőt mégiscsak a teste határozza meg, hiszen ő a férfi szexuális „tartozéka”, akinek a teste arra szolgál, hogy férjét testi frusztrációjától megszabadítsa. Ahogyan azt a nő férje arcába vágja: „Rám kiáltottál, hogy takarózzam be: *ne lássam a húsod!* Tényleg csak húsdarab voltam, amibe beledugtad azt a koszos f...odat. Csak azért, hogy szétszaggasd és vérezzen!” (Rahimi: 120.)

Ez a mondat a történet vége felé szakad ki¹⁹ az asszonyból, addig ő maga is elhiszi, hogy a nő másodrendű lény, akinek egyetlen feladata a férfi kiszolgálása: „Azt hittem, ez a mi természetünk. Hogy ez a különbség köztünk. Ti, férfiak, élveztek, mi nők pedig azt élvezzük, hogy ti élveztek. Ez kielégített.” (Rahimi: 114.)

Ha igaz az, hogy emberi test „interszjektív összefüggésekbe ágyazódott test”,²⁰ akkor a testi szerelem az interszjektivitás egyik legalapvetőbb tapasztalata, együtt-lét a saját és a másik teste között, amelyben a másik testi jelenléte transzcendens erőként működik. A *Türelemkő*ben ábrázolt házasesetben semmi ehhez hasonlót nem fedezhetünk fel, a házastársak szexuális élete egyoldalú, egyirányú aktus csupán: „engem közben... magamra hagytál...”- mondja a nő. (Rahimi: 113.) Megállapíthatjuk, hogy Rahimi, Khadrától eltérően nyíltan, néhol kimondottan közönséges szavakkal ír a testiségről, számtalan tabut dönt meg, amikor a szexualitás különböző testi megnyilvánulásait ábrázolja regényében.

A *Türelemkő* üzenete egyértelmű: a két nem harmonikus együttélése, a felszabadult, örömteli szexualitás összeegyeztethetetlen a fennálló társadalmi-vallási berendezkedéssel. A feleség közös életük során soha nem beszélhetett őszintén a férjével, nem simogathatta meg az arcát, nem csókolhatta meg, nem érinthette meg nemi szervét; mindezeket a tapasztalásokat csak akkor élheti meg, amikor férje kómában fekszik. Az asszony ráeszmél arra, hogy a nő is találhat kielégülést a szexben, hogy teste nem egy elrejtteni való húsdarab, hanem identitásának szerves része. Ennek megértése revelációként hat rá, hiszen azt tanították neki, hogy a nő számára a házaseset egyetlen célja a reprodukció, az utódok biztosítása. Ahogyan láttuk, ez a gondolat Khadra regényében is megjelent, de nem játszott benne olyan hangsúlyos szerepet, mint a *Türelemkő*ben. Az asszony tisztában van azzal, hogy a meddő (vagy annak tartott) nőt a férj elzavarhatja. A muszlim nők attól rettegnek, hogy ezt a legfontosabb kötelességüket nem tudják teljesíteni, rettegnek a meddőségtől, ami a társadalmi megsemmisülést jelenti számukra. Ez a rettegés készíti az asszonyt arra, hogy két terméketlen év után házasságtörést kövessen el; teherbe is esik, bizonyítva magának, hogy nem ő, hanem férje a nemzőképtelen. Ez az abszurd lépés nem szerelem, még csak nem is testi vágy következménye, egyedül a létbizonytalanságtól való félelem motiválja; amennyiben férje elúzi, koldulhat az utcán, vagy prostituáltként keresheti kenyerét, ahogyan ez

¹⁹ A szóhasználat nem véletlen: az asszony szinte más-állapotban beszél, habár minden erejével azon küzd, hogy elhallgasson. Az éveken, évtizedeken át elviselt sérelmek, megaláztatások azonban visszafojthatatlanul törnek ki belőle, szavai egyetemes szintre emelkednek: „Amit mondom, amit teszek, egy hang sugallja a magasból, amely vezet engem. A hang, ami a torkomból jön, évezredekken át lappangott, elfojtva, titkosan.” (Rahimi: 135.)

²⁰ Vermes Katalin: *A test éthosza. A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*. Budapest, L'Harmattan, 2006. 48.

nagynénjével is történt. A muszlim társadalomban ugyanis a feleség státusza alávetettsége ellenére is irigyelt pozíció a férje által eltaszított nő pozíciójához képest, aki, ha egyáltalán életben hagyják, kiközösített pária csupán. Ennek a ténynek a fényében átgondolhatjuk a *Kabul fecskéi* végét: Zunaira a csadorba burkolódzva elszökhetett ugyan a szerelmes Atik elől, de milyen sors vár rá egy háború sújtotta városban, rokonok és férj nélkül?

És milyen sors vár Rahimi névtelen hősnőjére, aki minden testtel kapcsolatos tabut felrúgott, minden társadalmi és családi szokást áthágott, sőt, az iszlám vallás szerint súlyos bűnököt követett el, és ezt be is vallotta férjének?

A regény egy, a társadalom által kiszabott helyét zokszó nélkül elfogadó muszlim nő öntudatra ébredésének a története. Bár voltak lelki segítői, akik elindították ezen az úton – apósa és nagynénje –, metamorfózisa nem következhetett volna be szexusának felszabadítása, a testiség tabujának transzgressziója nélkül. De ez a transzgresszió nem marad, nem maradhat következmények nélkül, hiszen azzal, hogy hangot adott elnyomatásának, szenvedéseinek, testi vágyainak, a férfiak tökéletlenségének, az iszlám igazságtalanságának, az asszony a patriarchális társadalom és a vallás alapjait támadta meg. Az adott társadalmi viszonyok között egyedül a halál képes megtorolni a nő „norma- és törvényszegéseit”. A kómában fekvő férj, aki végighallgatta mindazt, amit elképzelni sem tudott, magához tér és megöli asszonyát:

A férfi magához vonja az asszonyt, megmarkolja a haját, és a fejét a falba veri. [...] Újra megragadja az asszonyt, felemeli, és a falhoz vágja [...]. A férfi [...] mereven és hidegen, a hajánál ragadja meg az asszonyt és végighúzza a földön, a szoba közepére. Ismét a földre veri a fejét, aztán egy hirtelen mozdulattal kitekeri a nyakát. (Rahimi: 141-142.)

Bármilyen erőszakos is ez a halál, nem tekinthetjük büntetésnek, sokkal inkább megszabadulásnak: az asszony, miután kimondott mindent, amit egész életében elfojtott, szabadon hal meg. A türelemkő megtelt, szétrobbant, a nő megszabadult szenvedéseitől.

A két könyv, számos hasonlóságuk ellenére, eltérő módon ábrázolja a női testet. A *Kabul fecskéi* témájában és nyelvezetében kevésbé provokatív, néhol túlságosan didaktikus. A *Türelemkő* narratívája összetettebb, több tabut feszeget és olyan hősnőt teremt, akivel – a köztük levő jelentős szociokulturális távolság ellenére is – azonosulni tudnak a francia olvasó(nő)k. Rahimi rendkívül sajátos, egyedi költői nyelve, poétikai alakzatai és gazdag szimbólumvilága különleges esztétikai élményt nyújt, katarzist vált ki a befogadóból. Nem meglepő, hogy a regény bekerült a francia irodalmi kánonba.

Konklúzióként elmondhatjuk, hogy a női test ábrázolása mindkét regényben a (nyugati) feminista szempontú olvasat lehetőségét hordozza magában, a hagyományos muszlim nézőpont alig jelenik meg bennük. Minden bizonnyal azért, mert nyelvváltó írókként Yasmina Khadra és Atiq Rahimi arra törekszik, hogy hidat verjen a nyugati és a muszlim társadalom között húzódó, egyre inkább mélyülő szakadék fölé. Az afgán háborúról és az afgán nők helyzetéről felszines ismeretekkel rendelkező francia olvasók számára a két mű revelációként hatott, és, bár nem számolta fel a köztudatban élő közhelyeket, árnyalta azokat. A női testhez kötődő tabuk fikciószerű ábrázolásának, a hősnőkkel való azonosulásnak, az irodalmi szöveg kiváltotta empátiának köszönhetően Khadrának és Rahiminek sikerült a francia olvasókat érzékenyíteni egy napjainkban egyre aktuálisabb kérdés, nevezetesen a muszlim nők jogfosztottságának problémája iránt.