

Egyszerű, fekete borító, minimális színhasználat, alakra leginkább a nyolcvanas évekből ránk maradt családi fényképalbumokra emlékeztethet. A szövegképpel igazán visszafogott játék valósul meg, a kötet egyébként is

28 Kustos Júlia*

HARMINCKÉT ÉV HALLGATÁSÁRÓL

Bari Károly: *Csönd*

körítéstől mentes; csak a versek, illetőleg a tartalomjegyzék – se köszönetnyilvánítás, se mottó, s csupán egyetlen versnél tűnik fel egy ajánlás. In medias res indít, és első versének, a *Befejezetlen tengemek* az első sora

szimbolikusan is értelmezhető, hiszen itt törik meg „először a hallgatás”. 2017-es megjelenésével a kötet Bari Károly harminckét éven át tartó szépirodalmi hallgatását törte meg. A szerző tizenhét éves korától, 1970-től jelentette meg köteteit, 1985-ig bezárólag hat verseskötet. Ugyan más értelmezési síkokat nyit meg a hallgatás elmúltjának tudata, nem kell kizárólagosan észben tartani ahhoz, hogy olvasás közben megérezzük, a versek mögött ott lapul a megfontolt hallgatás megannyi hozadéka – s ez az, ami igazán nagy erővel tör át Bari szövegvilágán. „Minden szó jelentésének tökéletesen kell illeszkednie” – nyilatkozta a szerző egy Márványi Juditnak adott interjújában a politikai elhallgattatás költészetére gyakorolt hatásával kapcsolatban.¹ Barinak a szövegalkotáshoz köthető attitűdje börtönélménye és meghurcoltatása után megváltozott, hiszen ekkor ismerte meg igazán a szavak természetét, súlyát és jelentését. Ha nem csupán a szövegekre hagyatkozik az olvasó a kötet értelmezésekor, az interjúban foglaltak, s jelen kritika kezdő gondolatai a tárgyi megjelenésről párbeszédbe léphetnek a szerző képalkotói-grafikai munkásságával is. A versek a kötet letisztultságán kívül maguk is képviselnek egyfajta esztétikai praktikumot, melynek szinte minden esetben funkciója van, s így a Bari képi esztétikája mögött rejlő képzőművészeti-konceptuális megalapozás a versek nyelvezetén, grammatikáján, szerkezetén is átüt, mélyebb szövegrétegeket érint meg. Ez a kötet tömörségében is megmutatkozik. A *Csönd* vékony kötet – harminchat oldal, tizenkét vers. A tartalomjegyzékben a versek mellett szerepel keletkezési idejük, így látható, hogy az utolsó, *A varázsló sétálni indul* című 1985-ös kötet óta tizenöt év telt el a kötetben szereplő legkorábbi (legalábbis publikálás szerinti) vers, a 2000-es *Hóesésig*. Bari legfrissebb (ismét, publikálás szerinti) verse pedig a 2017-es *Feljegyzések a télről* című.

A kötet egésze egységesen működő, szokatlan, döntően vizuális világ megalkotását célul kitűző beszédmódon nyugszik. A képek szokatlanságukban is erősek, és nagyon jól működtetik a felsorolásokból (nominális szerkezetekből)

és közbeékelésekkel túlterhelt mondat(ok)ból építkező verseket. A „madrakkal elővontatott hajnali ég”, az „őszvégi hajnalok fehérszűrű járdái” vagy a „sugarakkal aládúcolt alkonyat” verssorok nyelvileg egészen átadhatatlan kompozíciókról (a fény eséséről, időszakok hangulatáról) alkotnak a konvenciókba bele nem simuló, ugyanakkor mentálisan egészen egyszerűen előhívható, természetükben jobbára statikus képeket. Érdeemes megjegyezni, hogy a képalkotás kifinomultságának köszönhetően nem hat fullasztóan a szövegvilág, sőt, nyelvezete a végsőig letisztult.

A *Csönd* néhány verse az irodalmi kánon térben és időben szétszóródó szerzőit idézi meg, akár csak ha az átírással való kísérletezést (például a *Gazel Maszúd modorában* című szerelmes vers, mely átírta Maszúd-i Szad-i Szalmán *A kedvesem, a szomorítóm...* című, keletkezését tekintve körülbelül 1100-ra tehető versének), vagy a formai archaikusságot (*Régies vers Assisi Szent Ferenchez*) vesszük. Az *Éjszakai utazás* sorainak hangulata több helyütt József Attila szövegvilágát eleveníti fel (a kézenfekvő vonat-motívumtól eltekintve is). Képek és szerkezetek szintjén valósul ez meg, például az első szakasz soraival a *Reménytelenül* inverz mondatalkotását idézve („a sűrűszövéssű megnevezésekbe gabalyodva / nem hánykolódnak, / sorsukra várnak”). A vers harmadik szakaszában lévő tájleírás hangulata vagy a hetedik szakasz *Ódát* idéző, egyszerűségében grandiózus sorai: „minden él, ami van, / a kő, / a zárzőrej [...]”. Mindezen túl a vers nyolcadik szakasza, csakúgy, mint az *Óda Mellékdale*, éles tipológiai elválasztással zárja le a szöveget. A *Feljegyzések a télről* utolsó előtti, tizenharmadik szakasza egy Radnóti-átírat lehetőségével is él („[a] pricc-s-rekeszekben alvó foglyok álmaiban / megjelennek [...]”), habár a vers a zsidóság deportálása mellett inkább a történelmileg ugyan nagy súlyú, de a köztudatban kisebb visszhanggal élő roma holokauszt tükrében értelmezhető. A cigányság sorsa, a mélyszegénység képei előkerülnek még a *Mulasztások* („itt szegénység van, / kilátástalanság, verejték, / ide merem hozni azokat, akiket szeretek”) és a *Feljegyzések a télről* című versekben is („Az aranyfogú cigányok sátrakban laknak [...] arcuk az ébredéskor lehántott dér-maszktól / tűzfényű, kezük az ébredéskor lehúzott dér-kesztyűtől / tűzfényű”).

Izgalmas a szövegeket az identitás kérdése, az önpozicionálás felől olvasni, főként, mivel az úton levés és az elmélyült filozofálás viszonylag statikus helyzetein belül nagyfokú variabilitást mutatnak Bari (ön)megközelítései. Az *Angyalok, kutyák, varjak, cigányok* című versben „gyerekkori arcomat készítem”, írja. A saját maga képének megteremtését a materiális világtól elvonatkoztatott fogalmakkal képzele el, ugyanakkor a vers egy későbbi részén profánabb képek leírásán keresztül vezet be egyfajta hűvös tárgyilagosságon

át megvalósuló pozícionélküliséget („ami vagyok / vér és hús és csont, / már csak romladozás, / már csak a hiány haladéka, / úgy alkonyodik, ahogy valóságot vált a létezés”). Ezekkel a sokszor maga ellen forduló formulákkal a

pozícionélküliség pillanatnyiság alá rendelésével teszi fel a kérdést: 30 a már nem birtokolt múlt és a bizonytalan (jövőtlen) jövő közt ragadva az éppen történő vonatkozik-e rá? Továbbá a potens teremtőt is opozícióba állítja a saját testének eloszlását megfigyelő tehetetlen alakkal. Bizonyos szövegek az énnel folytatott szüntelen, komplex dialógusból kiemelt részletekként is megragadhatóak, egyes részeken a dialogikusság explicit formában is megvalósul („én kérdezek, én felelek, / – milyen volt az életed? / – tökéletes, mint egy részletesen megtervezett, / soha meg nem írt vers”; vagy „hol vagy, hol vagy, elevenen feledésbe vetett? / itt vagyok, itt vagyok”). Az *Éjszakai utazás* ötödik szakaszában a bibliai motívumok hangneméhez illően az identitásvesztésbe ágyazhatóan saját metamorfózisát írja le a beszélő („amikor befoghatatlan vadként keresnek, erdő leszek, / amikor gyógyító növényként, akkor rétv”), és így éppen az elrejtőzésére tett kísérletét teszi semmissé, leplezi le. A keresztény hagyomány jelenléte egyébként is jellemző a versekben (például „egészen az eredetig / és egy fáig, / amely körül tüzes kard forog”; „ilyen gödörbe dobhatták bele / a bibliai fivérek szépséges, álomfejtő öccsüket”; „emlékezek arra, aki alászállt”; vagy az *Ősz* explicit Isten-megszólítása).

A világrészékelést Bari a földi élet állomásos jellegén keresztül ragadja meg. S mivel a *Csönd* szövegei egy, az elköszönéshez közelálló pozícióból konstruálódnak, a szerző a viszonylagosságot teszi meg központi elemnek („távolik és közeleg ami volt”, „út a nemlétből / a nemléten át / a nemlétbé” vagy „[m]egyek oda, / ahonnan sose jöttem el”). Az életet középkori szemlélethez hasonlatos átmeneti fázisként írja le – de érdekes módon a halál utáni (vagy az életet megelőző) időszaknak főként a menny-pokol pólusokhoz mért neutralitását és (otthonosnak mondható) ismerőségét teszi hangsúlyossá, mikor az időszakot otthonával azonosítja („[m]egyek oda, / ahonnan sose jöttem el, / a távollétemmel benőtt házban mindig ott voltam”). A mennyország is csupán egyszer, egy még a földön megcsonkított angyal képében jelenik meg („terebélyes tölgy alá szalad be egy ázó angyal. / Ha rátalálnak, / lenyiszálják a szárnyait és kifolyatják a véré.”).

A szövegek az ismeretek viszonylagos természetét ragadják meg annak a transzcendensnek a tükrében, mely hozzáférhetetlenné s csak részeiben megfoghatóvá teszi a fizikai valóságot („a világ nevei”, vagy „az emberi fogalmakkal megérintható valóság”). Bari ezzel a viszonylagossággal nem csupán ahhoz csatol, amiről a klasszikus filozófia vég nélkül elmélkedik (a megismerés kérdéskörei; miként definiálhatjuk, meddig terjednek a határai), de magát a megismerés milyenségét is vizsgálja; az elmét egy olyan paradox

viszonyrendszerben oldja fel valami nála hatalmasabban, ahol a büszke individuum és a transzcendens élén álló istenkép néz farkasszemet („Halled-e, amit mondok, Istenem? / én beszélek”). A szövegeket ezáltal egyfajta sajtószerű hurokszerűség jellemzi, mely egy-egy gondolat kifutásakor újra saját magába kapcsolódik vissza. Ennek a hangulatnak érzéletes leírása a *Feljegyzések a télről* alábbi részleteiben látható: „[a] köd ön-maga ellen fordult, / hatalmas falósejtként felélte saját körvonalait is”, illetve „[e]z a világ eltünteti, aki látja”. Szintén a szövegvilág zártágáért felel a megszólítottak limitáltsága, illetve a megszólítás-önmegszólítás olykor tisztázatlan pozíciói.

Mind ezek keretezéseként a szerző kedvelt toposzként vonja be és magabiztosan támaszkodik a természet és az évszakok körére. A feloldások klasszikusnak mondhatók: az ősz az öregedés, a tél az elmúlás (vagy legalábbis pozíció szerint az arról való töprengés gondolatainak feljegyzése), az éjszakai táj beutazása az életben való tájékozódás asszociációit kelti fel. A természet és annak fogalomköre egyszerre eszköz a versek térbeágyazottságának definiálására, az individuum megkonstruálására, továbbá az idő elteltének metaforikus vagy éppen konkretizált jelölésére.

Különleges tematikai újdonságként ugyan nem hat a halál községébe ágyazódó szerelmi költészet sem a kötetben belül (hiszen újra a mulandóság és a túlvilág kapcsolatát eleveníti fel), sem a kanonikus szerelmi költészet nagy klasszikusai közt vizsgálva, azonban ahogyan rajta hagyja kézjegyét az imént tárgyalt jól ismert toposzon – a *Gázél Maszúd modorában*, illetve a *Hóésés* című versekben –, az túlmutat a bevettnek mondható elmúlás, elmúló szerelem, a szerelmelek szétszakadása stb. vershelyzeteken. Előbbi az átirathoz használt eredeti szövegnek kifejezetten csak egy formai elemét használja, s jelentéshálóját (mely a bizonyosságra alapoz, az egymáshoz tartozás meglehetősen egyszerű ténymegállapításának varianciáival kerül kimondásra) kiterjeszti és elmélyíti a közös történetben, a frusztrációt vagy éppen a szorongást megértő másik fél intimitásában („földből kinyúló kezek közt szaladok, / aki az álmomból kiment: te vagy az”). A *Hóésés* felütése („Nem halok meg, / csak elhagylak”) szokatlan, hiszen hideg racionalitásból konstruálja meg a szeretett társ hátrahagyását, miközben az elhagyás helyett mégis megkérdőjelezhetetlenül a halál forgatókönyve bomlik ki („elmegyek a föld alá, a kibontott mélységbe”). A versben a megszokott hétköznapi képei („megpróbálok magaddal elhítni, / hogy nem változott meg semmi”) az egyedül-léttel fenyegető és az egyént túlnövő jelenetekké torzulnak („és tétovábbak lesznek lépteid az utcán, / és hangosabban zizegnek rád / a színváltó reklámok [...] nyomtalanul eltűnedeznek majd a kincseid”). A felsorolásokat

a versben a sorok tördelése rövidde, zaklatottá teszi, egyértelműen sugároz egyfajta dinamikát, ami a kötet többi szövegétől sem idegen (az *Angyalok, kutyák, varjak, cigányok* vagy a *Mulasztások* ritmusára gondolhatunk itt).

32 Mindezen túl a *Hóesés* által középpontba állított másik fél öregedésének, elhagyatottságának leírása (mely a szerző saját halálával párhuzamosan fut a szövegben) érdekes módon sokkal több személyességet hordoz, a részletek megragadásában nagy érzékenységet tanúsít. A versben a két alak az „egymás mellett megöregedett / szerelmesek tekintetének” sorokban csatlakozik egymásba. (Fontos a versszereplők csatlakoztatása egy többes számú alakban, hiszen a beszélő a kötet más verseiben nem teszi grammatikailag explicitté másokhoz fűződő kapcsolatát.) Ezt követően a másik fél megöregedésének és elmúlásának elnyújtott magányával kelt feszültséget, miként saját halálával állítja szembe; ez utóbbi már az eltávozás utáni részben a testtel részben a szellemmel történőket írja le („kelsz, öltözöl, botorkálsz a konyhába”, „beszélsz, de nem lesznek jelen szavaid” és „vakondok sorfala előtt kell elhaladnom, / szárnyaimat rögek közt vonszolva”).

A kötet lezárásaként a *Feljegyzések a télről* utolsó sorai („üres szobában telefon cseng. / Cseng, cseng, cseng”) a csend megtörését érzékeltetik a választ nem kapó telefonhívás képével: a kapcsolatteremtés azonban függőben marad. A csengés ismétlése a telefoncsengés rövid, magas hangját jeleníti meg, a központozás elhagyása az utolsó sor végén a csendnek nyit újra tartományt, az újabb csendülés és az elhallgatás közti határhelyzetet lefestve. Tehát tulajdonképpen a kötet első sorára keretként érkezik a csend, vagy a csend megtörésének válasza – az időbeli meghatározottság kifutás nélküliségével karöltve.

A *Csönd*, miként a kötet címadó verse megfogalmazza, „[e]lmúlás vázlatai a ragyogásban”. Valahol a kötet ennél lényegesen több; nagyfokú alázat és a nyelvi rendszerhez mért alárendeltség, valamint annak a beismerése, hogy az életet, a „megnevezésekkel teleöntött üreget”, hatvanöt évet, harminckét év hallgatását képtelenség a tökéletes megfogalmazásba belerejteni, ahogyan azt a „vázlat” szó sugallhatja. S ezzel egyidejűleg pontosan az alázatos beismerés teszi működővé Bari Károly szövegvilágát. (*Kalligram, Bp., 2017*)

¹ Idézi: BLÉNESI ÉVA, *A költő, akit elhallgattattak majd elhallgatott?* <http://drot.eu/article/kolto-akit-elhallgattattak-majd-elhallgatott-bari-karoly> (Utolsó megtekintés: 2018. április 8.)

*A szerző a kritika írása idején Mórincz Zsigmond irodalmi alkotói ösztöndíjban részesült.



