

SURÁNYI LÁSZLÓ

Hűség és lázadás

Tábor Ádám neoavantgárd periódusáról

Tábor Ádám a 2009-ben megjelentetett *A hurrikán háza* című – részben új verseket, de nagyobb részt költői oeuvre-jének retrospektív, összefoglaló válogatását tartalmazó – kötete borítóján az *Apollón éneke* című verse szerepel.

Aki elveszti a zenét mindent elveszít.
Aki elvétí a ritmust vétkezik.
Aki kilép az áramlásból hova lép?
Aki nem zárja be az áramkört sötét.

Aki nem kezd szélesebb kört napba hull.
Aki nem tágul az szétfeszül.
Aki nem szel át teret elnyeli azt az idő.
Aki égi jelre vár azt nem várja az égi jel.

A néma halott. A fecsegő halott.
Az élő jelez. Az élő énekel.

Ha ezután fellapozzuk a címadó verset, ugyancsak gondolkodóba esünk. A két vers mintha nem ugyanazt a nyelvet beszélné. Nyilvánvalóan tudatos jelzésről van szó. Meg kell értenünk, mit jelez vele a költő. És azt is: mi történt? A két vers között évtizedek teltek el.

A hurrikán háza a kétezres években, a Katrina hurrikán pusztításának hatására íródott. Képiségével, zeneiségével illeszkedik a magyar költői hagyományba. Felfokozottan zaklatott alaphangja Ady *Emlékezés egy nyár éjszakára* című versét idézi. A szó kanonikus értelmében is vers, igazi „vers-vers”. Az *Apollón éneke* a hetvenes évekből való. Valóban világosan formált, klasszikusnak is mondhatnánk, ha felidézük Goethe *A nagy-kofta másik dalát*, amely nagy hatással volt Tábor Ádámra a vers keletkezésének idején. Mégsem egyszerű *vers-vers*, hanem gondolati-egzisztenciális *tézisvers*, vállalva a paradoxont: minden sor egy-egy harmadik személyű zárt tézis, de a költői első személy intenzitása és látomása süt át rajtuk.

Akorábbi a modernebb, a vers határait átlépő, nem-kanonikus „metavers”, az évtizedekkel később írt a kanonikusabb. Mi ennek a változásnak az oka? Neoklasszicizmus? És mit „üzen” a költő a mának, és benne önmagának a korábbi vers borítóra írásával?

A hurrikán szeme, a hely és a slam poetry

De kezdjük a címadó verssel. Ha az *Emlékezés egy nyáréjszakára* hangját idézi is, a „költői én” helye talán rejtélyesebb, mint az Ady-versben: *a hurrikán szeme vagyok és Forgószél magjában lakom*. Tudva, hogy Tábor Ádámnál milyen fontos szerepe van *Jób könyvének*, a forgószél utalhatna a szenvedő Jóbot a „forgószélből” megszólító és kérdésekkel ostromló isteni hangra is. És talán öntudatlanul utal is rá, hiszen az apjával, Tábor

Bélával folytatott beszélgetésekben, melyek meghatározóak voltak szellemi fejlődésére, gyakran előjött, hogy a *Jób könyvének* kulcsszerepe van a dialogikus gondolkodásban a nietzschei-poszt-nietzschei szituáció értelmezésénél¹. Ám ez a forgószerű nem kérdez, hanem vakon pusztít. A József Attila-i *Nem én kiáltok, a föld dübörögre* sem emlékeztet. Ez a forgószerű természeti katasztrófa, amit a vers olyan egyéni-kozmikus-metakozmikus történéssé láttat, amikor a kozmikus és emberi történelmet hirtelen felszakítja az individuális és közösségi apokalipszis.

A jöbi forgószerűből szóló hang kérdésekkel „lazítja fel” Jób szenvedését, mondja Tábor Béla. Olyan kérdésekkel, amelyek a *teremtés nagyságára* emlékeztetik Jóbot, tette hozzá Tábor Ádám egy beszélgetésük nyomán. Ez a forgószerű viszont nem kérdez, hanem a *pusztítás negatív nagyságát* hozza elő, felhasítva az egyéni, kozmikus és metakozmikus-egyetemes *történelmet*, manifesttté teszi rejtett infernóját. Ez megkülönbözteti az Ady-verstől. Ott az ember idézi fel az infernót. Végig az ember a kérdező. Adyt az ember bukása tölti el rettenettel. Tábor is rettenettel elteleve látja a pusztulást és *megnevezi* a pusztulót. A konkrét valóság metakozmikus értelmezését erősíti, hogy az első bibliai könyv alapmítoszainak képeit egészen természetesen, minden allegorikus melléközöngé nélkül használja a konkrét valóság leírásához (így biblikus a nyelve): *egybenos várost és vizet* (vízözön), és *kietlenpuszta föld* (a teremtés második mondata). *A hurrikán szeme* kifejezés kétszeresen kétértelmű. Így hívják a hurrikán „magját”, de ez maga a költő is, aki látja és elmondja azt, amit a forgószerű vakon tesz. Ez az egyik kétértelműség. A másik, hogy ugyanakkor az *égre nyílik ablakom*; ez a szem tehát *kifele* néz a katasztrófából. Ady *itt*, a pusztítás után emlékezik: *Azt hittem, akkor azt hittem /Valamely elhanyagolt Isten/ Éltre kap s halálba visz /S, íme, mindmostanig itt élek/ Akként, amaz éjszaka kivé tett/ S Isten-várón emlékezem/ Egy világot elsülyesztő/ Rettenetes éjszakára*. Vagy gondoljunk az *Ésaiás könyvének margójára* című versének drámai kérdéseire. Ebben a vonatkozásban Ady a biblikusabb. Úgy látszik, a klasszikusabb hanghoz való visszatérésnek ez az ára: a vers hangja szinte a slam-poetry-hez és előzményéhez, a beat-versekhez közelít, még ha azokhoz képest mélyebben személyes is. A slam-poetry a líra alkalmazkodása a „valós idejűség” követelményéhez. Jó esetben azért, hogy saját terepén szálljon szembe vele. Mert a „valós idejűség” önkizsákmányolásra kényszerít, azt követeli, hogy ne maradjon idő a gondolat, a szó és a kérdés kiérlelésére, a mélyebb ellenállások felkutatására és áthatására, hogy mindenütt a közvetlen igények parancsoljanak. *A hurrikán háza* – mint Tábor oly sok más verse – jól mutatja, hogy milyen mély kiérlelt belső szó- és képvilág az előfeltétele, hogy a líra valóban felvehesse a harcot a „valós idejűség” követelményével. És mintha a követelmény még így is behatolna a líra legmélyebb szintjére. Ez nem hagy időt-teret a *kérdés* kiérlelésére?

Hogy kérdésünk nem külsődleges kérdés, hanem Tábor költészetének belső törvényszerűségeiből következik, azt mutatja az iraki háború kitörésének másnapján írt, és az Ady-verset közvetlenebbül idéző *Közvetítés egy tél-éjszakáról* című verse. Itt is jelen van a kettős szituáció: *ott kint a rettegés szaga /ott bent hermetikus szoba*, de ez a vers kevésbé vízió-szerű. A személyes szituáció adja az alaphangot. Egy versszak kivételével mindegyikben van kérdés is. S a kérdések sora eljut a végső, már a meg-szólalás és megszólítás alaphelyzetére rákérdező végső kérdésig: *De kit szólítottok s ki szólott?* Viszont-kérdés ez talán Karinthy „Ki kérdezett?”-jére is. Mindenesetre egészen közel van ahhoz a ponthoz, ahol a szó már a lelkiismeret legközvetlenebb rezdülése – „a lelkiismeret: a személy legszemélyesebb pontja, pillanata, örökkévalósága”, amitől „a személy személylő válik”, mondja Szabó Lajos, a magyar dialogikus

1 Lásd pl. Tábor Béla, *Az ébresztésről*, in *Személyiség és Logosz*, Balassi Kiadó, Budapest, 2003, 93-94.o., *Szükséglet és szillogizmus*, in *id. mű*, 98. o.

gondolkodás megalapítója, a Tábor Ádám szellemi hátterét, mintegy anyanyelvét jelentő közeg egyik meghatározó alakja. „A lelkiismeret szó is? Nem, ‘csak’ a szó forrása és mértéke, a kinyilatkoztatás *helye*. Hogyan? Így: ‘a megszólíthatóság a másikban’ (Ferdinand Ebner).”² Ezt a helyet keresi *A helyetlen imája*, ez a – hogy mi is egy ebneri kifejezést használjunk – legmélyebb *szellem-ínségben* fogant vers. Mintha Jóbót folytatná. „A szó tisztít, de csak a megtisztultnak van szava”, írja apja³, és ő, a költő, a szónak ezt a paradoxonát mint drámát éli.

S most ennek fényében olvasva *A hurrikán háza* befejező gondolat- és képsorát, az olvasóban megfogalmazódhat a kérdés, vajon valóban *hely-e* a forgósél magja:

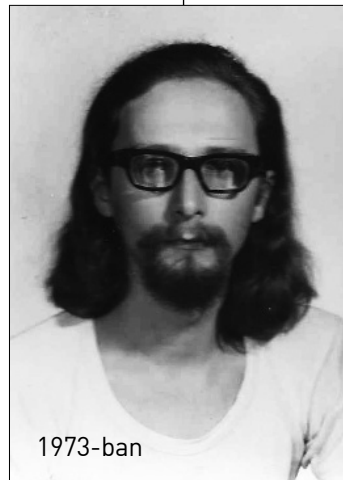
Forgósél magjában lakom
az égre nyílik ablakom
mint úrsiklót húznak sasok
fölfele forró áramok
fent tiszta minden és ragyog
lent csak rom száműzött halott
a hurrikán szeme vagyok.

Vajon mi tartja össze a két széttartó irányt? Talán a vers klasszikus formáltsága? Vagy talán a ciklust záró *Minden ég* című – persze a Buddha-beszédre utaló – vers teremt kapcsolatot köztük: *aki ezt látja az is ég /akiben nincs vágy az is ég /csak nem tudja már nem tudja még// csak akin minden felgyúlt /a személyiség /a szabadult /míg világot tüzet az olt? Vagy inkább az azt is ellenpontozó Kandinsky ég, amelyik kifejezetten nem-buddhaián, pozitívan értelmezi a „minden ég”-et? Vagy *A helyetlen imája* ellenpontjának is tekinthető *Mi ég?* című vers?*

A fölfele forró áramok rejtett – és nyilván nem szándékolt – utalás is a borító-versre. Az áramlás képe az egyetlen összekötő a két vers nyelve között. De ami itt épp csak felvillantott festői kép, az ott kidolgozott gondolati-dramatikus kép: *Aki kilép az áramlásból hova lép? /Aki nem zárja be az áramkört sötét. //Aki nem kezd szélesebb kört napba hull. /Aki nem tágul az szétfeszül.*

Tábor és a neoavantgárd

Ha a borító-vers és a címadó vers közötti különbség elgondolkodtató Tábor egész költészetének és a magyar költészet egészének a helyzete szempontjából, akkor az a tény is elgondolkodtató a költő alapmagatartása szempontjából, hogy az összefoglaló, visszatekintő kötet borítójára egy olyan fiatalabb kori verset teszi, amely szerint *Aki nem kezd szélesebb kört napba hull*. Ha a visszatekintőt „vének” vagy „öregnek” tekinthetnének, amiről szó sincs, akkor a gesztusról akár Eliot is eszünkbe juthatna: *hallani sem akarok /a vének bölcsességéről, illetve az öregeknek kutató útra kell menni.*⁴ De mindenképp úgy tűnik: a gesztussal a „neoavantgárd” Tábor Ádám üzenetét fogja és vállalja fel a mai Tá-



1973-ban

2 Szabó Lajos, *Biblia és romantika*, in *úó Tény és titok*, medium, Veszprém, 1999, 106.o. Vö. Ferdinand Ebner, *A szó és a szellemi valóságok*, ford. Hidas Zoltán, Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest, 1995.

3 Tábor Béla, *Logosz és szenvedés*, kézirat.

4 T. S. Eliot, *East Coker*, ford. Vas István, in *úó, Versek*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978, 159. és 164.o.

bor Ádám.⁵ Mert a vers hangjából is jól azonosíthatóan egy konkrét szellemi szituációban fogant. A hetvenes évek neoavantgárd hangján szól: a nálunk Erdély Miklós által meghonosított tézisversek hangján, Tábor saját valóságátadásának megfelelően átalakítva. (Tábor egyik első tézisverse, a *Démonkritika* Erdély Miklós egy 1970-ben felolvasott tézisversére válaszol.⁶) De erre a hangra éppen az a jellemző, hogy bár a konkrét kulturális és metakulturális térben fogant, nem a percnak szól és nem egyszemélyes. Épp ellenkezőleg, diametrálisan ellentétes azzal a költészetünkben ma egyre nagyobb teret elfoglaló irányzattal, amely a pillanatnyi történést, hangulatot emeli verskeretbe. Tábor *nem* az időbeli pillanatot, a múlandóságot akarja bebalzsamozni. A szélesebb kör ezt is jelenti: az örökkévaló pillanatra vonatkoztatva szól a mostról és a mostból, az aktuális nyelvből olvasztja ki azt, ami az örökkévalóra irányul. (És azon keresztül szól a mai olvasónak. És a költő mai énjének is?) *Aki nem szel át teret elnyeli azt az idő*. Tábor *apollóni énekét* nem nyeli el az idő: a neoavantgárd szellemi igényének legmagvát szólaltatja meg, összekötve annak „mostját” Hérakleitosz „mostjával” (*az élő jelez a hérakleitoszi „nem mond ki semmit és nem rejt el semmit, hanem jelez”-re utal, erre még visszatérek*), Kandinszkij „felfelé és előre törő mozgásával”⁸, tehát az eredeti avantgárd „mostjával”. Tábor, aki Ady felől érkezik, vállalja az abszolút személyes szituációt, de ennek a személyes létnek a belső törvénye az „áramlásból nem kilépni” és a „mindig szélesebb kört vonni”. És a mozgalmi létforma vállalása a közösségi dimenzió vállalását is jelenti az egyre inkább egyszemélyessé váló költészettel szemben.

Maga a „szélesebb kör” megint Szabó Lajosra utalhat, aki Gödel metamatematikai, ún. nem-teljességi tételét úgy értelmezte, hogy „mindent egy szélesebb, egy nagyobb sorra, végső fokon pedig a legszélesebb sorra kell leképeznünk”.⁹ Tábor a szó legszigorúbb értelmében elsajátítja, magáévá teszi a kifejezést: saját költői gondolati-költői képpé alakítja. Első lépésként a szélesebb *sorból kört* formál. Második, az elsőt tkp. logikusan belülről tagoló lépésként közbeiktat egy ellenállást, ami Szabónál itt explicite nem szerepel¹⁰: *Aki nem kezd szélesebb kört napba hull*. Hölderlin, akiről sokan azt gondolják, hogy épp a napba hullás volt a végzete, így fogalmazza meg ezt a veszélyt: „A magasságba (is) éppúgy bele lehet zuhanni, mint a mélységbe.”¹¹

5 Nem biztos, hogy jól értjük a gesztust. Mindenképp kétértelmű, hogy a *Hajóházas* című versében *A költészet szele a jövőből fúj* sorra a „felelet”: *nincs más irány csak előre a múltba*. A sor talányos és talányos marad akkor is, ha megpróbáljuk szétszálazni a vers polifon képi szövetét. A torkollat egyrészt konkrét táj, másrészt egy Szabó Lajos-i spekulatív gondolat-kép: a „delta-ypsilon”, mint az élő Egy képe. S hozzá a – Noé bárkájára is utaló – hajóház, amelyet rossz szél dobál és örvény „szippantgat”.

6 Erdély *Váratlan kantatájára* Tábor egy szép válasz-szöveget írt *Páratlan párbeszéd* címmel, amit nem a versek között publikált. Erdély költészetéről a párizsi Magyar Műhely 1983-as Erdély-számába írt elemző értékelést *Váratlan! Kérdés!* címmel. Megjelenési helyük a neoavantgárd alkotóit, történéseit jelen időben értékelő és ezért ma is aktuális tanulmányaiból összeállított joggal sikeres kötete: *A váratlan kultúra – Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*, Balassi Kiadó, Budapest, 1997. 82-92.o. és 191-196.o. (A kötet címe is Erdélyre utalás.)

7 Hérakleitosz, *Töredékek*, in G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, *A preszókratikus filozófusok*, ford. Csiszter K. és Steiger K., Atlantisz, Budapest, 1998. 312. A Hérakleitosz-mondat fordítása így szerepel már Kerényi Károlynál és Hamvas Bélánál is.

8 Vaszilij Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*, ford. Szántó Gábor András, Corvina Kiadó, Budapest, 1987, 12.o.

9 A Szabó Lajos-i értelmezéshez lásd például *Szabó Lajos, Szemináriumi előadások*, in uő, *Tény és titok*, medium, Veszprém, 1999, 308, 316sk., 335.o. Szabó Gödel-tétel értelmezése és Tábor Ádám modern líra értelmezése közötti kapcsolatról lásd Surányi László, *A Gödel-tétel spirituális jelentősége* in uő, *Metaaxiomatikai problémák*, Typotex, Budapest, 1992, 110-111.o.

10 Annál alaposabban tematizálja a minimum – maximum – optimum hármasság keretében az említett helyeken. „Tükröt tartani mennynek és pokolnak”, írja másutt.

11 „A nagy költő sohasem hagyja el magát, bármilyen magasra emelkedjék is önmaga fölé. A magasságba (is) éppúgy bele lehet zuhanni, mint a mélységbe.” Friedrich Hölderlin, *Reflexiók*, ford. Weisz János, in Műhely – kulturális folyóirat, Győr, 1992/6, 3.o.

A mélység, amelyről Hölderlin beszél, az egyik, a szenvedő pólusa a tábori áramkörnek is. Ezt szólaltatja meg az *Apolló énekének* párverse, a *Dionüszosz éneke*, rögtön első soraival: *A végső /szenedni / való. /Mi haszna vigasszal /tölteni föl! /Járjon az óra /újra körbe /mert a te tered / ez: /az idő. /Örömkör /örökké /égeti /föl*

Figyelemre méltó a sorokra tagolás is: *A végső / szenedni / való*. Ha ezt egy állításnak vesszük, tehát nem csak a dionüszoszi ének tárgyának megnevezéseként olvassuk, akkor azt állítja, hogy a *végső*: *szenedni* való. És akkor rejthet ez utalást Tábor apjának arra a gondolatára, hogy „az öröm: a *kezd*et fellobbanása.”¹² Alkmaion pedig azt mondja: Az ember azért halandó, mert nem tudja a kezdetet hozzákapcsolni a véghez.¹³ Őt ezért mint az ember és az emberi megismerés végeségének kimondóját szokás ünnepelni. Az *Apollón éneke* azt mondja: az ember csak úgy lehet képes a kezdetet a véghez kapcsolni, ha *szélesebb kört kezd*. Így van adva számára a kezdet. Ami „az öröm fellobbanása”. A *Dionüszosz éneke* utolsó sorai is ezt mondják: *Örömkör /örökké /égeti /föl*. A kör addig az idő, a körbe járó óra, a nem szélesedő kör, a vég vonzóköre. Idáig elhat az első sorokban megütött, a fájdalom áthatolhatatlanságát árasztó alaphang. De *ez a te tered* – ez már levegőt szabadít fel. És az utolsó négy sor *felel* az első öt sorra – a vers ezzel megfordítja az időt. A végsővel, a szenvedéssel *kezdődik*, és a kezdettel, az örömmel ér véget. A véghez kapcsolja a kezdetet. Ugyanakkor korántsem olyan well-formed, feszes ritmusú vers, mint az *Apollón éneke*. Éppen szaggatottsága teszi drámaivá. Az *Akaratfuga* még drasztikusabban fogalmaz: *NE TÉRJETEK MEG ÉS VÉRETEK ISSZA /TÉRJETEK MEG ÉS NE TÉRJETEK VISSZA*.

De maradván még az *Apollón énekénél*: van egy másik ellentéte is a napba hullásnak, a magasba zuhanásnak: a belesüppedés a lapos-mocsaras földre, posványba. És jellemző, ha nem is a korra, de arra a szellemi közegre és mozgalomra, amelyben Tábor Ádám akkor élt, hogy ez nem jelenik meg mint veszély. Ebben a közegben magától értetődő volt, hogy a fennálló társadalmi, kulturális létformák köre *szűk* és „sötét”. Tartalmuk: menekülés az „áramkör” elől, amelynek pólusai a teljes szabadság igénye és a *végső szenedni való*. És ha már idéztük Tábor Ádám apját – jó okkal: szoros szellemi-lelki kapcsolat volt közöttük mindvégig, ennek egyik legmeggrázóbb kifejezése az apja halálára írt, s később még elemzendő *Apokalipszis* című vers –, akkor említsük meg azt is, hogy ő lényegében e két pólus, a teljes szabadság igénye és a végső szenedni való közötti energiaáramlásként írja le az *érzékenységet*.¹⁴ Ennek az érzékenységnek a történelmi hordozója volt, vagy legalábbis ilyennek élte meg Tábor Ádám a neoavantgárdot. Valóban ez az érzékenység, az érzékenység belső parancsa diktálta, hogy nincs kiegyezés azzal a korlátozott szabadság-szurrogátummal, amely a rendszer lényege volt és ma-radt – és a rendszerhez mindig hozzátartozik a vele kompromisszumban élő, igényeit a rendszer által felkínált lehetőségekkel mérő többség is. A neoavantgárd azért volt már létevel és öntudatával is nehezen tűrt, vagy kivetni való a „fennállónak”, mert érzékenysége nem engedhette, hogy bármi

12 Tábor Béla, *Személyiség és logosz*. Balassi Kiadó, Budapest, 2003. 262.o. Egy későbbi versében, a *Legein* címűben Tábor idézi is ezt a mondatot apjától, válaszul ilyen sorokra: *a lélekegész helyén sok fájó testrészt, és: a fájdalom elveszett öröm*. Az itt csak jelzett alapfájdalmat egy gyönyörű versben, a fiatalkori *Dánia*-versre is reflektáló *Visszhang* címűben fordítja át feladattá. Az így kezdődik: *atyádnak adtam át e kézi-/gránátot egykor vedd te el*. Ez így: *atyámat vetted el te égi*. És a második versszaka így kezdődik: *magad helyét töltsd be te földi*.

13 Alkmaion, fr 2. in Kirk – Raven – Schofield, *Id. mű*, 495.

14 Tábor Béla, *Logosz és szenedés*.

idegen erő korlátozza a legteljesebb szabadság és öröm igenlését.¹⁵ S ezért olyan idegenségekkel is szembe kellett néznie, amelyeket a társadalom elrejtett maga elől és beépített rendszerébe. Példa rá Hajas Tibor *Tájkép zuhanás közben* című rövid írása (l. alább).

Aki nem kezd szélesebb kört napba hull. Mivel volt egy eleven közeg, művészeti mozgalom, amely – Tábor így fogta fel – ezt az energikusan áramló érzékenységet élte, fejezte ki és formálta, nemet mondván mindenre, ami korlátozni törekszik, ezért nem szerepel itt más veszély, mint a napba hullás. A másik lehetőség, a földi mocsárba, ugarba, a kietlen üres polgári létbe hullás már fel sem merül. Ezen már túljutott az előző versszak utolsó sora: *Aki nem zárja be áramkört sötét.* Az áramkör adva van. „Életformatikusan”, hogy egy akkor született kifejező szóval írjuk le a helyzetet. Hogy ennek az áramkörnek az éltető centruma a Nap, hogy a létezés centrumában izzó és fénylő forrás minden „ének”, élő élet és szabadság forrása, és ezért ének, egzisztencia és szabadság elválaszthatatlan egymástól, ha ez nem is volt *mindenben* a neoavantgárd mozgalom éltető evidenciája, Tábor ereje éppen az volt, hogy e mozgalom mégoly kérdéses megnyilvánulásait is ennek az evidenciának a jegyében értette, asszimilálta és kritizálta. Hajas Tibor például a *Tájkép zuhanás közben* című rövid írásában¹⁶ egyenesen a bűnöző apológiáját adja azon az alapon, hogy a bűnöző áthágja a társadalmi konszenzust, amely a közömbösség konszenzusa. Tábor *A rácsrobbantó rab* című írásában belülről vitatkozik vele: *Egybelátni mindent, ami az átlagtól eltér: jót és rosszat, nagyságot és alacsonytságot – ez a középszer perspektívája. Ám csupán egyetlen perspektívának van perspektívája: a nagyságénak.* Tábor az írást később mégis a tanulmánykötetbe tette át. A tézisversek alapproblémájáról van szó. Ha a líra: szellem első személyben (Tábor Béla), akkor a tézisversnek a maga teoretikus, így végső soron harmadik személyű állításait úgy kell megfogalmaznia, hogy azon mégis átsüssön az első személy intenzitása. Az *Apollón éneke* jó példa arra, amikor ez sikerült.

A tézisvers

A tézisvers Tábornál azért tézisvers, mert vállalja az axiomatika hármaskövetelményét: hiány, fölösleg és ellentmondás nélkül mondani el, amit el kell mondanom. És ahol ez nem megy, ott a nehézségeket, az ellenállásokat kell legforróbb pontjukon megragadni. *A Démonkritikában* ezért van olyan ereje például ennek a mondatnak: *ITT MOST TEREMTÉSFOGYATKOZÁS VAN.* Ezt a hiányt kell hiány és fölösleg nélkül kifejezni, ez az igazi démonkritika.

De nem mond-e ellent a vers versváltának, ha ezt a hármaskövetelményt akarja teljesíteni? Nem tartozik-e hozzá a hiány, a rejtés, az utalás, másrészt a fölösleg (Babits: *Hiszek a feleslegben*)? Ellenkezőleg: a vers erejét az adja, ha *ezzel együtt* teljesíti a hármaskövetelményt. Az igazi vers is eleget tesz az axiomatikus hármaskövetelménynek, de ez csak annyira tárul fel, amennyire sikerül hozzáférnünk a rejtett, nem-manifeszt értelméhez is. (Így a *Dionüszosz éneke* vers drámájának hiány-nélküliségéhez tartozik a szaggatottság, vagyis a folytonosság hiánya.) Ahogy a Hérakleitosz idézet is mondja: *nem mond ki semmit, nem rejt el semmit, hanem jelez.* Az igazi, a művészi jel a jelzésbe

15 *Két T között a fű alatt* – jellemzi helyzetüket Tábor az ilyen címen, az *Aktuális Levél* című számszám kiadványban 1984-ben megjelent írásában, lásd uő, *A váratlan kultúra*, 63-74.o. A cím a „három T: támogatott, túrt, tiltott” kádári politikájára utal. A két T: a túrt és a tiltott.

16 Hajas Tibor, *Szövegek*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005, 261.o. A GANZ-MÁVAG 1978-79-es Filmklubjának beharangozója.

rejt, amit mondani akar, és úgy rejt, hogy azzal *mondja*, amit mondani akar.¹⁷ Ez a jel jelenik itt meg, és Tábor még utal is a Hérakleitosz mondatra. Az utalás helyénvaló, szó szerint a helyén van, hiszen – és ennek más vonatkozása is lesz még a versben – Hérakleitosz mondatának alanya „Az Úr, akié a jóshely Delphoiban”, vagyis Apollón: *Aki nem szel át teret elnyeli azt az idő. /Aki égi jelre vár azt nem várja az égi jel. // A néma halott. A fecsegő halott. /Az élő jelez. Az élő énekel.*

A szöveg feszességét eddig az adta, hogy minden mondata teljes volt, hiány nélküli, másrészt fölösleg nélküli, minden mondat lényeges újat mondott, mintegy „szélesebb kört kezdett”. (A szélesebb kör követelménye a hiány nélküliség és a fölösleg nélküliség követelményének egybefoglalása.) Most azonban mintha egy képzavar lépne föl. *Aki nem szel át teret elnyeli azt az idő* – ez a kép *ellentmondásban* van a vers egészét eddig meghatározó *kör, áramkör* képpel. Felmerül az is, hogy nem fordítva van-e: aki a teret, amit átszel, nem tudja adekvát *formába* foglalni – és a kör a forma képe a versben – az hull a napba? Nem a kettő, az átszelt tér és a formába foglalás *együtt* volna a szélesebb kör? Mint látni fogjuk, ez nem csak a vers, hanem Tábor költészetének, költői pályájának a belső kérdése. A válasz elvezethet ahhoz is, hogy hogyan rajzolhat maga köré szélesebb kört egy ilyen erős és érett költészet?

Nemcsak a kör a forma képe a versben, hanem az utolsó sorokban megjelenő jel is. *Aki égi jelre vár azt nem várja az égi jel*. De „aki égi jelre vár”, az már „elvéti a ritmust”, „kilép az áramlásból”, vagy legalábbis megszakítja az áramkört. Még sincs szó redundanciáról, fölösleges ismétlésről. Az új gondolat, a „szélesebb kör” itt az, hogy a nap – a platóni legfőbb idea – mint égi jel, sőt mint *az* égi jel jelenik meg. A Nap egy helyben áll, nem jön felénk – Heidegger éppen ezzel kritizálja a platóni igazságtant. A jel viszont sosem magánvaló jel, mindig *valakinek* (vagy *valakiknek*) jelez. Ilyen értelemben nem áll egyhelyben. Azzal „jön felénk”, hogy jelez – de csak annak, *aki nem vár égi jelre*? Mi oldja ezt az ellentmondást? Az utolsó sor ellentétes irányú ellentmondása.

A néma: aki nem mond ki semmit, a fecsegő: aki nem rejt el semmit – még itt is megfelelésben vagyunk a Hérakleitosz mondatl. Az utolsó sorban azonban egy – nem azonnal feltűnő – lényeges eltérés van. A Hérakleitosz mondat alanya „Az Úr” volt, aki a jóshely Delphoiban: Apollón, az isten. Itt viszont *Az élő*. Az, akihez az egész vers szól, illetve az, aki az egész verset mondja. Tehát én és te: az élő ember – és csak az az (igazán) élő, akihez ez a vers szól. A tézisvershez hozzátartozik ez is: csak látszatra harmadik személyű. Valójában nem olvasható harmadik személyben. És valójában első személyű, de az első személy rejtett, és a felszólítás is, hogy te legyél az első személy, akiről a vers szól. Nem mellékes – talán már a szélesebb körnél is említenünk kellett volna –, hogy a vers első nyolc sora a *Jézus tánca* címen Weöres fordításában ismertté vált apokrif vers egy sorát parafrázálja: *Aki nem táncol: nem ismeri meg az előtte állót*. (Tábor másutt is utal a *Jézus táncára*, pl. a *Ki?* című versében.) És ebben a versben olvashatjuk az ilyen tézisvers kulcsát: „*Lámpád vagyok, ha látsz engem. /Tüköröd vagyok, ha gondolsz rám.*”¹⁸ „Az önmegváltás elkerülhetetlen mozzanata és lehetetlensége”

17 Heidegger szerint létrehozni valamit annyi, mint előhozni („létbe hozni”) a rejtettségéből. Tábor Béla ezt kommentálva rámutat, hogy a művészi forma paradoxona éppen az, hogy „nem letépett virág, hanem erdő”. És kép nélkül: „hogya magát ezt a rejtettséget, (születési) helyét is a rejtettségbe hozza: nem tagadja meg, nem semmisíti meg: nem szakad el az eredettől, hanem ezt a rejtett eredetet is megjeleníti a maga eredeti rejtettségében; vagyis gyökerével együtt jeleníti meg, sőt táptalajával együtt. Így élő marad, táplálkozik és táplál: hagyja magára hatni az eredetbe sűrített egészet, és átviszi ezt a hatást.” Tábor Béla, *A modern művészet és a szimbólum válsága*, kézirat.

18 *Jézus tánca*, in Weöres Sándor, *Egybegyűjtött műfordítások, I.* Magvető, Budapest, 1976, 467sk.o. Más fordításban: „*Lámpás vagyok néked, aki meglátsz engem. /Tükör vagyok néked, aki értesz engem.*” *A János-akta Krisztus-himnusza*, ford. Ladocsi Gáspár, in *Apokrifek*, Szent István Társulat, Budapest, 1980., 16skk.o.

De a Tábor vers alanya nem Apollón és nem Krisztus. Az élő én, az élő te lép a helyükre. És ez olyan történés, ami az Apollón – Dionüszosz dualitásánál mélyebben indokolja, hogy a párvers a *Nietzsche* címet kapta. Ő az, akinél az önmegváltás kérdése mindenki másnál nagyobb, abszolút hangsúlyt kap. „Mindazt a szépséget és fenségeset, amelyet a valódi és képzelt dolgoknak kölcsönöztünk, vissza akarom követelni mint az ember tulajdonát, művét: mint legszebb apológiáját.”¹⁹ Ez a nietzschei igény jelenik itt meg egész fessségével: csak az követelheti vissza, aki olyanná válik, mint Apollón.

Talán nem tévedünk, ha azt mondjuk: itt kereshető valahol az a még feloldatlan feszültség a borító-vers és a címadó vers között, amelyet csak egy szélesebb kör oldhat fel. A neoavantgárd középpontjában ott volt az önmegváltás nietzschei hangsúlya. „A szó tisztít de csak a megtisztultnak van szava”, idéztük Tábor Bélát. Ebben a paradoxonban ugyanaz a paradoxon jelentkezik, folytatja, mint az igazságkeresés paradoxonában („nem keresnél, ha meg nem találtál volna”, mondja Szt. Ágoston) és mint a megváltás paradoxonában: „Az önmegváltás lehetetlensége és ugyanakkor mozzanatként való elkerülhetetlensége a megváltás aktusában”. Talán nem túlzás azt mondani, hogy a neoavantgárd mozgalom az önmegváltás elkerülhetetlen mozzanatát mintegy kiemelte a paradoxonból, vagy legalábbis az egész paradoxont ezen a pontján keresztül akarta megérteni-megélni. Ezen a ponton vitatkozik Tábor Szentjóby Tamással a *Hit és szabadság* című szövegében. De a vita nála: dialogikus vita. És mint látjuk, Tábor Ádám otthonról egyszerre kapta, és dialogikusan átélt életként kapta az önmegváltás kikerülhetetlenségét, tehát azt, aminek a neoavantgárd külön hangsúlyt adott, és kapta a szó általi védettségét is azzal szemben, hogy az önmegváltás mozzanata önállósuljon és démonivá váljon. Tábor mélyen dialogikus alkata tette lehetővé, hogy a vita mindvégig a megértésért folytatott vita, baráti-szolidáris vita maradjon. De a paradoxon – paradoxon, és az idézett gondolatmenet befejezéseként Tábor Béla azt mondja: „a kulcs a szó paradox valósága”, és a dialogikus elvet a legzeneibb pontján megjelenítve: „a szó mint rezonancia = rácsengés.”

A régi-új igény: az élő éneke és az élő kép

Tábor Ádám számára is a szó a kulcs. De ez a szó a költői, a lírai én szava. A költői szó teljes birtokba vétele a paradoxon kulcsa a számára is. És ez az a pont, ahol Tábor előbb-utóbb úgy érezte: neoavantgárd korszakánál „szélesebb kört” kell kezdenie.

A probléma megjelenik már az *Apollón éneke* utolsó sorában is: *Az élő énekel*. Ez részben visszakapcsol az első sorokhoz, a vers zenei indításához: *Aki elveszti a zenét mindent elveszít*. De túl is mutat az egész versen, az egész tézisvers formán. Mert egy biztos: sok mindenre alkalmas a tézisvers, amire a vers-vers nem és sok mindent magába tud szívni a tézisvers a vers-versből. De egyet nem: énekelni nem tud. Megvan a nagyon erős *zeneisége*, de nem énekel. Paradox módon: kifejezettebben meg-szólító és meggondolkodtató. (Bár az olyan Bach-kórus, mint a „Wer sich selbst erhöhet”, tesz ide egy kérdőjelet.) Mindenesetre azt gondolom, hogy Tábor, akinek pre-neoavantgardista költészete mélyen megmártózott a nyelv zeneiségében, a vers utolsó mondatával – *Az élő énekel* – egy hiányt is jelez. *A Démonkritika* talán ki is mondaná ezt a hiányt, valahogy így: ITT ÉNEKFOGYATKOZÁS VAN. Itt tehát van valami, ami költői énjét nem elégítette ki. A másik ilyen hiányt, az *élő ének* mellett az *élő kép* hiányát jelzi már az *Akaratfűga* is: *a szó elől és a kép után*. Az előző sorok: *a félelem elől /a vágy után*. Hogy kép és vágy összefügg, azt értjük. De hogy egy költő számára, és főleg egy olyan szó-centrikus költő számára, mint

Tábor Ádám, a szó és a félelem hogyan kerül egy oldalra, ez kérdés. *A vers foganása* teszi érthetővé: *Nem jó a gondolatnak egyedül lenni. /Magnevez mindenféle állatot. /De egyik sem lesz társa csak a tárgya. /Ki bocsát mély álmodat a gondolatra? /Ki alkot egy csontjából életet? /De teherbe ejtve képzelt képedet /hajnalodra elhagyja a házat.* És itt épp csak jelezni tudjuk ezzel az idézettel, mert részletes bemutatása külön tanulmányt igényelne, hogy Tábor egyik specifikuma a neoavantgárdon belül az erősz középpontba helyezése és helyének kutatása a megszólító szó – erősz – kép – test – lélek soron belül. (További példák: *Szeplőtelen prostitúció, Ki?, Persona, Kilyen út?, Triptichon, Trimurti.*)

Nem véletlen, hogy épp *A vers foganása* a címe az idézett versnek – ez lesz a következő periódus egyik alapkérdése. A *lírai-költői én* kerül előtérbe a *teoretikus-költőivel* szemben. Mert nem csak tézisverseket ír a neoavantgárd korszakában Tábor Ádám. Ír két nagyszerű költészetelméleti írást, az egyik a tézisvers és a teoretikus próza határán mozgó *Éljenek a halott allegóriák*, a másik a *Végtelenített párbeszéd*. Mindkettő költészetelmélet első személyben – ritka és pláne ilyen magas színvonalon ritka a magyar irodalomban. A neoavantgárd periódusa egybelátását nehezíti, hogy e két írást nem a verskötetekben, hanem külön, más elméleti írásaival egy kötetben jelentette meg.²⁰ Pedig e periódus egyik jellemzője, hogy maga a *költői* munkásság kétpólusú: (költészet) teoretikus és mozgalmi-költői, és a verseskötetek az előbbi pólusról nem adnak teljes képet. A következő, tkp. azóta tartó periódusban ezt a pólust a költőivel együtt felszívja a lírai-költői – pontosabban felszív belőle mindent, amit felszívni képes. Hogy mit képes, ez lesz a másik alapkérdés. Tábor most teremti meg költészete olyan alapszimbólumait, mint a Kert, a Fa és a Vérmező. A mozgalmi pólus azonban erősen meggyengül, az „irodalomszervezés” veszi át a helyét.

Hűség és lázadás

Van a neoavantgárd periódusnak még egy polaritása. Tábor Ádám az életpálya-interjújában ezt a korszakot az otthonról kapottak elleni lázadásként értelmezi, hozzátéve, hogy ugyanúgy lázadt a kapott hagyomány ellen, ahogyan a szülei is lázadtak az ellen, amiből ők jöttek: „*lázaadtam, individualizálódtam a kapott szellemi örökséggel szemben; de lázaadtam – amint a harmincas években apám és anyám [lázaadtak], marxistaként, illetve Vajdáékhoz csatlakozva.*”²¹ A fentiek alapján, akár a verselem-zést nézzük, akár Tábor szituációját, talán nem meglepő, ha a magam részéről ezt egyoldalú beállításnak érzem. Azt gondolom – és ez az emlékem is róla –, hogy Tábor Ádám e korszakának a lázadás csak egyik pólusa volt. Éppen az volt az ereje, hogy szellemi egzisztenciája kétpólusú volt. Az egyik pólus valóban az optálás volt a „lázáadáshoz”, de a másik, ugyanilyen erős pólus a kapott szellemi hagyományhoz való *hűség* volt. A kétpólusosságnak valóban az adott teret, hogy maga ez a hagyomány is kétpólusú volt – lásd az idézett Tábor Béla gondolatot az önmegváltás elkerülhetetlen mozzanat-voltáról és lehetetlenségéről – és magában foglalta önmaga állandó transzcendálását. Hogy Tábor Ádám magatartása, gondolkodása és értékelése állandóan mozgott: áramlott a két pólus között – ez is az áramkörhöz tartozik –, ez épp a szellemileg legérzékenyebb társait néha irritálta is. „Könnyű neked”, szölt olykor a szemrehányás, de ezt Tábor erős szeretetével ellensúlyozni tudta.

És nem volt könnyű neki. És éppen azért, mert nemcsak lázadt. Bár: valóban lázadt is. De induljunk a *hűségből*. A már említett *APokalipszis* című, apja halálára írt vers első

20 Tábor Ádám, *Szellem és költészet*, Kalligram, Budapest, 2007.

21 A *szellem rejtekútjai*, 2. *Nagyvizitben Tábor Ádámnál*, Litera <http://www.litera.hu/hirek/a-szellem-rejtekutjai-2>

sora: *Szából szó kiűzetése, az utolsó versszak: sűrásra nevetésre / búcsúra szeretésre / kezdetre és a végre / igen igen*. Sok-sok utalás. *Kezdetre és végre* – erről volt már szó a *Dionüszosz éneke* és az *Apollón éneke* elemzésénél. Itt csak annyit tegyünk hozzá, hogy Tábor Béla egyik alapszava a *kezdet*. *Búcsúra szeretésre*: ez arra utallhat, hogy Tábor Béla szerint „az erősz a búcsú kockázatának vállalása”.²² Az első sor azokra a napokra-hetekre utal, amikor már alig volt szava, és az utolsó sor arra, hogy még ezekben az időkben is a rá jellemző teljes szeretettel, odaadással és melegséggel tudta mondani, és mondta is sokszor, hogy „igen”. Nietzsche a „Nagy Igent” egész mondanivalója egyik centrális szavává avatta, de jelszóként is használta. Tábor Béla „igenje” is magában sűrítette a Nagy Igent, de egészen személyes hangon, sose jelszóként. Tábor Ádám ezt kapta-tanulta apjától.

Nem véletlen, hogy a Michaux költészetével való megismerkedésből születő, a radikálisan avantgárd-neoavantgárd korszakát megnyitó, addigi költészetét felbontó *Epiciklus* című versfüzér kezdősora: *Nem. Igen!* Egyszerű, képletszerű megfogalmazása a két pólusnak. Ám a helyzet bonyolultabb. A következő sor az igent tagadásba foglalva fejezi ki: *Nincs bennünk senki, ami nem mi volnánk*. (Felfigyelhetünk a „senki ami” fordulatra.) És ebből „vezeti le” a vers a radikális fordulatot: *Ezek a tiszták nem a mi hangszálaink!! A tiszták: „a végső szenvedni valót” is harmonikus versbe foglalók – még ha harmó-niáukat a klasszikus harmóniák felbontásából is párolják. És ebbe beletartozik az a Weöres is, akinek forma és nyelvi világát nagyon mélyen asszimilálta Tábor Ádám, és aki Ady mellett a legfontosabb magyar költője volt. Ezt tanúsítja nemcsak a *Diptichon*, hanem a kiadott versek egyik legkorábbija, a *Tűzkútbanéző*. Utóbbiban már benne rejlik, ami az Epiciklus-korszakkal válik explicitté: *bujdosva előle így lelek uramra /örvényben követem életem áramát // öröklét fényugár félem az erejét /bűnbánó zarándok lázadni mégis kell*.*

Megismerkedve a magyar neoavantgárd képviselőivel ráébredt, hogy neki is egészen közelről kell megismernie azt az ellenállást, amelyről az otthonról kapott hagyomány tud, és amelynek aktuális formájával az meg is küzdött. Ki kell lépnie a védettségből – és meg is kell tartania. Ez a kettősség élte, vitte előre – *Ne térjete meg és véretek issza /érjete meg és ne térjete vissza (Akaratfuga)*. Nem mindig érezte úgy, hogy az előre befelé vagy felfelé erősítene. A *szégyenletes utazás* – nem véletlenül a *Káprázat kertje* kötet nyitó verse – beszámoló arról, ahogy léte kétpólusúsága a szétszakadás félelmes perspektíváját hozza egyre közelebb. Az európai történelmet, amelybe beleszületett, Nietzsche nyomán a *vallás – idealizmus – logika* és a *művészet – nihilizmus – mágia* széttartó sínpárjának látja. Sőt: a szerelvény kettéreped, neki, ha nem akar kihullani a történelemből, az *extatikus vakmerőség és a szűkölő félelem váltóláza* marad (ezért a *félelem elől /a vágó után*). Ő a *rajongó kísértet*. Ha az *Epiciklus* azt mondja: *Nincs bennünk senki, ami nem mi volnánk*, itt szinte maga a michaux-i hang szól: *Akkorára nyitottam a szemem, hogy tükör nélkül is láthassam magamat – de csak egy szent bohócot láttam uniformisban. Egyszer véletlenül becsuktam a szemem: akkor megpillantottam magam*. És itt szólal meg az „individuuáció”, amelyről az interjúban beszél: *Mert minden bukást mindig a javamra fordítottam, nem maradt más kiút a számomra, mint a szégyen, hogy nem azzá lettem, akivé pont én teremttem*.

Innen indult tehát Tábor neoavantgárd periódusa, hogy a tézisversekben megerősödve eljusson oda, amit ő szintézisnek érzett: *A káprázat kertjéhez*. Itt fogalmazza meg axiomatikus pontossággal azt, ami következő korszaka alapértéke lesz: *A költészet: a zengő képpé sűrített-olrvadt szó*. És jegyezzük meg: ebben a kertben még két fa van! A neoavantgárd mozgalomban élve nehéz is volna nem látni a jó és rossz tudásának a fáját – az önmegváltás elkerülhetetlen mozzanatának fáját.

²² *Id. mű.*

A poszt-avantgárd periódus

Külső és belső okokból azonban a neoavantgárd – szellemtörténetileg is – középponti problémája, az megváltás kérdésében foglalt ellenállás súlyát veszti. Hordozója, a neoavantgárd mozgalom szét-széled²³, így Tábor dialogikus énje nem talál elég erős ellenlást, amellyel szemben létezése közvetí-tő lehetne a két pólus között. Ez a másik oldala annak, hogy költészetteoretikus pólus is beolvad a líraiba: Tábor nem talál ellenállást, amely életben tartsa ezt pólust. Egy belső igény – az élő éneket és élő kéis magában foglaló lírai szó, a *zengő képpé sűrített-olvasd* szó igénye, és egy külső motívum: neoavantgárd mozgalom szétszóródása, egyszersmind az életforma váltás együtt formázza Tábor poszt-avantgárd periódusát.

Bő a termés. A védettséget, amit eddig az otthonról hozott szellemi hagyomány biztosított, most kerül átköltöztetnie a költői szóba. Megszületnek a védettség védő szimbólumai, a Kert- és Fa-ciklusok, a közélet felé nyitással együtt a Vérmező-Versmező ciklusai. És megszületik egy egészen új *műfaj* – nem tudom, felfigyelt-e rá valaki: a költői őssökkel és társakkal folytatott *párbeszéd* versei. Ez is külön tanulmány témája lehetne, ahogy a saját helyzetét és önmagát rajtuk, őket pedig magán méri. Ha csak felsoroljuk azokat, akiket „személyes ügyének” tart, már az is tanulságos. A teljesség igénye nélkül: Shakespeare, Blake, Baudelaire, Rimbaud, Eliot, Pound, Rilke, Mandelstam, Holan, a magyarok közül említettük már Adyt és Wéőrest, Szentjóbyst, Erdélyt és Hajast, de rajtuk kívül Rába, Tandori és Térey, Határ és Koncz. És persze az anyja, Mándy Stefánia, a nagyszerű költőnő. És Apollinaire, akinek szinte a hangján szólal meg egyik legszebb hódolat verse, a *Napunk Apollinaire-rel*. Goethéról írja egyik legpajkosabb, a maga pályáját Goethéjével összevető versét (*A goethenyár*). A legtöbbjük visszatérő szereplője Tábor verseinek. Külön csoportot képeznek a közéleti versek, az egészen direktektől az olyan már-már rejtélyesekig mint a szintén közvetlen apropóból, az *Új Hölgyfutár* című avantgárd lap betiltása alkalmából írt *Az új hölgyfutár jöbese*t.

Ha a poszt-avantgárd periódust a *zengő képpé sűrített-olvasd* szó igénye motiválja, ez problémát is rejt a költő számára. Főleg egy olyan költő számára, akinek a fordított irány éppen olyan fontos: nevezetesen amikor a szó a képben fogan (lásd *A vers foganása*), benne születik, és a vers a kép mélyrétegeit tárja fel a képből és a képben születő, onnan éppen kiemelkedő szó. Erre példa a már említett *Tűzkútbanező* és *Dánia*, vagy az *Endüimion*, az *Éleken*, az *Izsák*. Nagy kérdés, hogyan meríthet ebből a mégiscsak félig tudattalan kép-kútból egy költő a tézisversek hipertudatossága után. Ezért is fontosak azok a versek, ahol a képi telítettség és a gondolat között újra tágul a tér, mint a *mitosz*, a *Hídének*. De Tábornak olyan képekre van szüksége, amelyek ezt a teret nem esetlegesen, hanem hosszú távra-időre feszítik ki. Így érnek meg Tábor költészetének alapszimbólumai, a Fa és a Kert, majd a Vérmező és a Hajóház. Mindegyik tágabb teret feszít ki kép és



A '80-as évek végén

23 Bár a hatalom erősen beleszólt, mégsem hiszem, hogy csak külső okai lettek volna annak, hogy a neoavantgárd mint mozgalom a nyolcvanas évekre atomizálódott. Tábor pár alkotótársával még megpróbálta a *Lélegzet* élő folyóiratba menteni, ami menthető volt a mozgalmi szellemből.

gondolat köré. Így pl. a Fa egyszerre lehet a konkrét szigligeti fa a tisztáson (amely rögtön a szülei emlékét is felidézheti), az Éden kert életfája és a kabbala szefira-fája, amely mint erre Scholem rámutat, maga is egyszerre intenzifikálja a mitikus-képi dimenziót és a spekulatív-gondolati dimenziót.¹ A Hajóház a Noé-bárcájára is utal. A lényeges és másodlagos utalások felfejtésére itt nincs helyünk.

Másrészt minden ilyen szimbólum magában hordja a veszélyt, hogy eleve rögzített képkeretet jelent – nem véletlen, hogy az említett versek nem ilyen ciklusokhoz tartoznak –, és épp ellenkező célt ér el: lezárja a képkútból frissen feltörő képek útját, befedi a képkutat. Az öröm képeinél (Kert és Fa) az a kérdés: magába tudja-e venni a szenvedést is, hogy ne szoruljon a vers a szenvedés epikus elbeszélésére. Mindenesetre olyan vállalkozásról van szó, amelyet kellően megvilágítani és értékelni külön tanulmányt igényelne. Mi épp csak annyira foglalkozhatunk itt velük, hogy megpróbálhassuk kitapogatni, mit jelenthet ehhez a poszt-avantgárd periódushoz képest „szélesebb sort kezdeni”, amit köz-vetve megígér a retrospektív kötet borító-verse.

Tehát: megérnek Tábor költészetének alapszimbólumai. Most már van, amit így szólíthat: *te hely! / helyem! / ahol ellátok az én-fám fölé (Sacrum)* – még ha a megszólítás mögött ott is a kérdés: ez a hely már az a hely volna, amelyért *A helyetlen imája* szól? Mégis az égi jel? És ha nem is elég várni rá, de elég belépni a kert *körkörös tisztására*, ahol a vers megszületik? Nem egészen, hiszen itt a költő átváltozik fává: *nyárról nyárra / gyűrűt vonsz körém / teredet szívra lélekgyökeren / életkedvemből gyümölcs-szó terem / és eltiporhatatlan újvirág: / szabadszeretet*. Az utolsó sor: *maradj velem* – vajon a gyümölcs-szóra, a szabadszeretetre, vagy a tisztásra vonatkozik? Bármelyikre: elveszthető. Az első Kert-ciklus első verse, a *Térés* adja meg a kulcsot, hogy mi is a feltétele a belépésnek és annak, hogy ne vesszen el. A vers az *átlépés* felidézésével indul: *utolsó forró nyári nap / a legeslegeső napon / hogy honnan tértem vissza meg / el nem mondhatom*. És a kín felidézésével folytatódik: *sötétben hevertem vakon / emészett a bűz a tűz a láz*. A betegség, a látás elvesztésétől való félelem sokáig téma marad, mert valóság marad Tábor életében. Ez ad külön hangsúlyt a megszólítás utáni, rejtett Rilke-idézzel záró soroknak: *te kert! te fa! de itt vagyok: látlak és újra látsz // újra látom az egy-csodát / újra nővök te fa!* A megszólításban van játék is, az ismétlés jelzi a hiányt, a valódi második személy hiányát. De a versnek van elég ereje, hogy a játék kedvéért elfogadjuk élő személy szimbólumának a fát. Annál is inkább, mert az utolsó két sor a személyes valóságához tér vissza: *de hogy honnan és hová / nem felejttem soha*. Ez a két sor mondja ki az egyik feltételét annak, hogy a fa élő szimbólum marad-jon, hogy elhiggyük a költő fává változását és gyümölcse, a szabadszeretet „velem maradhasson”: nem feladatlanul kvázi-múlttá tenni a szenvedést, aminek poklától a kertbe lépés megtisztít, hanem ott is emlékezni rá. Nem külön, de mint a növekedés „honnan”-jára. Hogy a fa és a kert a növekedés valóságára és ne a növekedés eredményére emlékeztessen – ami már nem növekedés. Ez a másik oldala annak, amit a képkút kiapadása veszélyeként jeleztünk. Ezzel Tábor megadja magának az egész Kert- és Fa-ciklusorozat *mértékét*. Mert a növekedés eredményének felidézése és megismétlése is adhat erőt. Időről időre el tudja feledtetni, de érintetlenül is hagyja, mintegy betokosítja a fájdalmat, a kánt. És itt érünk vissza az *Apollón énekéhez*. Amit most a növekedés valóságának neveztünk, az ott mint a „szélesebb kör kezdése” szerepel. A neoavantgárd periódus középpontjában álló *ellenállás*, amely növekedésre szólította fel Tábor, mintha a Kertben még nem jelent volna meg. Mintha még nem inkarnálódott volna, legalábbis történelmi-metatorténelmi, azaz szabadság-történelmi, egzisztenciális és teoretikus súlyával nem. A Fa még mintha nem tudna róla. Miközben gyönyörködve járunk Tábor kertjében olyan szép Fa-versek között, mint az *Ezotér*, a *Fa*, a *Lány-fa*, *Felnövés*, elcsodálkozunk: mintha ebből a kertből hiányozna

1 Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihrer Hauptströmungen*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1967. 24skk.o.

a jó és rossz tudásának a fája. Mintha a szefíra-fa nem tudna a Sekhína száműzetéséről, ami a kabbalában a szefíra-fa *belső* válsága. A poszt-avantgárd periódus mintha még nem szívta volna fel a neoavantgárd periódus nyelvét; a nyelv még nem meta-avantgárd nyelv. Vajon nem errefelé kell-e keresni a szélesebb kör lehetőségét? Ahogy *Az ütköztető gyűrű* mondja: *a Paradicsom s a száműzetés, /a kezdet és a végét ütköztetése: /ez az egyedül lényeges. Az I was born to set it right* pedig nem mondja (ki és nem rejti el), hanem jelzi. Valami ilyet sejtet az egyik legszebb Kert-vers, az *Igenév*, aminek csak utolsó sorából derül ki egyáltalán, hogy Kert-vers. Előtte Tábor összefoglalja szellemi útját, az első négy sor sűríti a neoavantgárd periódust:

*a gyermekégből frissen megszületve
az ártatlanság páncélját levetve
a bűn felajzottságába számkivetve
jónál és rossznál többet keresve
a szent túlereje előtt meghajolva
keresve s leve hozzád hasonlóra
a közösséget magányból keverve
a közölhetetlent hozva szóba
tapasztaláshoz csodálkozást tapasztva
más dimenzióba elragadva
mégis a földön járva megmaradva
léphetsz csak újra ama régi kertbe*

Mert *Aki nem kezd szélesebb kört*, azt a kert sem védi meg a napba hullástól, a magasságba és mélységbe zuhanástól.