

Kép a versben

Lator László „festményverseiről”

Lator László új (és régi) verseket tartalmazó kötet¹ *Prologus*ában a Váli Dezső képére készült *Szürke műterem*, *Epilógus*ában pedig *A szobrász* című vers olvasható. Az első 1996-ból való, az utóbbi korábról, 1970-ből.² A kötet keretét képező prologus és epilógus egyformán a kép (festmény és szobor) meg a vers összetartozását, sőt egymásra utaltságát jelzi, illetve kép és vers régóta velünk levő poétikai kérdésére válaszol, arra a kérdésre, amit Hans-Georg Gadamer nevezetes *Szó és kép*–*„így igaz, így létező”* című kései (1992-ből való) tanulmányában fogalmazott meg. A tanulmány „a szó és a kép általános témáját” közelíti meg, „amely kezdetől foglalkoztatja a gondolkodást”, mert „[A] képek és a szavak művészetének viszonya, amint ez köztudott, klasszikus kérdésnek számít, amellyel legalábbis Lessing *Laokoonja* óta meghitt viszonyban vagyunk.”³ Lessing javaslatát költészet és képzőművészet megkülönböztetésére az időbeliség, illetve a térbeliség alapján sokan cáfolták, Gadamer Herder cáfolatát említi meg, ám ennek ellenére Gadamer „szívügyének” tartja képzőművészet és költészet „közös vonatkozásainak” feltá-

¹ Lator László: *A tér, a tárgyak*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006

² A versek születésének évét Lator mind összegyűjtött verseinek kötetében (*Lator László összes versei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1997), mind az új könyvben a tartalommutatóban közli, amiből az látszik, hogy a versek elrendezésében, ciklusokba való besorolásában nem a megírás rendjét, hanem a versek poétikai, motivikus, formai összetartozását tartja fontosnak. Ez nem egyszerű (vers)technikai vagy kötetrendezési elgondolás, ezért érdemes volna mélyebb értelmét felfedni. Azt, hogy Lator versei, függetlenül megírásuk, esetleg újraírásuk idejétől, „egyidejűek”, „jelenvalók”, vagyis időbeli egymásutánosságuk helyett tömörszerű összetartozásuk tekinthető fontosnak. A régi egyidejűek az újakkal, mert függetlenül megírásuk idejétől, ugyanazt a változatlan költői önismeretet közlik.

³ Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994, 227.

rását, és hogy azokat „egy még általánosabb összefüggésbe” rendezze, „amely a művészetet igaz kijelentéssé teszi”. Gadamer a *Szó és kép* cím alatt „nem azt a fontos hermeneutikai kérdést” kívánja vizsgálni, „hogyan az értelmező szavai miként érhetik el a képi műveket, és hogy miként lehetséges olyan szavakat találni, amelyek a műveket értelmezni tudják, tehát amelyek egy kép ürügyén nem csupán gondolatokat mondanak el, hanem a kép jobb szemléletéhez segítenek hozzá”. Őt az a kérdés foglalkoztatja, „hogyan osztozik a szó és a kép, a szó művészete a teljes képzőművészettel egy közös feladatban, és hogy e közösségen belül hogyan határozhatóak meg a szerepek, amelyet az egyik, illetve a másik művészeti forma kultúránk alakításában betölt”.⁴ Lator László verskötetének prologusa és epilógusa mindkét kérdésre választ ad, arra is, hogy vannak-e szavak a képek értelmezésére, és arra is, hogy miként osztozik „a szó és a kép” a „kultúránk alakításában” betöltött szerepben. Annál is inkább, hiszen a kötet első ciklusának (*Erdő*) első két verse is művészeti vonatkozású, a *Magányos cédrus* Csontváry képét idézi fel, az *Őszi világ* pedig „Egy Mednyánszky-képre” íródott. Arra mutat e négy vers kitüntetett helye a kötetben, hogy a további versek is, részleteikben és képeikben, művészeti – festészeti és szobrászati – vonatkozásban interpretálhatók, aminthogy Lator korábbi versei is szorosan kötődnek vélt vagy valóságos képekhez. Természeti képei, e képek éles kontúrjai, vízszintesei és függőlegesei, egymásba mosódó és ékelődő színei festmények és szobrok „idézéseként” (is) olvashatók. Már a korai *Folyékony világban* „szétfutó, egymásba villogó terek” jelennek meg, és ott „Fény gyűrűz szálkás fák között”, akárha festményt olvasnánk, ugyanígy az *Ijesztő fennsík* című versben: „Kiszabadul s alakot ölt / a szem-mögötti ország. / Ágas-bogas bozót ölel, / megfordított valóság.” Ugyanígy a színek is, leginkább a múlt századelő modernitásából származtatható kék, mintha festményeket idéznének: „E palakék-láng-poklon át” (*Delelőn*), „az anyaszem-kék pára-tüzes ég / káprázatában kő-váz-nyomorék” (*Pompeji*). A *Fehér-izzáson szénsötét* című, mintha már címében is festményt idézne, versben „a hó puha rózsái kéken tündökölnék”, és ugyanitt „anyagtalán fény veri a / kék-ezüst-villám-álmú földet”. A *kert* címűben „A virradat síkidomaiban / még éjszakai kékben jázminok.” Talán a kubisták festettek így hajnalt és tájat, arcokat is. Ugyanezek sorába tartozik a *Fénytelen és árnyéktalan* első szakasza: „Hegek szabdalta pusztá tér, / fénytelen és árnyéktalan”, aminthogy a vers két zárósora mintha a későbbi Csontváry-verset előlegeznék: „S a bibliai táj felett / gazdátlan kiáltás lebeg.” Csontváry libanoni képei, arcok és cédrusok, „ábrázolják” a bibliai táj feletti kiáltást. Akár összefoglalása is lehetne kép – legtöbbször persze fiktív festmény – és költői kép, sőt egész vers összetartozásának a *Valami szándék ébredez* című vers, ahol a szándék „a

nagy függőleges / sötéttel tele fában” ébredez, és „Már gyülekezik, megered, / kitölti az üres teret, / hajszálcsovekben felfelő tör / a formát képzelő meleg / barlangok éjjeléből.” Úgyszintén a későbbi *Régi fénykép* című vers, ahol a fénykép ábrázolta két alak – „Még kortalanok mind a ketten” – és „együgyű bizodalommal magukban” áll, mert „Egyetlen ízük sem játszotta el még / az adakozó könnyű kedvű isten / rövid határidőre nyert kegyelmét.” A *Régi fénykép* „időzésre kényszeríti a szemlélőt”⁵, és a kép „jobb szemléletéhez” segít hozzá, miközben el is szakad a képtől, hiszen a látványt, a láthatót csak jelzi, a láthatatlant, a képen ábrázolt alakok belső nyugalmát, érintetlenségüket és naiv reményeiket egy másik perspektívába, a szavak perspektívájába állítja, s innen kezdődően a szó már nem leírása a képnek, hanem maga is képpé nemesül, erős és jól lehatárolt képpé, amelyen (fény)kép és vers már azonos az időtlenben. A vers képként hat, és szavain át felizzik maga a kép is az olvasás jelen idejében. Az elveszithető remény, nem a reménytelenség a fényképen és a versben is. Így jön mozgásba a régi fénykép mozdulatlan felülete, vetül ki a képeret teréből az időtlen jelenbe. Lator egész költészetét, kimondatlanul is, képekre való utalások hálózják be. Szóképeinek, metaforáinak és hasonlatainak eredete legtöbbször vizualitásra megy vissza, amit csak részben igazol természethez, a természeti képekhez való szoros kötődése, nagyrészt azonban valós vagy fiktív képek, festmények, szobrok állhatnak ihletének előterében. A szó amint versbeli története során képpé formálódik, valójában képet idéz fel és idéz is meg. Más kérdés, és itt csak érinthető, hogy vajon a kép, a valóban látott vagy a csupán elképzelt festmény a vers referenciális háttereként funkcionál vajon, vagy a költői ihlet éppen abból származik, hogy mindkettő, a kép is, a vers is azonos valóság hátteret alapítanak. A referencialitás másképpen érhető el (ha van értelme utána nyúlni) a létező képeket idéző versekben és megint másképpen az elképzelt, a fiktív művek esetében, mert az előzőeknél van viszonyítási alap, lehetséges a vonatkozathatóság, az utóbbiaknál az elképzelt mű felcserélhető akár természeti, akár álomképre. Lator él is az elbizonytalanítás ezen műveletével, hiszen eltérően a *Magányos cédrus* szó szerinti megnevezésétől, a további festmény- és szoborversek csak a művész nevét adják, vagy azt sem, ami a referencia bizonytalanító lebegtetését eredményezi.

Lator költészetének a referencialitást előlegező nyelvi történéseiben a modernitás költészetéhez való soha, a ritka „szabadversekben” sem megszakadó kötődése ismerhető fel. A Rilkéhez, Georg Traklhoz, részben Gottfried Bennhez való kötődés nem is rejtett jelei. Pór Péter mondja az *Idézet és teremtés a modern lírában* című tanulmányában, hogy Rilke költészetében „[S]ok vers első ihlete közvetlenül valamely más művészi alkotásra megy vissza, pél-

⁵ Hans-Georg Gadamer: i. m. 228.

dául egy szoborra vagy egy festményre, akár beleírta Rilke ezt a modellt a szövegbe, mint a nevezetes *Archaikus Apolló-torzó*ban, akár elrejtette, mint a szintén nevezetes *A pârduc* című versben (amelyet, ellentétben a megtévesztő alcímmel, nem egy állatkerti séta, nem valóságos látvány, hanem Rodin egy kis szobra ihletett – de valóban megtévesztő-e az alcím?...⁶ Majd Rilkének a *Der Berg* (A hegy) című versét elemezve arra mutat rá Pór Péter, hogy „a számos művész között, akik Rilket ihlették vagy befolyásolták, Cézanne festészetének kivételes jelentősége volt, az abszolút teremtésre törekvő művészet eszményét ismerte fel benne; még 1924-ben is, saját nagy ciklikus műveinek megvalósítása után is azt írta, hogy »1906 óta« »minden úton« »követi« »legerősebb mintapéldáját«.⁷ Rilke költészetét tehát mélyen áthatotta kötődése a művészethez. Persze nem csak a festészet (Cézanne) és nemcsak a szobrászat (Rodin) művei, hanem – mutat rá Pór Péter – „verseiben Rilke nagyon sok kulturális modellre utal: egyiptomi kultikus állatokra, Mohamedre, Buddhára, a görögökre, a Bibliára, az újplatonikusokra, Pétervárra, a párizsi utca akrobatáira, a delfinekre stb.”⁸ Rilke annak a költői nemzedéknek, amelyhez Lator is tartozik, Nemes Nagy Ágnesnek és Pilinszkynek is „mintapéldája”. Verseikben jól felismerhetők Rilkéhez való kötődésük egyáltalán nem rejtett jelei. Nemes Nagy Ágnes az *Éjszakai tölgyfa* című verse, amelyben „a járókelő / valami zajt hallott és visszafordult: / egy tölgyfa jött mögötte” és „Oly sürgetően állt ott mozdulatlan, / mint egy hír, tölgy-alakban, / amely elfárad megfajtetlenül” felismerhető kapcsolatban van Rilkének *A magányos* című versével (Nemes Nagy fordítása!), hiszen az „éjszakai tölgyfa” meg a „járókelő” is „magányos”, ők a magányosok, akiknek világával csak érintkezni, belépni oda nem lehet: „Arcomba ér egy más világ határa, / amely talán, akár a hold, lakatlan” – áll Rilke versében. Miként a hold, talán a tölgyfa is „lakatlan”; „a tölgy hajában” „madárfészek”, bennük „ott feledten” „alvó madár”. Rilke versében az „idegen”, aki „óceánra kelt” „az örök” itt-lakókat így látja: „ők egy érzést sem hagynak egymásra, / s lakályosan élnek lakott szavakban”. Ezekben a „lakott szavakban” élnek „lakályosan” a „járókelő”, a „tölgyfa” meg a „tölgy-alak” és a fészekben alvó madár: magányosak ők, amely állapota a testnek és szellemnek átvezet Lator László Csontváry képét idéző *Magányos cédrus* című verséhez.⁹

⁶ Pór Péter: *Léted félirata*. Válogatott tanulmányok. Balassi Kiadó, Budapest, 2002, 120.

⁷ Pór Péter: i. m. 123. Az idézetben olvasható idézetek Rilkének Frieda Bülowhoz írott leveléből valók.

⁸ Pór Péter: i. m. 120.

⁹ De ide vezetnek át a már idézett *Valami szándék ébredés* című vers első szakaszának zárósorai: „a nagy függőleges / sötéttel tele fában”, mert itt is a „hír” ébredés, majd „elfárad megfajtetlenül”.

Már idéztem az 1967-ből való *Fénytelen és árnyéktalan* című vers zárósora- it: „S a bibliai táj felett / gazdátlan kiáltás lebeg” mint a későbbi Csontváry- vers egyik lehetséges előképét Lator László költészetében. Ugyanebben az értelemben idézhető még a vers két szakasza: „Az ágaskodó, a riadt / gyér nö- vényzet, a maradék, / szakadni kész gyökerű lét: / szakadéknak hajszolt csa- pat!” és „Aztán csak a csontig lemart / sebhelyes sivatag: / tagolatlan gránit, bazalt.” Mert ezek is mintha Csontváry nevezetes képét, a *Magányos cédrus* idéznék, hiszen az is a „szakadni kész gyökerű lét”-et, a „sebhelyes sivatag”-ot ábrázolja. A vers három, számokkal is jelölt szakasza, három nézőpontból idézi fel a festményt: az elsőben a színek távlatából látható meg a kép, „Kék, fehér, sárga, rögs ég alatt / ez a valószerűtlen sivatag”, a másodikban a gyökérzet mélyeiből: „Innen tört fel, ebben a fekete / földfészekben készült gyökérzete”, a harmadikban felülnézetből, ahogyan „középből jobbra-balra mennyi ág, / hány vékony, erős vezeték ivel, / hány alkalmazkodó hullám- vonal”. A vers a képhez visz közel, (kép)leírásával hozzásegít a képet jobban látni, másként, mint ahogyan szakszerű képleírások mutatják, mert azonkí- vül, hogy a vers látni engedi a képet, maga is látvány és mű, szó és kép, Lator más verseivel közvetlen rokonságot mutató képsor: ahogyan a szavak, színek és dolgok, árnyak és fények nevei átfordulnak megfeyjhetetlen fáradó hírré, mint Nemes Nagy tölgyfa-versében. Ahogy ott a hír, úgy itt a „mennyből, pokolból küldött izenet”¹⁰ hallatszik megfeyjhetlenül. A színek – itt is a kék, a „piszkoskék”, mint Lator más verseiben – mozgása látható: „Vörhenyes okker, piszkoskék, lila, / érdes sárga, egynemű szépia / úgy áll tömören, úgy hullám- lik itt, / egymással úgy forr össze s válik el, / hatalmasan és kezdetlegesen, / mintha egy tagolatlan értelem, / még beíratlan lélek játszana, / ködös ész, de már lucidus kezek / rajzolnák az anyagból merített / elnagyolt mégis-képzé- teiket.” A kép színeit idéző első szakaszba a festő életrajzának adata is bele- íródik, a „tagolatlan értelem”, a „ködös ész”, és ez már egy másik dimenziója a versnek, hiszen szoros összefüggést jelöl élet és mű, életrajz és festmény között. Lator művészet- és költészetszemlélete olvasható ki ebből: a verset úgy író költő meggondolása, hogy közben magának a versnek problemati- kussága is kockán forog. A tudós költő eljárása ez, aki versének írása közben nem háríthatja el magától a vers kérdésségét, az „ész” és a „kéz” egymástól független működésének összetartozását. Ahogy a *Magányos cédrus* egyszer- re idézi szoros összetartozásukban a festményt és a festőt, úgy idézi vers és költő összetartozását is a nyelvben. Mert Lator Csontváry-versében színek és formák neveiben a nyelv történései láthatók meg, az a szakadatlan mozgás, ami összeköti a verset a képpel, a verset a művészettel, a verset a költészettel.

¹⁰ A régiesnek mondható „izenet” szóba a Rilke-vers, az *Archaikus Apolló-torzó* is „be- leolvasható”. Utalás arra, hogy a versnek milyen szerteágazó szövegközi kapcsolatai ismerhetők fel. Csontváry festménye mellett a Nemes Nagy-vers, a Rilke-vers...

„A festményvers témaválasztása így természetesen tükrözi az egyéni ízlést is, de feltételezhetően az efféle esztétikai problémák megválaszolhatóságának lehetősége is megjelenik benne. Magyarán: a költő nem »kedvenc« festményről ír, hanem azok közül arról, amely a legtöbb válaszlehetőséget kínálja költészet és festészet, nyelvi és nem-nyelvi egyeztetettségére. A *Magányos cédrus* például Lator értelmezésében a művész szerepének képe, mely jelzi e szerephez kapcsolódó feladatokat, felelősséget és sorsot.”¹¹ Bedecs László megfigyelése arra is utal, hogy Lator László „festményversei” a Gadamer foglalkoztató kérdésre is válaszolnak, arra, hogy „hogyan osztozik a szó és a kép, a szó művészete a teljes képzőművészettel egy közös feladatban” – „kulturánk alakításában”. Lator, persze, nem „kedvenc” képeiről írta „festményverseit”, hanem azokról, amelyek választ kínálnak az őt foglalkoztató poétikai kérdésekre, arra, hogy miként tartható fenn a modernitás poétikája a modernt ostromló posztmodernségben, vagy utána, meg arra, hogy a mégis, mindenek ellenére „mondani valamit” közvetlen élet- és sorstapasztalat is lehet, nem csak nyelviség, s minden ami egyenesen a nyelviségből következik. De ettől valamennyiben különbözött is mondanak Lator „festményversei”. Az „időtlen jelenlétet” mondják, azt, amiről Gadamer írja, hogy „sajátja a művészetnek, amennyiben leválik a történelmi és társadalmi feltételekről, és függetlenné válik tőlük, csakúgy mint a vallás vagy a filozófia”.¹² Kérdés, hogy „leválik-e” Lator magányos cédrust idéző verse Csontváry képéről, vagy éppenséggel elmerül benne. Leválik, mert önálló életet él az időnek időtlennek mondott dimenziójában, minthogy a Csontváry-kép is közvetlen jelenéből átlépett már egy másik időbe. Poétikájában és művészségében a vers és a kép megőrzi önállóságát, ám a kultúra terében „találkoznak”, és ennek a találkozásnak antropológiai vonatkozásában egységesülnek is.

A „Váli Dezső képe” előtt írott *Szürke műterem* meg az „Egy Mednyánszky-képre” készült *Őszi világ* ugyanazon kérdéseket teszik fel, mint a *Magányos cédrus*, hasonlóan a kötetzáró *A szobrász* című vers. Azzal a nem figyelmen kívül hagyható különbséggel, hogy az első kettő megnevezi a festőt, de a versbe átírt képet nem, a harmadik esetében a festő nevének kimondására nincs szükség, hiszen Csontváry festménye, minthogy valóban levált „a történelmi és társadalmi feltételekről”, a közös kulturális tapasztalat része már, míg a negyedik vers, a „szoborvers”, valamennyire el is tér az első háromtól, mert inkább a szobrász műtermét írja le: „Szerszámai, alkalmatlan kacatja, / az össze-vissza görbült vashuzal- / gubancok, rozsdá-pikkelyekbe málló / bádogdarabok, meghorpadt edények, / kicsorbult kések, vésők, kalapácsok”; majd egy megnevezetlen mű leírása következik, vagy éppen egy több műből, azoknak részleteiből összeálló befogadói tapasztalat, amelyben „iszonyatos hevében össze-

¹¹ Bedecs László: *A régiből újat*. Jelenkor, 2007/2., 227.

¹² Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. 230.

forr / a szitakötő s az írisz”, majd pedig „a lázas anyag / tapinthatatlan édes lüktetését” mondja a vers, „egy madár tolla melegét, a róza / gyöngyház-hús bujaságát, egy levél / túlfinomult csipkészetét vagy érdes / csontrendszerét egy hosszú búzaszálnak”. A vers sorozatos áthajlásai utalhatnak arra a nyelvi műveletre, amelynek során a festmény versbe fordul, „hajlik” át. Ez is arra utal, hogy Lator művészet-versei azonkívül, hogy leírják meg felidéznek a képeket, a verset is megidéznek. A művész-versek magát a verset hívják elő. Közben a szobrász-versekben éles kontraszt látható műterem és a művek jellemzői között. Amott a durva összevisszaság, emitt a gyöngédség látványai, amott zűrzavar, itt „édes” lüktetés. Ez a kontraszt egyúttal a vers tengelye is, sőt egyben a külső, a látható és a belső, a hatás horizontjának meg nem szüntethető különválása. Több mű, szobor olvadhat egybe a kontrasztos képekben, mindaz a mély léttapasztalat, amely a műterem „össze-vissza” tárgyi világában „öt magát túlélő olthatatlan / szomjjal nyújtózott túl a foghatón, / odáig, ahol egymás vak szívéig / fénylenek az árnyéktalan fogalmak”. A verszáró „nyitott száj a kőben” ugyanazt a biblikus sivatagi kiáltást mondja, mint a *Magányos cédrus* költészeti előképe, és talán az sem múltott a véletlen, hogy a *Fénytelen és árnyéktalan* vers címének szavai *A szobrász* ezen sorában tűnnek újra fel: „fénylenek az árnyéktalan fogalmak”, még egyszer bizonyítva a Lator-költészet tömörszerű elrendezését. *A szobrász* azonban a költő önarcképeként, netán ars poeticaként is olvasható, hiszen a műterem tárgyainak és dolgainak sokasága végül egy-egy szoborkép villanásában fut össze, ahogyan a költő költészeti és léttapasztalatának szét-szórt „kacatja” is a versekben forr össze.¹³ Azt lehetne mondani, „ars poetica másokról”, a költő vers- és költészetszemlélete a szobrászműhely és a szobor deskripciójával. Ez nem a zárkózott költő mozdulata, mert Lator László nem zárkózott költő, bizonyosság rá újabban közölt erotikus versei, amelyekről Bedecs László mintha némi fenntartással beszélne¹⁴, holott éppen ezek a versek, megformáltságuk és szókimondásuk ütköztetésével, halállal perelő versek, az elmúlásra mondott felháborodás versei.

¹³ Mint korábbi kötetekben, az új, *A tér, a tárgyak* kötetbe is besorolt Lator László négy korai, 1946-ból való, eddig még közöletlen verset. Ezeknek a verseknek 2006-ban átirát változatát. Talán csak a későbbi verseknél kevésbé érdes, a képek kevésbé kontrasztos, a szerkezet kevésbé vonalszerű elrendezése különbözteti meg a korai versek átirát változatait a későbbi versektől. Persze, nem lehet tudni, mi az, illetve, hogy milyen az a korai vers, amelynek évtizedek múltán átírására került sor.

¹⁴ Jász Attila esszéjére (*Műhely*, 1998/5–6.) hivatkozva mondja Bedecs, „hogy a természeti képekbe fojtott erotikát a kilencvenes évektől felváltó nyílt szexualitás – mely szerinte is a cenzúra nélküli szabad beszéd lehetőségének terméke – egy fontos, általa »angyalinak« nevezett dimenziótól fosztotta meg ezt a költészetet, szabados, öncélúan durva, »túláságosan emberi« verseket szülve”. Majd hozzáteszi, „hogy Lator az új kötet *Románc* című versében még fokozza is a szexualitás szerelem nélküli, pusztán a kielégülést célzó formájának keserű dicséretét”. (Bedecs László: *A régiből újat*. 224.)

Éppígy az elmúlásra mondott versek a három festmény- és a szobor- vagy szobrászvers is. Mert a létezőt nevezik meg, a meglévőt, az időtlen valóságban létezőt, dolgokat, amelyeken már nem fog az idő, időtlenségükben örökkévalók. Átmentek kulturális hagyományba, és ottani helyzetük stabil. Ennek a helyzetnek leírása Lator László négy művészverse. Ebben az értelemben a mozdulatlanság versei is. A mozdulatlanságot a „látni”, a „látás” szó családjának teljes hiánya jelöli. Nem a képek mozdulatlanságáról van szó tehát, hanem versbeli létezésükről. A művészet művei nem úgy kerültek a versbe, hogy valaki – a költő – látta a képeket, a szobrokat, és elmondta „saját szavaival”, mondom ironikusan, amit látott, hanem közvetlenül tükrözve a képet és szobrot, egészében azonosulva vele. Látja a vers a képet, de nem beszél a látásról, kihagyja a nézőpontot, elhagyja a látószög megnevezését, hogy a kép, a szobor közvetlenül mutathassa meg magát a versben. Nem képtári jelenetek hát Lator László kép- és szoborversei, hanem maguk is képek és szobrok. Ha a kép láthatná magát, ilyennek látná magát.

Másfelől Lator művészversei felfoghatók és értelmezhetők festmények, szobrok idézeteként is, „az idézetben megvalósított létnek és teremtésnek”.¹⁵ Az idézetben mindig két szöveg szembesül, az idéző eredetisége és az idézet másodlagossága. Ebben a szembenzésben az idézés műveleteiben résztvevő, Pór Péter szavaival „az egyik részről a teremtésnek, az eredetiségnek és a költői személyiség állításának, másik részről pedig az idézetnek, a konvencionak és az utalásos személyiségnek a fogalmait kapcsolja egybe”.¹⁶ Lator művészetet és művészi alkotásokat idéző technikája is erre megy ki. A kép jeleinek szóba való átírásával egyik részről az eredetiséget reprezentálja, másik részről pedig a művészetet magát, amihez nem mellékes járulékként illeszthető a saját szemlélet, egyben az alkotói és teremtő szellem megnyilatkozása. A képek a versidézetekben „átlátszóak” lesznek, miként a tükör is „átlátszó”, „mert a szemlélő és a szobor összeolvadása révén a tükör a szöveg egyik látens metafiguratív trópusának tekinthető”.¹⁷ A Lator-versek annyiban különböznek akár Rilke, akár a Pór Péternél emlegetett Hofmannsthal idézéstehnikájától, aki „a felidézés szívósan megismételt gesztusa révén kívánta megmenteni és élő értelemmel felruházni a hagyományt”¹⁸, hogy mind festményverseiből, mind a szobrászversből kiiktatta a látás mozzanatát, hogy magát a képet láttathassa, valamint, hogy a képeknek és szobroknak „élő értelemmel” való felruházása révén saját ars poeticáját közölhesse, visszafogottan és közvetetten.

¹⁵ Pór Péter: *Léted felirata*. 120.

¹⁶ Pór Péter: i. m. 120.

¹⁷ Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika*. Önreprezentáció és nyelv szemlélet a modern költészetben. Kalligram, Budapest–Pozsony, 2007, 78. Kulcsár-Szabó Zoltán könyvének második fejezetében Rilke itt is emlegetett torzó-versét elemzi, mások mellett K. Hamburgerre és de Manra hivatkozva.

¹⁸ Pór Péter: *Léted felirata*. 119–120.