

voltak, mindenekelőtt a keletnémet kommunista vezető, Walter Ulbricht, hiszen a Fal-építése elsősorban neki és rendszerének volt elemi érdeke. Ulbricht a gyengeségével zsarolta Hruscovot: ha a szovjetek – akik minden retorikájuk ellenére egész jól elvoltak a német kérdés lezáratlanságával – nem lépnek fel hátrózztan, akkor az NDK elveszhet. Gaddisnél mellékes kérdés (Kissinger magyarul is olvasható könyvében, a DIPLOMÁCIÁ-ban annál nagyobb teret kap), hogy Konrad Adenauer hasonló stratégiával gyakorolt nyomást a Nyugatra. Adenauer ugyan természetesen nem örült Németország felosztottságának, de ha már így alakult, maximálisan kihasználta a helyzetet, belpolitikájában a nyugati orientáció megalapozására, külpolitikájában a (nyugat-)német szuverenitás mielőbbi visszaszerzésére. Nyugodtan mondhatjuk, hogy stratégiája mindkét területen nagyon sikeresnek bizonyult.

A német példa különösen érdekes: a „szuperhatalom-ellenesség” – ami a hidegháború végeztével gyakorlatilag a Nyugat-/Amerika-ellenességgel azonos – retorikája olyan vonzó (főleg a felelősségáthárítás lehetőségei miatt), hogy még egy igazi nagyhatalom elitje sem tud ellenállni a felhasználás kísértésének. Ez utóbbi megjegyzés talán már illetlen mértékben „kiszól” egy recenzió keretei közül, de még szeretném feszíteni a húrt. Manapság, amikor a nyugati értelmiség sajnálatosan jelentős része készpénznek veszi néhány tömeggyilkos állítását, mely szerint „a világ elnyomottaiért harcoló szabadságharcosok” lennének, pusztán azon az alapon, hogy „a világ egyetlen szuperhatalmát” tekintik globális főellenségüknek, nem árt emlékezni, hogy valaha a szovjet birodalom urai tartottak igényt hasonló címre (amit a korabeli nyugati értelmiség jelentős része ugyancsak névértéken elfogadott). Valóságos gyöngyszem Averell Harriman volt amerikai nagykövet beszámolója 1959-es moszkvai tárgyalásairól: „Hruscov más oldalról próbált támadást indítani: »Lehet, hogy maga milliomos, de nekem unokáim vannak.« A világ nincstelenjei végül győzedelmeskedni fognak: egyébként Hruscov maga is bányász volt eredetileg. Mint egy végszóra, Mikojan közölte velük, hogy ő vízvezeték-szerelő volt, Gromiko, hogy ő egy koldus fia, az első miniszterelnök-helyettes, Kozlov pedig, hogy ő meg »hajléktalan lelenc«.”

Harriman nem hatódott meg túlságosan,

ezért Hruscov visszatért a fenyegetőzéshez: „Ha elköltünk 30-40 milliárd rubelt a következő öthat évben ballisztikus rakétákra, lerombolhatjuk az összes nagyobb ipari központot az USA-ban és Európában. Harmincmilliárd rubel számunkra nem nagy összeg. A hétéves tervünkben nem kevesebb, mint 125 milliárd rubelt költöttünk energiára, gázra stb. Európa és az USA lerombolása viszont csak harmincmilliárdba kerülne. Megvan rá a lehetőségünk... Én őszinte vagyok, mert látom magáról, hogy egy becsületes kapitalista.” Végül így fejezte be a tirádáját: „Le fogom rombolni az országukat. Addig is együttünk egy finom ebédet.” (456.)

Harriman erre elnevette magát.

Dupcsik Csaba

## ARCKÉPVÁZLAT A HETVENES ÉVEKBŐL

Brendel János: *Lakner László budapesti munkássága*  
Új Művészet & Niessen, Essen, Budapest, 2000.  
190 oldal

Kissé nehezen magyarázható, hogy az elmúlt negyven év magyar képzőművészetének meghatározó – bár bizonyos fokok társtalan<sup>1</sup> – egyéniségéről, az 1974 óta Németországban, Essenben és Berlinben élő és alkotó Lakner Lászlóról még nem jelent meg magyarországi alkotói tevékenységét és korszakát részletesen és alaposan tárgyaló elemzés. Kortársairól, az Iparterv-generáció jeles tagjairól – Molnár Sándorról, Hencze Tamásról, Jovánovics Györgyről, Fajó Jánosról, Keserü Ilonáról, Bak Imréről, Nádler Istvánról, sőt az akkortájt is külföldön élő Méhes Lászlóról – már a nyolcvanas évek elején a Képzőművészeti Kiadó Hajdú István szerkesztésében úttörő jelentőségű kismonográfia-sorozatot jelentett meg, s az elmúlt években e társaság majd minden alkotójáról sorra publikáltak a szépen illusztrált köteteket (néhányukról, például Nádler Istvánról, Fajó Jánosról vagy Jovánovics Györgyről többször is): ritkábban kritikai értékeléssel, inkább tényfeltárásként, de

még inkább: laudációként, a nagy generációs teljesítmények utólagos méltatásaként.

A retrospektív kiállítások tekintetében hasonlóképpen áll a helyzet: a Franciaországban alkotó Csernus Tibornak és Méhes Lászlónak, az onnan hazatért Konkoly Gyulának, a Kölnben élő Tót Endrének már rendeztek méltó, életműüket vagy azok egy-egy itthon kevésbé ismert szeletét bemutató tárlatokat, az 1998-ban Kossuth-díjjal kitüntetett Laknernek még nem (igaz: ez még Hantai Simonnak vagy éppen Étienne Beöthynek sem sikerült, hogy egy hosszabb névsorral most ne kelljen szolgálni).

Persze Lakner kvalitásaival, művészi értékével-súlyával – a Tom Wolfe-i értelemben vett – „mindenki”: a gyűjtők, a kurátorok, művészetszervezők és igazgatók, a művészettörténészszakma tökéletesen tisztában van, mégsem történt egyetlen komolyan mondható lépés annak érdekében, hogy az életmű végre bemutatásra kerüljön. Tény: olykor jelentős darabokat láthattunk oevure-jéből Szombathelyen kortársi társaságban vagy tematikus kiállításokon (például az 1998-as állami díjazottak műveiből rendezett Palme-házbeli, szinte látogathatatlan mustrán), de a Magyar Nemzeti Galériában is (HATVANAS ÉVEK, 1991), illetve a Múcsarnok OLAJ/VÁSZON című tárlatán. Sőt a Goethe Intézetben 1994-ben – ha nem is önálló bemutatkozása, amire 1969 óta nem volt Laknernek lehetősége, de legalább csak egy társsal, Emmett Williamsszel közös – saját kiállítása is volt.

A Laknert körülvevő, érthetetlennek tűnő csendet most a hatvanas évek eleje óta Lengyelországban élő – a magyar képzőművészeti szcénával csak áttételes módon kapcsolatot tartó – művészettörténész barát, Brendel János monografikus igénnyel fellépő munkája, a LAKNER LÁSZLÓ BUDAPESTI MUNKÁSSÁGA 1959–1973 törte meg.

Érdeemes a mű méltatása előtt a kötet írójáról szót ejteni, hiszen Brendel János személyének érintettsége, illetve különállása sok mindent megmagyaráz műve értékeiből és hiányosságaiból egyaránt.

Brendel, mint külföldön, Poznańban tanuló, majd ott oktató jeles szakember nem volt és nem is lehetett aktív szervezője-támogatója, testközelben levő napi részese az általa elemzés tárgyává tett hatvanas-hetvenes évek hazai neoavantgárd mozgolódásainak. Teoretikusként sem állt az azonos évjáratú alkotók

mellett-mögött, nem igazán ismerhette meg (legföljebb áttételeken keresztül) azt a képet, sorsokat, megrendeléseket, támogatásokat mozgató hazai struktúrát, amely keretbe foglalta Lakner itthon töltött éveit is. Kétségtelen tény ugyanakkor, hogy Brendel volt az, aki megszervezte, hogy a lengyel avantgárd fellegvárában, a varsói Foksal Galériában megrendezzék a fiatal magyar művészek csoportos kiállítását, s kultúráközvetítőként mindent megtett (és megtesz) lengyelországi megismertetésükért.

A Brendel számára szükségszerűen adódó idő- és térbeli távolságtartás még jelentős kritikai előnyök letéteményese lehet(ne), amennyiben a kívánatos distancia mellett a kellő közelségben szerzett információk, tapasztalatok, élmények, ismeretek támogatják a tervei szerint monográfiát író. Ezeknek a hiánya azonban sokfajta tévedés forrása lehet (s az is).

Ezzel magyarázható, hogy (művészet)szociológiai szempontból Brendel „elmázoltan” és hiteltelenül ábrázolja a történelmi háttérrel. Ilyeténképp a Bernáth-tanítványt „megillető” széles lehetségsáv (az önálló műterem megléte például a hatvanas évek elején) a kísérletező művészt korlátozó adminisztratív intézkedésekkel, a külföld számára a magyar képzőművészetet reprezentálni képes festői megjelenés a hazai nyilvánosság elől történő elzárással együtt történő bemutatása a „három T” eljelentmondásos működésének avatott leírása nélkül nem képes a kor „dialektikájába” bevezetni olvasóját. A Lakner mozgásterét, megélhetését, festői kiteljesedését meghatározó, korlátozó-segítő makrokörnyezet így az általánosságokon túlmenően – például az új gazdasági mechanizmus gazdaságpolitikai nyitása ellen fellépő erőkhöz tartozó évek eleji sikerei a művelődéspolitikában azonnal lecsapódó s közvetlenül Lakner személyére hatóan regresszív hatásairól szóló röpké megjegyzésen kívül – szinte érintetlenül és feltáratlanul marad, s még „történeti tapétaként” sem szolgál a „főhős” cselekedeteihez.

Az a világ nem kerül legalább érintésközelbe a mai befogadó számára – aki nem szükségszerűen azonos az akkori kortársakkal, hanem, remélhetőleg, éppen a Lakner működését csak nyomaiiban megismerni tudó ifjabb korosztályok képviselője –, amelyben egyszerre és ugyanakkor nyerhetett szinte rögtön a főiskola elvégzését követően, 1960-ban köztéri

megbízást Lakner az akkori Savoy bárba kerülő falképre, hogy aztán nyomban hivatalosan kitagadják a nagy nemzeti össz-képzőművészeti parádéről. A sikerre a tehetség és annak gyors felismerése lehet a magyarázat, az utóbbit Aradi Nóra mindenkinél hitelesebben megindokolta A IX. KIÁLLÍTÁS ZSÜRIZÉSÉNEK MUNKÁJÁRÓL című írásában: „Különösen éles, hosszú vita során dőlt el 5-8 olyan festmény sorsa, amelyek szemléletükben rendkívül problematikusak... amelyeken a káosz, a morbiditás, a rendezetlenség, a ráció minden lehetőségének hiánya tűnik szembe. Egyes művészek még a természeti valóság egységében (pl. Szabó Ákos), mások a tér és az idő tagadásával, szürrealista módszerrel (pl. Lakner László) adnak hangot e tőlünk idegen érzelmvilágnak... végül a zsűri egyhangúan (sic!) az elutasítás mellett döntött...”<sup>2</sup>

Ugyanez az áttételesen is csak alig érintett világ az, amelyben az első és egyetlen önálló tárlatát Lakner az igencsak szűk Kulturális Kapcsolatok Intézetében – a mai Dorottya Galériában – rendezhette meg 1969 szeptemberében, nem egészen egy és negyed évvel azután, hogy a magyar állam egyik reprezentatív festőjeként az esseni Folkwang Múzeumban „...az első gyűjteményes jellegű, mai képzőművészetiünket bemutató kiállítás az NSZK-ban...” alkalmával, „...a múzeum szakértőinek és a sajtó képviselőinek döntése alapján”<sup>3</sup> a festészeti díjat nyerte el (s a hivatalos elismertségnek alig örvendő, később a rendőrség által vegzált Major János a grafikai díjat kapta meg).

Mivel lehet pótolni vagy helyettesíteni az elmaradó lényeges információkat? Mindenekelőtt az írás említett személyes hangvételével, a mű „tárgyára”, Lakner Lászlóra történő „főlesküdtöttség” vállalásával, ahogyan azt a rövid ELŐSZÓ elején, megadva a kötet alaphangját, Brendel teszi: „Engedtessek meg – írja első mondatában –, hogy e sorok írója néhány személyes megjegyzéssel osztozkodjék az olvasóval, nevezhetnének ezt vallomásnak, mellyel tartozom Lakner Lászlónak is, akihez idestova harmincéves barátság fűz; barátság, melyet nem kezdett ki az idő vasfoga...” (9.)

Az ily módon elének tárt elemzői-baráti elfogultság-elfogódottság azonban – mint erre még a későbbiekben utalunk – a Brendel által szintén az ELŐSZÓ-ban exponált művészettörténeti-művészetelméleti kérdés megfogalmazásában és érvényes válasz nélkül hagyásában

is érződik. A brendeli dilemma lényege ugyanis az, hogy: „...*akarva-akaratlanul is felmerül a kérdés: Lakner művészetét – mely a hatvanas évek közepétől nemcsak szervelesen kapcsolódik a magyar neoavantgarde mozgalmához, de Lakner ennek a formációnak a vezéralakja volt – ma mennyiben tekinthetjük avantgarde jelleműnek?*” (10.) S a válasz is kész: „*Lakner sohasem szakított a XX. század még klasszikus értelemben vett modern művészetével.*” (Uo.)

Eltekintve most a megfogalmazás nehézségeitől – például a mozgalom és a formáció fogalmainak azonos értékűként/értelműként való kezelésétől –, a Lakner-életmű és az ehhez szorosan kapcsolódó Lakner-recepció elméleti és összehasonlító vizsgálatához, a kortársi, illetve művészettörténeti meghatározottságok bemutatásán túl multhatatlan fontos (lett volna) a Lakner művészetének leírására a kötetben kulcsként használt „klasszikus modernség”, „avantgárd” és „neoavantgárd” fogalmak – legalább szigorúan csak az íráson belül történő alkalmazás esetére szóló – meghatározása. Részben a kötet hiányzó (!) felelős szerkesztőjének lett volna a kötelezettsége (a zavaróan többszörös képszámolás, a fájóan magyartalan fogalmazási pontatlanságok-pongyolaságok megszüntetése mellett), hogy a tanulmány íróját még időben, a kézirat leadása előtt rávegye arra, definiálja e fogalmakat. Ezenkívben lett volna idő elgondolkodni azon is, hogy Lakner oppozíciós művészete a „klasszikus értelemben vett modern művészet”-tel politikai alapállás tekintetében is harmonikus kapcsolatot ápol-e, vagy csak stílustörténeti szempontból áll fenn közöttük a Brendel állította kapcsolat. Az avantgárd politikai irányultságát tekintve Közép-Kelet-Európában baloldali volt, s e baloldali elkötelezettséghez a művekben – és az attól aligha elszakítható művészi magatartásban – hűnek maradni – kifejezetten elismerésre méltó.

Jellemzi a fogalmi tisztázatlanságok erejét, hogy a felelős kiadóként megjelölt Sinkovits Péter, az Iparterv-kiállítások szervezője-rendezője által nálunk megjelentetett könyvben az egyik, Lakner számára is fontos fejezet élére címként az kerülhetett: IPARTERV – EGY SZOCIALISTA ÉPÍTÉSZETI IRODA NEVE A MAGYAR AVANTGARDE SZINONIMÁJA LESZ 1968–1970. Az Iparterv a magyar avantgárd cégérévé már bizonyosan nem válhatott: sokkal inkább az volt a *Ma* folyóirat

vagy Szentendre Vajda Lajossal és Korniss Dezsővel, netán a Bauhaus, ahol – miként az elkedvetlenítő tárgyi tévedéseket korrigáló Errata is jelzi – Bernáth Aurél is tanult, és Moholy-Nagy tanár volt. A Pécsi Műhely, a Szürenon, a Rózsa presszó és más helyek mellett – ha mindenképpen szükséges – a neoavantgárd „jelképének” jelölhető.

A fogalmak „elmosódottságának” további fájdalmas következménye az is, hogy Brendelnek az az álláspontja, mely szerint a Laknert érintő „*intellektuális inspirációk sokasága, legyenek – voltak – azok filozófiai, költői, képzőművészeti vagy művészetelméleti jellegűek, mind a XX. század már klasszikusnak számító forrásaiból eredtek*” (10.), nehezen vagy talán egyáltalán nem interpretálható a szöveg rendszerében. Különösen, ha azokat az alkotókat vagy filozófusokat említi forrásként, akik, mint Robert Rauschenberg vagy Max Ernst, Celan vagy Wittgenstein, a Brendel által földolgozni szándékozott pályaszakasz „jelen idejében” még korántsem voltak nevezhetők XX. századi klasszikusnak (sőt még „elfogadottnak”, illetve „általánosan elfogadottnak” sem mindig).

Nyilvánvaló, hogy Brendel is tisztában van (kell, hogy legyen) vele: nincs konszenzus; a klasszikus avantgárd, illetve az avantgárd és a neoavantgárd (vagy utómodern)<sup>4</sup> történeti megközelítésének, tartalmi meghatározásának sokféle újabb (és régebbi) kísérlete létezik például Frank Kermode-tól Ihab Hassanon és Hegyi Lorándon át Matei Călinescuig, s a közülük való (módszertani) választás (vagy egy új megalkotása) nélkül nem lehet (művészet)elméletileg megalapozott, hiteles értékelését adni a lakneri életműnek (sem) a posztmodern – vagy a posztmodern utáni – korban.

Persze az önmaga számára föltett kérdés megválaszolatlansága is érvényes felelet: annak tartalma szerint Brendel nem vesz tudomást arról, hogy az avantgárdot és neoavantgárdot, a hatvanas-hetvenes évek művészetét is átértelmezik, új kontextusba állítják az azóta született műalkotások, irányzatok, művészeti technikák, az újabb korszakolási kísérletek, műelemzői módszerek. Számára az avantgárd és neoavantgárd lezárult, végérvényesen „klasszicizálódott” (nem fogadja el tehát a permanens avantgárd sokak számára oly kedves ideáját): nem látja szükségesnek újraértelmezni vagy másfajta szempontból magyarázni, hi-

szén egyre kevésbé kell meglepetésekkel, felfedezésekkel számolni, ha a szürrealizmus művészetéről, a tasizmusról vagy a happeningről, Warholról, Rauschenbergről, Hartungról, Tinguelyről, Picassóról vagy Arpról, Noldéről, Beuysról, Louise Nevelsonról vagy Frank Stelláról: elhunytakról vagy még élő, alkotó művészekről és stílusaikról esik szó.

Brendel számára a klasszikus avantgárd, az új tárgyilagosság a harmincas évek Amerikájának szociális művészete (megjegyzendő, hogy Lakner egyik kedves alkotója kezdetben éppen ennek az irányzatnak legjelentősebbje, Ben Shahn,<sup>5</sup> a Die Brücke csoport „szocialista jellegű új realizmusa” hagyományainak örököse) éppen úgy a XX. század „érintésbiztos” és immáron konvencionális művészete, mint a pop-art, a fotórealizmus, a land-art. Kodifikálatlanul, de már közmegegyezéssel elfogadott alapnormaként funkcionál a kitágított értelmű „klasszikus modern”, amelyhez a mindenkori legújabb művészetnek, legyen az XX. vagy XXI. századi, igazodnia kell, és amellyel párbeszédben az artikulálhatja magát.

Ez a ki nem mondott, de Lakner művészetének meghatározásával finoman, ám annál biztosabban érzékeltetett enyhén konzervatív és elitista szemléleti-elméleti pozíció ugyanakkor nem zárja ki (sőt elő is segíti) azt, hogy Brendel egyes műveket szépen interpretálhasson, beleéléssel-beleérzéssel és hitelesen. Az egyes művek vagy műcsoportok elemzése azonban még nem monográfia, hanem – a hozzájuk kapcsolódó személyes emlékekkel, társadalmi-történeti érdekességekkel elbeszélve – inkább a képzőművészeti-művészettörténeti esszé műfajának kategóriájába illik, s mint ilyen, semmiképpen nem fog megfelelni a Brendel előszavában hangoztatott amaz álláspontnak, mely szerint a kötet „*hiányt pótol a magyar kortárs képzőművészet forrás kutatásában*”. (Miközben mindenképpen el kell ismerni, hogy Brendel kötetét úttörő munka.)

A sokoldalú és a társadalmi haladás ügyének elkötelezett, humanista Lakner László – aki e tekintetben mindenképpen és vitathatatlanul a legjobb, Brendel által is felhívott XX. századi művész hagyományok követője és folytatója – művészete azért érdemelt volna alaposabb és igényesebb földolgozást, mert Lakner a hatvanas-hetvenes évek legjelentősebb magyar festőinek egyike. Objektív sorrend (még)

nem állítható fel, de megítélésem szerint ő volt az, aki itthoni aktív működése két évtizedének kortársi és egyetemes művészeti gondolatait-tendenciáit a legmagasabb művészi szinten dolgozta föl.

Laknernek a kötetben is látható festményei, rajzai, concept munkái igazolják ezt az (elő)ítéletet. Olyan alkotót mutatnak a reprodukciók, akinek valamennyi műve a sokoldalú tehetség<sup>6</sup> azonnal észrevehető jeleit sugározza: az elmélyült gondolati igényességgel párosuló kivitelezés finomságát és nagyvonalúságát, a káprázatos festői-grafikus (technikai) tudást, a (festői) gondolkodás hazai iskolákon túl-emelkedő formátumosságát, a használt vagy kihasznált stílris rétegek – montázsszerkezetek, tasista képfelületek – újszerű egységben kezelését. Festményei, mint a Nemzeti Galéria tulajdonában levő és ritkán látható POLITECHNIKAI ÉPÍTŐSZEKRENY (kötetbeli nevén: POLITECHNIKAI SZEKRENY) vagy a Larousse enciklopédia szócikkait leltárszerűen, mintegy Max Ernst-i átérzékített kimértséggel, egzaktssággal egymásra-egymás mellé halmozó, a szó- és fogalommagiát festészeti varázslattá változtató, mindezt a szürnaturalista iskola áradó, a kép-tér minden szegletét tárgyakkal, festői gesztusokkal kitöltő EGY SZOBA MÚLTJA (kötetbeli címen: EGY SZOBA MÚLTJA REPÜL), nem egy lezárt, magunk mögött hagyott, megmerevedett művészettörténeti korszak és annak egyik jelentős iskolája reprezentatív alkotásaiként dokumentálódnak, hanem értékteremtő és érték-hordozó, nagy hatású művekként, amelyekkel ma is párbeszéd kezdeményezhető és folytatható.

A szürnaturalista és prepopos képekben még szinte gáttalan, szabadon tobzódó-lobogó festőiséget, montázsos szerkesztésű képépítést (például HÍREK) a hatvanas évek közepére, a RÓZSA-sorozatban, illetve a napi hírek „hatására” született. Politikum körébe is sorolható Saigonban és a direkt politikumot ugyan kerülő, de (a Leo Strauss-i intenció szerint) „a sorok között olvasni tudók” számára egyértelmű állásfoglalásként értelmezhető ENGEDELMESENben fölvaltja a nagy szín- és anyagfelületek alkalmazása: a rothkói képfomálás találkozik a figurativitással, hogy aztán a concept art idején tovább egyszerűsödve a képépítés egyre visszafogottabbá váljék, a monokróm festéshez közeledve. Az eszközök egyszerűsödé-

sével, a színek, a faktúra redukálásával, a narrátori szerep kiiktatásával vagy elszemélytelenítésével – a vérbeli festő még redukcionista korszakában sem tudja megtagadni-meghazudolni festő mivoltát! – is érzéki műveket tudott Lakner létrehozni. Például a SEKÉLYVÍZ (korábban: KÖVEK) a concept art hatása alatt készült, pendant-jánál nem kevésbé hatásos, de letisztultabb, jelszerűbb, intellektuálisabb „továbbfejlesztését”, az 1972-ben született KAVICSOK tájképét. Az egymáson heverő tehetetlen kövek már nem pusztán önmaguk szépségét adják, rendjük filozófiai gondolatokat szül-hordoz, s a látszólag szigorúan determinált rendbe összetömörített anyagról bátran asszociálhatunk József Attila ESMÉLET-ének negyedik versszakára.

A fotókról és fotók alapján készült fotórealista munkái – amellet, hogy a hiperrealista stílus iratlan szabályainak megfelelően félelmetesen pontosak, ám egyben (s ez „szabályellenes”) ironikusan személyesek – korántsem olyan távolságtartóan hűvösek, kommentár nélküli „valóságrogzítók”, mint az amerikai fotórealista festmények. Ez nemcsak a DOSZVIDÁNYIJA című, tizenkilences vöröskatonák fotóját látszólag pontosan, a posztiszocreal igényeinek is megfelelően visszaadó, ugyanakkor a „komoly” témának üdítően groteszk módon fityiszt mutatva, önmagát a kompozícióba belefestő alkotó személyességének tudható be. Éppannyira annak az empatikus és egyben mélyen ironikus művészi magatartásnak, amely nem egyszerűen a tárgyak, helyzetek, fények-visszfények mint művészeti-művészet-szociológiai tények vizsgálatát állította – a korszellem tudományosságához közelítő művészet-ideálját követve – saját művészi tevékenysége középpontjába, hanem – politikai álláspontját és meggyőződését kifejtendő-kifejezendő – az aktuális művészetpolitikai megszorításokra a (művészet)történeti múlt és közelmúlt sajátos – precíz és realista eszközei miatt az adott pillanatban a hivatalosság és az avantgárd által egyaránt kevésbé támadható – feldolgozását tekintette feladatának. Ennek jegyében születtek aztán olyan Lakner-művek, mint – hogy rögtön a lakneri tudakozódás legalább kétféle irányultságát jelezhessük – a SILENCE (HOMMAGE À BEUYS) vagy a DUCHAMP FÉSÜJE, illetve a FÖKÖTŐ és a SUBA (a Magyar Néprajzi Múzeum gyűjteményéből).

Beke László pontosan összefoglalta a lakneri fotórealizmus sajátosságait: „*Lakner témátára már csak azért is sokrétű... mert nem szorítkozik a fényképpel azonosított festmény ambiguitására, hanem más leképezési formákat is alkalmaz modellként, melyeket mindig más és más szituációba helyez, de egy festményként tételezett képhez viszonyítva... Laknert... az különbözteti meg a rokon törekvésű külföldiektől... hogy míg azok semlegesítik és általánosítják a téma realitásértékét, addig ő először elvégzi a gondolati általánosítást, aztán az »itt és most«-ra aktualizálja.*”<sup>7</sup>

Úgy gondolom, meglehet, talán igaztalanul, hogy az a morális konfliktus, amely Lakner (és kortársai) egzisztenciális gondjai, az adott struktúrában való (meg)élhetés minél kevesebb konformitással való összekapcsolódása (például: ne legyünk képcsarnoki festők, akik a tájképeiket minden heti zsűrire beadják, de azért mégis legyen lehetőségünk közötti munkát elhelyezni), és az éppen aktuális világfestészettel való azonosulás együttes igénye és kényszere találkozásából táplálkozott, nem szakítható el az e képekben is megfigyelhető kettősségtől (a hivatalosság számára is elfogadható, klasszikus és/vagy bevett ikonográfiai mintákat követő téma – rózsza, tájkép, anatómiai részletek, munkásmozgalmi csoportkép – felvetése és ironikusan tárgyyszerű feldolgozása-transzformálása az „itt és most” jegyében).

Ha nem is tudatos kompromisszumként, de ez a súlyos, bensősé vált ellentét (hiszen a „túlzott modernkedés” sok lehetséges megélhetési forrást berekesztett, viszont a struktúrába való belépés az értelmiségi függetlenség és a neoavantgárd csoportba tartozás részleges vagy végleges feladásával, másfelől „kitagadással” járhatott, hiszen hol van még az az idő, amikor kimondatott: az az igazi avantgárd, aki sok, minél több pénzt kér a művéért!) átszüremlik az alkotásokba, még ha a lakneri formában kétértelműen és áttételesen is.

E kompromisszum határait Brendel is jól érzékeli, amikor a koncept művek kapcsán, de véleményem szerint az egész elemzett műegyüttesre érvényesen megállapítja, hogy: „*szuggesztívek és direkttek, anélkül, hogy lázadásra akarnának föl szólítani*” (143.). Ezzel a „beismeréssel” a posztzocreal „agitkától” Laknernek a társadalom önismeretére hatni kívánó, de mindvégig a képzőművészet területén belül

maradó, abból legfőljebb a költészet irányába nyitó munkásságát sikerült hatásosan elhatárolnia, ahogyan a lankadt poszt-Gresham hagyomány folytatóitól is. Éppígy élesen elválik a lakneri festészeti program – már csak színvonalbeli különbsége okán is – a nem teljesen megemészített-földolgozott expresszionizmus-élményű, a hétköznapok forradalmiságát kiemelni akaró, dekoratív képeket „termelő” s állami támogatásra érdemesített „modern” csoport, a „*lényegében a szocialista társadalom adekvát művészeteként*”<sup>8</sup> megnevezett „Kilencek” éppen a hatvanas évek közepén egy rövid pillanatra „aktuális” művészetétől is.

Nem szorul tehát bizonyításra, hogy a Lakner-értelmezés sarkpontja az életmű korrekelt elhelyezése a kortárs művészetben és – ami ezzel együtt jár – a művek és az életmű(rész) régi és új recepciójának összevetése (lenne): azok egymásra vetítése, átfedéseik és ellentéteik fölmutatása. Elfogadható e kontextusban az, hogy Brendel a lakneri életmű mai érvényességének kutatásakor a sajátlagos lakneri „felzárkózás”-ideológia – az amerikai és a magyar festészet mint „lemaradt” nemzetek művészetének hasonlósága, amelyben az amerikai példáját követve „ledolgozható a hátrány” – művészetfilozófiai premisszájából kiindulva Laknert a még mindig erős elméleti és gyakorlati befolyással bíró szocreal mintegy kikerülő, azon átlépő, „önmagát megteremtő” alkotóként állítja elénk. Megfelel ez a kép/önkép a baudelaire-i – ha nem is XX. századi – „klaszszikus” ideálnak: „*A művész csak önmagának tartozik felelősséggel... egyedül csak saját magáért áll jól... Önnönmagának királya, saját papja és önmagának istene.*”<sup>9</sup> E kép csorbulását – vagy ami ugyanaz: kiterjesztését – jelenti, hogy Brendel szerint Lakner a hatvanas évek végének Németh Lajos-i ideálját testesítette meg: „*egyszerre modern és ugyanakkor magyar*” festő volt, aki nem „*uniformizált*” művészetet hozott létre (bármit jelentsenek is ma ezek a fogalmak) (76.).

Brendel, a számára lehetséges konklúziókat levonva, a részlegesnek konstituált hagyományékküliségből,<sup>10</sup> a Németh Lajos-i ideálnak való megfelelelőből-megfeleltetésből, illetve a társtalanságból következően – immár nehezen védhetően – arra az álláspontra helyezkedik, hogy az „önteremtő” Laknerre vonatkozó szakirodalomra, Lakner művészetét

nek korabeli recepciójára csak elvéve és részben szabad, kell és érdemes támaszkodnia. Az írás nem is tekinti kritika tárgyának a Lakner művészetéről szóló egykori műelemzéseket, bibliográfiát és névmutatót sem készíti, pedig az nemcsak hogy tartalmi kelléke a kötet által előre jelzett műfajnak, a monográfiának, hanem a további kutatásokhoz is elengedhetetlenül szükséges forrás (lenne).

A lakneri „önteremtés” aktusának folyamatos hangsúlyozása során Brendel Lakner munkásságát a hatvanas–hetvenes évek hazai és nemzetközi művészeti történéseinek, művészettörténetének kontextusában sem helyezi el hiánytalanul. Hatásokat, például a Velencei Biennálén látott Rauschenberget, a korai Ivan Albright-inspirációt ugyan említi, de aztán a konkrét hatástörténeti elemzések helyett inkább leszögezi: „...bár Lakner a XX. század stílusirányzataiból merít inspirációt, azokkal egyben szüntelenül vitába is száll, s e dialógusból alakítja ki egyéni szín- és formavilágát, elkerülve az uniformizáció csapdáját”. Magam sem állítanám éppen az ellenkezőjét, hiszen ez szinte minden valamirevaló művészről elmondható. De mert Lakner tényleg eredeti alkotó, megérdemelné annyit, hogy egyfelől kontrasztként szó essék a kortársi művészeti irányzatokról és azok reprezentánsairól, másfelől legalább részben föl-villantódjanak azok a művészeti területek, ahol azok találhatóak, akik nem kerültek ki a Németh Lajos-i értelemben vett „uniformizáció csapdáját”. Például azok a festők, akik a hatvanas–hetvenes években „modernekként” felkubista csendéletekkel töltötték meg a Képcsarnok raktárait, miközben maguk is tudhattak arról, hogy a Brendel munkája által átfogott korszak egyik fontos művészettörténeti munkájában, A MODERN FESTÉSZET-ben Herbert Read a szintetikus kubizmus kapcsán Juan Gris, Albert Gleizes és André Lhote alkotásait éppen amiatt marasztalja el, mert „egy új stílus milyen könnyen válhat az akadémizmus újabb formájává”.<sup>11</sup>

A Németh Lajos-i problémafelvetés sokoldalú megközelítése annál is fontosabb feladatnak látszik, mivel a magyar képzőművészet (és elméletei) a XX. században a megkésetttség és a másodlagosság kettős szorítású (ön)vádjával kénytelen(ek) megküzdeni, s ha mégis akadnak olyan alkotók, akik – Moholy-Nagy vagy Hantai Simon módjára – a perifériáról a cent-

rumba, a főáramba kerülnek, azok szerepéről, jelentőségéről, a személyiség és a körülmények sajátos összejátzásáról mindenképpen többet és alaposabban kellene tudnunk. Ha pedig Laknert is ilyen, az egyetemes művészetbe éppen időben „becsatlakozó” öntörvényű, a nemzetközi trendeket és a hazai hagyományokat egymásba játszó, azokból sajátosan magyar, de internacionálisan is elismerést szerző művészeti értékeket létrehozó alkotóként akarjuk látni, mert az, akkor érdemei szerint ezt a portrét kell róla megrajzolni megfelelően okadatoltan.

Ennek hiányában az önmagára összpontosító, referenciáitól és (kölcsön)hatásaitól félig-meddig megfosztott művész és műegyüttese elemzése éppen természetes kortársi közegéből kiszakítottan, az „elmaradás főáramkörébe”, a meg nem mért hazai teljesítmények közé szorultan jelenik meg: az elmúlt közel harminc év által átformált-átalakított Lakner-kép sem tűnik fel mögötte – előttünk.

Egyebek mellett ezért lett volna célszerű, hogy Brendel határozott elvi – kritikai – álláspontot képviseljen magával a festővel és Lakner öninterpretatív megnyilatkozásaival szemben is. Jó példa az elmaradt felülvizsgálatra, az ésszerűsége túlmutató önreflexivitás technikájának szövegbe épülésére, ahogy Brendel egy helyütt egy 1970-es (!) – dokumentálatlanul maradt – beszélgetésüket idézi föl a fotorealista festészet ideológiájáról: „...A festő attitűdjének utolsó állomása fotóról festeni, ahol csak a kiválasztás pillanata számít. A többi kivitelezés.” Úgy vélem – bízva Brendel és Lakner egyetértésében is –, hogy a kivitelezés minősége, a festői tudás, a manuális készség, az anyagba látás tehetsége: egyszóval a formaalkotás legalább olyan fontos, mint a témák megtalálása, a kiválasztás gesztusa. Lakner megnyilatkozása – amelyben a redukcionista konceptfilozófia köszön vissza – egyébiránt ugyanannak a természetű konfliktusnak a megjelenése, amelyről fentebb tettem említést.

A művész persze magyarázatával egy pillanatra úgy tünteti fel magát, mint aki lebecsüli a formateremtés szükségességét, s a tartalom önmagában valóságának adna elsőbbséget (pedig maga is tudja, minden munkájával bizonyítja, hogy a festészet lényege a formateremtés).<sup>12</sup> Mindez még rímél is a Brendel által kiemelten fontosnak tartott témaközpon-

tűség szerepének kiemelésére (nyilván a németországi alkotói út eredményeitől való megkülönböztetést is megelőlegezendő). Ahogy Brendel írja: „*Lakner fotorealizmusának egyik aspektusa, mely nem a művészi kifejezési formára, hanem a művek tematikájára vonatkozik, még egyszer felidéri Németh Lajos szavait, melyek a magyar valósággal adekvát művészet megteremtésének a problémáját vetik fel.*” (91.)

A kötet bemutatta pályáiv és alkotások azonban ezt a némileg átideologizált, a társadalmi kapcsolódásokat túl közvetlennek mutató, alkalmazott festői tudást igénylő, technicista, saját legfontosabb eszközeitől távolságot tartó, festőiségellenes (esztétikai) alapállást – még ha az csak egy korszakra volna is esetleg jellemző – nem igazolják. (És nem is a legmeggyőzőbb érv, ha magát az alkotó önreflexióját tekintjük – ismételjük – kritika nélkül forrásnak, ahogyan azt Brendel teszi.) A kötet által tárgyalt „ittthoni” Lakner mindvégig azt bizonyította munkáival és munkáiban, hogy a figuratív festészeti hagyomány érzékeny és kiemelkedő folytatója-megújítója, akinek munkásságában nem volt véletlen kitérő (a részben talán a Larry Rivers művésze által is inspirált) visszanyúlás Rembrandthoz sem. Elsősorban tehát a formateremtő Lakner keltheti fel mai érdeklődésünket s nem az éppen aznapot tematikájában megjelenítő művész.

Mindenesetre, ha magunk teszünk eleget annak a kötelezettségnek, amelyet a monográfia szerzője elmulasztott, akkor az egyik fontos „hiányzó”, a lakneri életmű hazai termését jól ismerő Szabadi Juditnak az 1970-es Corvina Képzőművészeti Almanachban publikált LAKNER LÁSZLÓ FESTÉSZETE című, majd’ egyíves tanulmánya újraolvasása után plasztikusan az a Lakner-arckép látszik kibontakozni, amelyet Brendelnél – a szövegközi felvillanások és ígéretek ellenére – hiányoltunk. Szabadi Lakner művészetét korrekten és megbízhatóan helyezte el a kortárs művészetben, s megtalálni vélte a Lakner művészetét jellemző alapstruktúrát is: „*Az anyagot körüljáró és megjelenítő szenzualitás Laknernek éppúgy alapvető tulajdonsága, mint az intellektualizmus, mely elrendezi és felülvizsgálja a világot. Tulajdonképpen ez Lakner »állandóságának« a titka: az érzékek és a ráció működtetése a képekben; ennek a kettőnek a meghitt jelenvalósága, mely túlmutat a gyakran ötletekre épülő képzőművészet pillanatnyiségén.*”<sup>13</sup> Noha az utol-

só mondat zárása a Laknert foglalkoztató koncept művészettől való idegenkedésről tanúsodik, azért a főbb pillérek – szenzualizmus, intellektualizmus, az érzékek és a ráció együttes jelenléte – ma is kiindulópontul szolgálhat Lakner László sajátos közép-kelet-európai érzékenységű művészetének monografikus feldolgozásához.

### Jegyzetek

1. „...én már ekkor kívülálló és társtalan vagyok, semmilyen csoportosulásban nem találok a helyem...” HATVANAS ÉVEK. ÚJ TÖREKVÉSEK A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN. Képzőművészeti Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria, 1991. Szentesi Edit beszélgetése Lakner Lászlóval. 132.
2. *Művészet*, 1962/5. 4–7. (Újra publikálva: KRITIKÁK ÉS KÉPEK. VÁLOGATÁS A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET DOKUMENTUMAIBÓL 1945–1975.) Corvina, 1976. 253–255.
3. *Képzőművészeti Almanach* 1. Corvina, 1969. 71.
4. Charles Jencks terminológiáját a LATE-MODERN ARCHITECTURE-ből idézi: Pethő Bertalan: A POSZT-MODERN, Gondolat, 1992. 178.
5. Lásd 1. sz. jegyzet. 129.
6. „*Lakner milyen volt akkoriban? Megvoltak-e már azok az állítjai...*” – kérdezte Bán András. „*Igen, készültek... Császárnak születtem... A fél világot Lakner révén ismertem meg*” – felelte Frank János. In: HATVANAS ÉVEK. ÚJ TÖREKVÉSEK A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN. 80.
7. Beke László: FOTÓLÁTÁS AZ ÚJ MAGYAR MŰVÉSZETBEN. Lásd 2. sz. jegyzet. 395–396.
8. Székely András: A KILENCKEKRŐL. *Képzőművészeti Almanach*. Corvina, 1970. 17.
9. Idézi Herbert Read: A MODERN FESTÉSZET. Corvina, 1968. 17.
10. „...a magyar képzőművészetnek jó ideje nincsen – talán nem is volt – olyan immanens fejlődése, amelyben a megoldásra váró problémák szerves folyamatként jelentkeztek volna...” – állította Németh Lajos. (MŰLT-JELENJÖVŐ. KÖRKÉRDÉS A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET NÉHÁNY IDŐSZERŰ PROBLÉMÁJÁRÓL. Lásd 2. sz. jegyzet. 446.)
11. Herbert Read: A MODERN FESTÉSZET. 78.
12. Noha provokatív-an-hetykén leírta: „*Szerintem formai problémák a művészetben nem léteznek*” (*Képzőművészeti Almanach*. Corvina, 1969. 120.), ugyanakkor – egy körkérdésre válaszolva – fölállítja saját világválogatotját, amelyben Leonardótól Peter Blake-en és Jasper Johnson át Marisolig csupa-csupa formaromboló-formateremtő kapott helyet.
13. *Képzőművészeti Almanach*. Corvina, 1970. 122.