

Áfra János

Hasonmások szózuhatagban

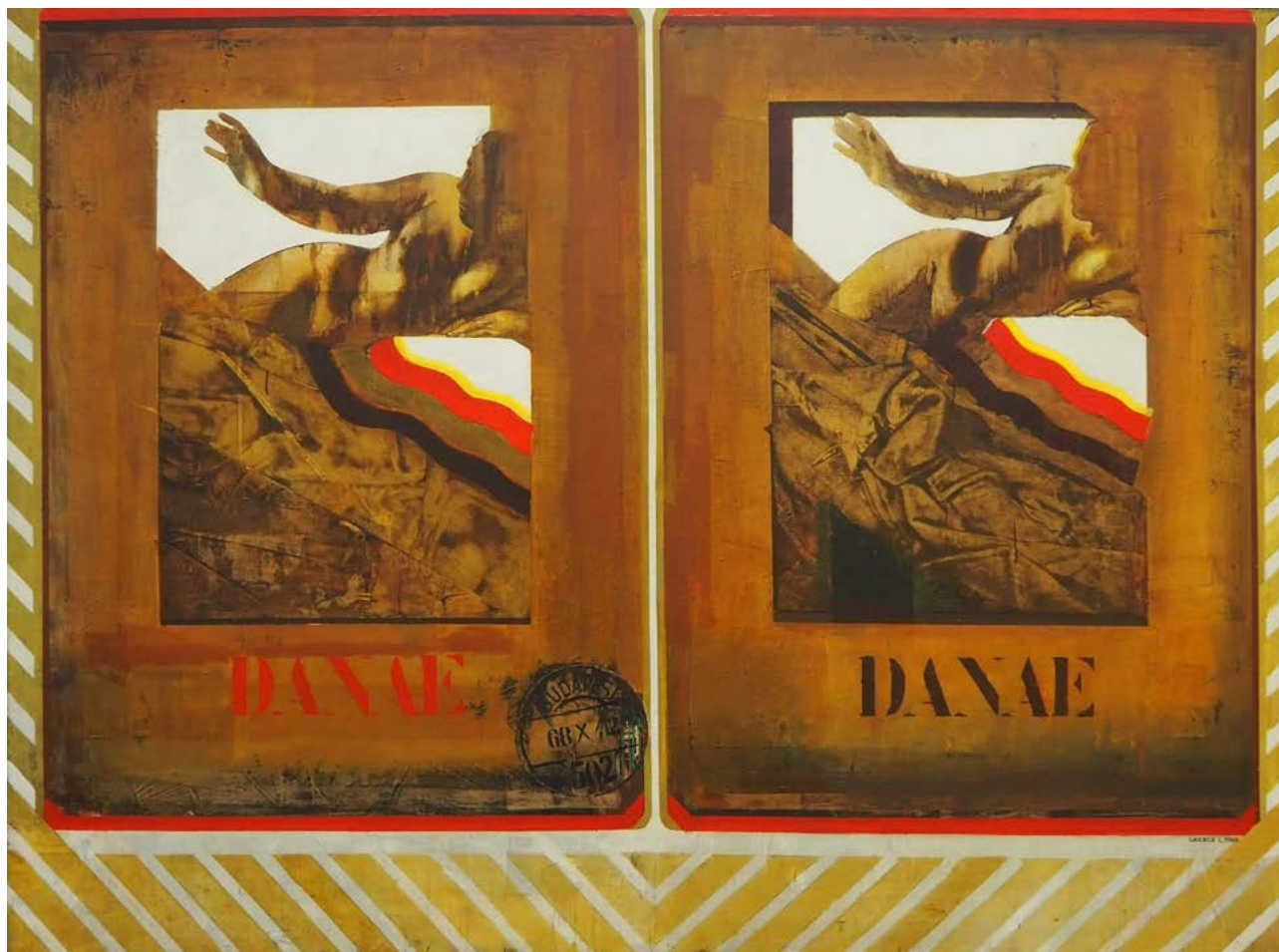
Lakner László retrospektív kiállítása

MODEM, Debrecen,
2022. V. 28. – IX. 11.

A budapesti Ipari Építettervező Vállalat belvárosi székházában 1968–1969-ben megvalósult kiállításokra a szocialista realizmus esztétikai ideológiájával és a diktatórikus kommunista berendezkedéssel szembeni ellenállás emblematikus eseményeiként emlékezünk, ahol, ha csak rövid időre is, de a kurrens nyugati irányzatokkal párbeszédbe lépő magyar alkotásokkal találkozhatott a közönség. Lakner László az azóta kultikussá vált Iparterv-generáció tagjaként mindkét tárlaton szerepelt, a debreceni MODEM-ben látható retrospektív

kiállítása tehát a Ludwig Múzeum *Iparterv 50+* (2019) című jubileumi csoportos tárlatát követő egyéni kiállítási hullám összefüggésében is szemlélhető.

Az Iparterv-csoporttagok életművének, illetve egy-egy fontos alkotói periódusának vagy műfajának áttekintésére vállalkozó anyagok sorában említhetjük Tót Endrének a veszprémi Modern Képtárban (2019), Keserü Ilonának a szentendrei Újműhely Galériában (2021), Baranyay Andrásnak a Műcsarnokban (2021), Hencze Tamásnak a Bodó Galéria és Aukciósházban (2021), Nádler



LAKNER László:
*Danae II. (Rembrandt-
levelezőlapok)*, 1968
Fotó: Áfra János
HUNGART © 2022
←



↑
 Kiállítási enteriőr
 a *Celan-sorozattal*,
 MODEM, Debrecen,
 2022
 Fotó: MODEM

Istvánnak a szentendrei Vajda Múzeumban (2021), illetve akár Jovánovics Györgynek a Művészetek Palotájában (2021) bemutatott kiállítását is, ám volumenében és vállalásait tekintve az *Alter ego* leginkább Frey Krisztián Ludwig Múzeumban (2022) megvalósult életműtárlatával rokon, amelyhez a szöveges tartalmak alkalmazásának teljes életművet lefedő gazdagsága és az ennek szentelt kurátori figyelem is hozzájárul (kurátor: Fehér Dávid). A két életmű közti analógiák ellenére Lakner pályája szerencsésebben, törésektől mentesen alakult, amit a MODEM-es kiállításon túlnyomórészt érvényesülő kronologikus elrendezés és a falszövegek lineáris narratívája is megerősít.

Bár az *Alter ego* című kiállításra belépve hiába keressük a személyes életút fontosabb eseményeit tételesen bemutató életrajzot, a kiállítási anyagot asszociatív címszavak nyomán lefedő falszövegek utalnak a fontosabb fordulópontokra, a festőt inspiráló művekre, a kapcsolódó mikrotörténetekre, élethelyzetekre és történelmi-társadalmi kontextusokra. Emellett a technikai és műfaji megújulás kulcsmozzanatai, a formanyelvben és a festői problémakezelésben megfigyelhető változások is követhetővé válnak, mégpedig többnyire olyan művekre tett észrevételekkel, amelyek a közelben szemügyre vehetők.

A problémaérzékeny elrendezés magán viseli Fehér Dávid kiterjedt kutatómunkáját, amelyről egy közel félezer oldalas disszertáció és már megjelent kiadványok is tanúskodnak. A *Lakner László: Varrólányok Hitler beszédét hallgatják* (Szépművészeti Múzeum, 2011) négy esszéjét közöl az azonos című képről. Az olasz műgyűjtőhöz került „korai főmű” (1960) évtizedekkel később, Fehér közreműködésével került elő, és először a Szépművészeti Múzeumban vált láthatóvá a magyar közönség számára 2011-ben, most pedig a MODEM-ben is helyet kapott. Bár a kép stílusa rokonítható a főiskolai mestereként Laknerre nagy hatást gyakorló Bernáth Auréllal, és a kép magán hordozza a szürnaturalista szín- és formakezelés nyomait, amely Csernus Tibor nyomán ter-

jedt el, érezhető a fotórealista megjelenítés irányába történő elmozdulás is. A mű egy 1937-es felvételt idéz fel a holokauszt tragédiájával való szembenézést sürgetve.

A kifejezésmódok gazdagsága, a kurrens nyugati irányzatokkal és a történelmi fordulópontokkal történő dialógus igénye az életmű egészére jellemző. A kiállításon érvényesülő narratíva a kurátor *Lakner László* című kismonográfiájában (HUNGART, 2016) foglaltakkal szoros összefüggésben alakul, és a bemutatott képek is jelentős átfedésben vannak az ott közreadott reprodukciókkal. A 60-as években és az ezredforduló utáni időszakban egyaránt érezhető a kísérletezés, a figurális és nonfiguratív kifejezésmód iránti párhuzamos érdeklődés, igaz, a korai munkák közt az utóbbira kevesebb példát találni (*Absztrakt kép*, 1961). A kiállítás képeit nem emelik ki éles spotfények, a teljes teret betöltő megvilágítás jellemző, bár a „takarítófény” alkalmazása nem túl elegáns, tény, hogy előidéző egy jelentésszerű hierarchia mentességét.

A kiállítás legkorábbi darabjai az amorf, roncsolt képrészek és a realiztikus kifejezésmód párhuzamos alkalmazására törekvő szürnaturalista munkák, a *Hajógyári hegesztők* (1959) és az *Ebéd a szabadban 1945-ben* (1959-1960), valamint a *Manufaktúralis nyomda* (1960), amely a szöveghasználat médiatörténeti összefüggéseire, az írás személyességtől való függetlenedésére, a sokszorosítás gyakorlatára irányítja a figyelmet. A nyomdagép és a részfolyamatokért felelős emberi testek összjátéka által működtetett műhely a Gutenberg-galaxis megalapozó hibrid létezőként mutatkozik meg itt, amely miatt ezt a képet a metareflexív festmények és az íráshasználat kísérletező művek korai darabjaként tarthatjuk számon. A nyomtatott kultúra a kézirat kultúrájának a folytatása, a nyomtatott szövegek szimulációja ugyanakkora festői eszköztárral, manuális formaképzéssel, illetve az ebből következő anomáliákkal, hiányokkal együtt áll elénk.

A korszak legmeghatározóbb technomédiumának, a televízióknak a kifejezőkészségével hozható összefüg-

gésbe a *Hírek* (1964) című festmény tartalmi gazdagsága és mozgalmassága. A pop-art irányzathoz köthető mű a gyorsaság és az erő képzetével összekapcsolódó technológiai eszközök és a boksoló testek megjelenítésével, felsokszorozásával, a montázszerű képszerkesztéssel, a teljes képfelület kitöltésével szimulálja a mozgóképek intenzitását, amelyben a figyelem irányítását a képi és szöveges tartalmak kölcsönviszonyai végzik, ahogy teszi azt a képcímbe idézett műsortípust jelölő szó is, mely egy közös narratív struktúra részeként láttatja a különféle képrészeket.

Mint azt a „hasonmás” jelentést is magába foglaló *Alter ego* kiállításcím is előrevetíti, az ismétlés gesztusában rejlő kifejezőerő alkalmazása az életmű egyik fő erőforrása. Hol a klasszikus művészeti tradícióval történő párbeszéd eszközeként jelenik meg, mintegy a festő-elődök alakját és kifejezőmódjuk felidézését szolgálva (*Rembrandt-tanulmányok*, 1966), hol pedig az identitás folytonossága és töredékessége, sőt alakíthatósága közti feszültséget teszi vizsgálat tárgyává (*Engedelmesen*, 1966; *Metamorfózis - egyszer, aztán később / Várakozók [Példázat]*, 1964-67).

A pop-art szitanyomatait idéző, dekoratívabb megfogalmazású festménydiptichonok viszont már a színváltásban rejlő hatáspotenciál kiaknázásával szemléltetik az azonosság fenntartásának lehetetlenségét, a folytonos elkülönöződés játékát (*Csont*, 1968; *Saigon*, 1969; *Rózsa-diptichon*, 1969). Az ebben rejlő kifejezőerőt közéleti összefüggésbe helyező *Danae II. (Rembrandt-levelezőlapok)*, 1968) a címbe idézett görög mitológiai alak Rembrandttól kölcsönzött képének variált duplikálásával áll elő. Az uralkodót, Akriszioszt veszélyeztető unoka, Perszeusz anyjával együtt száműzetett, amikor mint egy csomagot, tengerre bocsátották egy ércládában, ám felnöve így is elpusztította a királyt. A „képeslapdiptichon” bal felén Danae neve vörös be-

tűkkel tűnik fel egy „Budapest” feliratú pecsét kíséretében, amely nyilvánvaló utalás a nyugati világgal való kommunikáció hatalom általi ellenőrzésére, miközben a mitológiai történet felől a kép vakmerő, rendszerellenes fenyegetésként, a hatalom jövőbeni bukásának ígéretésként is értelmezhető.

Lakner a *Kötél* (1969) című diptichonjában egy keretezett ready-made-et és annak megfestett képét konfrontálja a kosuthi konceptualizmus problémafelvetéseivel kapcsolódva. Az ezt követő években viszont figyelme a dokumentumokban tükröződő másokra terelődött, az eredeti környezetből kiemelt, kontextustól megfosztott fényképek a hozzájuk társított szövegekkel helyenként a manipulatív gyakorlatokat leleplező feszültséget hordoznak magukban (*A Ganz-Mávg kitüntetett szocialista brigádja*, 1972). A hiperrealista igénytel megfestett múzeumi leírókartonok (*Suba*, 1970; *Főkötő*, 1970) az autentikus tárgy funkciójáról, identikus történetéről nem, legfeljebb a megtalálás helyéről és a tárgy állapotáról, illetve a megőrzést szolgáló hivatott, de valójában a kontextusváltást végrehajtó, kisajátító intézményi gyakorlatról adhatnak számot. A kiállítás egyik falán az 1970-es évek legelején készült konceptuális munkák, akciók is megidéződnek – sokszor képaláírásokkal kísért fotók, szitanyomatok, ceruzarajzok formájában –, amelyek a saját testrészeket, valamint a helyzetváltozások, téri szituációk analízisét dokumentálják (*Felveszem a lépcsőfok formáját*, 1971).

A kiállítás második fele a szövegszerűség problémáját helyezi központba, ugyanis a filozófiai és költészeti hagyománnyal való számvetés Lakner művészetének központi kihívásává vált. Az *Esztétikák* (1994) című installáció meghatározó kötetek bekötözött példányait sajátítja ki Platónról Leonardo da Vincin át Lukács Györgyig és tovább Lakner Lászlóig. Ugyanakkor egy négyzetes fatömb is feltűnik, amely által az elvont elméleti munkák-



LAKNER László:
Hírek, 1964, olaj,
vászon, 130×150 cm
Fotó: Áfra János
HUNGART © 2022
←

Kiállítási enteriőr
a Száj című művel,
MODEM, Debrecen,
2022
Fotó: MODEM
→



kal egy szintre kerül a legegyszerűbb beavatkozások ősi gyakorlata, visszautalva Leon Battista Albertinek arra a megállapítására, amely szerint képszerűségről onnantól beszélhetünk, ahol a természeti tárgyak az emberi tevékenység nyomainak minimumát hordozzák. A képi és szöveges reprezentációk előállításához és használatához kapcsolódó gyakorlatok közti feszültségjeljes egymásra utaltságot élezi ki a művészre ható művek lapjainak festői vagy sokszorosított grafikai megjelenítései is (*Idézetmű - Celan*, 1971; *Idézetmű - Ludwig Wittgenstein*, 1971; *Das Kapital*, 1974), melyek nemcsak érinthetetlenek, de lapozhatatlanok is, akár csak a falra felkötött objektumok.

Az 1974-ben elnyert DAAD-ösztöndíj után Lakner végleg letelepedett Berlinben, és elmerült a kultúrtörténet meghatározó alakjainak kézírataiban. A sajátos megjelenítésmódú szövegek részleteit idézte meg felnagyítva az ismétlések sorában, ám egyre visszafogottabb színvilággal, sokszor a monokróm festékfelületbe kaparva. A kézírás kezdte kutatni, amely valamiféle külső kiterjesztésként fenntarthatónak, rekonstruálhatónak mutatja az egyént, amelytől származik, nemcsak textuális információkat hordoz ugyanis annak múltjáról, hanem grafológiai nézőpontból a személyiségjegyekre is utal. A kiállítás címében felidézett második én tehát a szövegben megképződő, illetve a kézírásból előhívható énállapotra is vonatkozhat, amely a behelyettesítések játékában a felidéző én helyére lép, miképpen a kiállításon a *Leonardo da Vinci* (1978) vagy épp *Duchamp* (1994-96) című művek esetén történik.

Az életmű-kiállítás legexpresszívabb, földszínek uralta darabjai az 1981-es New York-i ösztöndíj hatására készültek, monumentális lepedőképek, amelyeknek a formavilágán és anyaghasználatán tetten érhető a graffitiművészet hatása. A spray-jel fújtt betűk a legregibb teljesen magyar nyelvű szövegemlékeknek, a *Halotti beszéd és könyörgésnek* (1192-95) a testi létezés mulandóságára reflektáló részletét idézik fel szabad átiratban („ISA PUR ES CHOMU WOGYMU” - *Isa Pur*, 1981-82), illetve töredékesen („ISA PUR ES COMU WO” - *Isa Pur*, 1983), s utóbbi esetén a szó megszakadása kifejezően

viszi színre a hanghoz társított én létvesztésének örök fenyegetését, váratlanságát.

Egy kék plexibetűk véletlenszerűen elszórt alkalmazására építő installáció, a konkrét költemények világával rokon *Betűfolyosó* (2022) vezet át a kiállítás utolsó szakaszához, ahol egyebek mellett hasonló felfogásban, monokróm alapon megfestett karakterfelhőkkel is találkozunk (*Verskép*, 1992; *Verskép*, 2017). A képen szétszórt szótagok jelentéses egységbe rendezését, a hangutánzó szó felismerését kizárólag az adott nyelv ismeretében lehetővé tevő *Kukurikú* (1996) világossá teszi, hogy a konceptualista szemléletű nyelvanalitikus kísérletezés fél évszázaddal a kiállítás korábbi szakaszában bemutatott szöveg- és hanginstalláció, a kontrollálhatatlan mellékhang-létesülést szemléltető *Protesztvers (TUKTUK) - Nyelvgyakorlat reggelre* (1970-71, 2014) kidolgozása után is foglalkoztatta a művészt. Nemcsak a karakterek szétszórása válik gyakorivá, hanem a szkripturális műalkotások egy igen jelentős csoportjánál a kézírás szerveződését idéző sorok is jelmentesen, firkaszerűen hálózják be az impasto technikával készült, erős textúrájú, monokróm képeket (*Lettre imaginaire*, 2001).

A kiállítás utolsó, egységesebb képcsoportját a zsidó származású Paul Celan életműve által inspirált munkák adják, amelyeket a Franciaországba emigrált kelet-európai költővel vállalt sorsközösség, illetve a 20. század kollektív traumái, így a holokauszttal való számvetés igénye is inspirálhatott, amely megkövetelte a kifejezhetetlenség tapasztalatával való számvetést. Az egyik sorozaton a Celan-versek címei fehéren, a képek tetején, a morózan megfestett fekete felületek ellenpontjaként tűnnek fel, tehát épp inverzen, mint amit a könyvlapoktól megszoktunk. A *Celan - „Assisi”* (1994) című darab verselőzménye az umbriai éjszaka képének ismétlésével indul, és a halottak könyörgésével ér véget. Ez a sötétség uralja a sorozat darabjait, a szentre utaló név fehér betűi alól viszont vörös festék tűnik elő, megidézve a pillanatot, amely a testet végleg eloldja a szavaktól.

A megjelenést a B. Braun támogatta.