



FÁBIÁN LÁSZLÓ

Mit lát Török Laci salföldi ablakából?

ilyen szemem volt ilyen szemem
Balaskó Jenő

Vagy ablakában? – némi módosítással a kérdés, csak hogy rögvest utaljunk a tér sosem egészen pontos, nem egyértelmű kijelölésére; mert hogy néz valamit, valamit akar látni, kiderül a *Salföldi ablak I-II.* kép-párból, hatásosabban a *Salföldi-kisörsi anizsokból* – úgy a kilencvenes évek derekán; azt pedig általában sejtjük, tudhatjuk, amit



Török László (Fotó Urbán Ádám, 2012.)

a filozófia úgy fogalmaz meg: *a világ létezik, értsünk bármit is ezen, hogy tehát van egy eredeti, semmi másra vissza nem vezethető fennállás... melyet... saját fennállásán kívül nem minősít semmi... ezen a fennálláson túlmenően van egy második fennállás... melynek specifikuma, hogy az első fennállásra vonatkozik.* A vonatkozásból lényegében csak (alap)meghatározottsága foglalkoztat bennünket, amely a kettő (minősített) korrelációját adja meg. Tulajdonképpen a világ és a róla (benne) kialakult ismeret kettőséről beszélünk, pontosabban arról a specifikumról, ahogyan a második az el-

sőhöz, az önmagában létezőhöz (*Ding an sich* – mondaná Kant) viszonyul. Az ablak felé forduló, tehát érdeklődésével egyetemben éppen úgy része ama bizonyos első fennállásnak, mint az ablak vagy ami benne/rajta túl látható. Mi, az említett fotográfia nézői (csakúgy ama fennállás részei), voltaképpen azt látjuk, amit Török László fényképezőgépén keresztül megmutat, ráadásul oly módon, ahogyan alkotóként reflektálta (mondhatjuk bizonyossággal, hiszen alaposan ismeri gépe, technikája minden esélyét, lehetőségét) a képek tárgyát. A megértés tehát ezúttal lényegében a *befogadást* jelenti, azt a sajátos átvételt, amit a műélmény birtoklása nyújthat. Paul Ricoeur a szemlélő alany valamint a szemlélete tárgya közti viszonyt *egybetartozásként* definiálja. Az egybetartozás ontológiai föltétele pedig: *az, aki kérdez, része annak a dolognak, ami felől kérdez.*

Vagyis amikor már a dolgozat címében bátorkodtunk kérdést fölteni, nyomban a „Törökség” részévé váltunk; nota bene kijelöltünk magunknak egy véges területet, világban-való-létünk alkalmi játékterét – annak láthatárával. Korábbi tapasztalataink arra intenek, hogy – újfönt Ricoeurre hagyatkozva – ne feledkezzünk meg egyúttal a *dialektikusan szolidáris távolsághoz* is, hiszen releváns véleményt próbálunk megfogalmazni a Török-életmű néhány alapkérdésében; reménykedünk, hogy elmélgésünkben, *az értelmezésben a megértés nem valami mássá, hanem önmagává válik* (Heidegger normája). E sorok írója – ezúttal is bevallottan – valami kétes eklektikával, a fenomenológiai és a hermeneutikai vizsgálódások ötvözésével próbálkozik egy sajátos szépirodalmi térben (fotóesztétika), amely remélhetőleg az értelmezés spontán folyamatoként is fölmutathat bizonyos célzatosságot.

Elgondolkodtató a fizikus, a természet hivatásos ismerője, Nils Bohr meditációja Werner Heisenberg előtt a dániai Kronberg kastély meglátogatása után: *Nem különös, hogy miképp változik meg ez a kastély, mihelyt valaki azt képzeletben látja, hogy Hamlet élt itt? Tudósként úgy hisszük, hogy egy kastély csak kövekből áll, és csodáljuk, ahogyan az építész azokat összeillesztette. A kövek, a patinás zöld tető, a safaragás a kápolnában: mindezek összessége hozza létre a kastély egészét. Semmin sem változtatna az a tény, hogy Hamlet élt itt; mégis minden teljesen megváltozik. A falak és a bástyák hirtelen másképpen szólnak meg... Mindannyian tudjuk Hamletről, hogy neve egy 13. századi krónikában bukkan fel... De mindenki ismeri a kérdéseket is, melyeket Shakespeare az ő közvetítésével tett fel, az emberi mélységeket, melyet feltárni rendeltetett: így kellett, hogy helye is legyen a földön, itt, Kronbergben.* A fizikus, akárcsak az író, tudja, hogy az eseményeknek helyük van (teret igényelnek), lejátszódásuk időt. A megfigyelő pedig, az ő ismeret- és élményanyagával, teljes habitusával van jelen a megfigyelésben; ez az a jellegzetes, nyomhagyó „szellemi keret”, amely körbefonja az aktus tárgyát. A példából talán fölsejlik, mégis mennyire elhanyagolható az idő kérdése, ha nem is az einsteini szigorúsággal: *Számunkra, megrögzött fizikusok számára a múlt, jelen és jövő közti különbségétél csak illúzió; bár örök illúzió.*

Mi azonban ennek ellenére (vagy éppen emiatt?) leragadunk az időfolyam emberi képzeténél: illúziójánál – ha tetszik, még ha az entrópia-korlát nem engedélyezi is az időirány megfordítását...

Igaz ugyan, hogy a World Press Photo 1973-as Aranyszem-díját meghozó *A család* című fénykép (akár akciónak lehetne nevezni, mint számos Török-fotót) látomása nem a salgföldi ablakban született, a Pajta Galéria 1991-ben nyílt meg, valójában a méltán világhírre apelláló mű indítja igazi pályájára ezt az életművet; méghozzá a meztelenség meghökkentő újra-szituálásával, vagy fogalmazzunk úgy: a kispolgári étosz fölbolygatásával, tulajdonképpen hajazva Michel Foucault sommás megállapítására: *A modern társadalom perverz, de nem puritanizmusát meghazudtolva, és nem is képmutatása ellenére, hanem valóságosan és közvetlenül az.* Ugyanakkor Török tág értelmezéseket fölkináló munkája számos korrelátumot érint a témakörön belül; akár olyan fikciósat, vajon miben jelölhette volna meg – mondjuk – híres *punctumát* Roland Barthes, ha netán kezébe kerül a kép? A kép poénja – természetesen – az, hogy a szokványos családi fotó miliójébe a fényképező egy majdnem-idegen elemet, egy meztelen lányt ültet be Duchamp-i „zavarba ejtő mozzanatként”; a majdnem itt csupán annyit jelent, hogy kizárólag a ruhátlansága teszi nyugtalanítóvá, némileg imagináriussá. De talán a „punctum” mégsem azonos a poénnal, hajlanánk arra, hogy a „punctumot” a képen szereplő „apa” és a „fiútestvér” reakciójában ragadjuk meg. Mondhatni az érintési szorongás, az incesztus-izony, az ezeket legyűrni törekvő vágy és egyéb bűnterhek fölsejlő fülledetségében. Ez a *délire de toucher* (érintési szorongás) valószínűleg a fényképezőgép mechanizmusán is áthatolni látszik, mivel a fénykép – legalább minden figurális esetben – szellemidézés, hasonlatos a barlangi ősember festői gesztusához. *A család* című kép férfi tagjainak nyíltan vágyakozó mosolya érosz bizsergetését sejteti. (Érdekes lehet a képhez „ellött” tizenkét filmkocka folyamata mint lélektani intimpistáskodás a szemlélő részéről. Na igen – Virilio szkepszisével szólva – a hajó alkalmazásával a hajótörés is „alkalmazásra” került.)

Olyan bonyolult kérdések merülhetnek föl, mint a narcisztikus együttműködés problémája (aligha pusztán a meztelen modell oldaláról), dehumanizálódás vagy az identitászavar. Kissé élesebben (a pszichológus Bánki Györgyre támaszkodva): a valóság narcisztikus igényekből fakadó megtagadása. Úgy tetszik, ezek a fölvetések hovatovább körvonalazódnak látszanak Török László alkotásaiban, mindinkább a határozottan karakteros életmű felé mutatva. Előáll a Pascal-i helyzet: a lélek kétes ingadozásba kezd az igazság és a gyönyör között. Ismeret és érzelem küzdelme; valami effélében keresendő és kereshető a *Töröklét* (Kincses Károlyé a találó szójáték) kéksavban homályló titka, aminek vizsgálója rendre közelében tudja magát (kivált *A család*, az alapmű ismeretében), jóllehet újra meg újra kudarcot érez. Ami valószínűsíthetően bizonyosság, hogy a meztelenség nagy ívű allegória – egyetemében az ember és az ő saját-világa dereng és húzódik vissza árnyékba – a tétováság eredendő (az, mert Ádámtól maradt ránk) öröklétében. Szokás az allegórián fanyalogni (e sorok írója megtette nem egyszer); Paul de Man így zárja meggyőző érvelését: *Az*

allegória nagy horderejű igazságok hordozója, s így fennáll az igazság és megtévesztés ismeretelméleti rendszerének kifejezése a meggyőzés narratív vagy kompozíciós rendszerének segítségével. Török *A család* esetében egyaránt hagyatkozott a narratívára és a kompozícióra. Reprezentációja hitelességével döbrent meg. Elemzendő viszont a *langage d'agrement*, a csábítás nyelvének vélelmezhető jelenléte, amely a továbbiakban egyik – jelentős, sőt: jelentésszerű – szólama fotográfusunk életművének; nem kis mértékben éppen a meztelenség, a meztelen nő témaként állandósult jelenléte által. Azaz: le kell meztelenítenünk a meztelenséget...

*mellettek szállva így szebb a szerelemnél
Balaskó Jenő*

A meztelenség és érosz, a meztelenség és a nárcizmus minden változatának eredete – akarjuk, nem akarjuk – behullott az ősiség szakadékába, ámbár korántsem annyira, hogy ne lenne képes alkalomadtán (de mennyi, de mennyi az alkalom!) fölszínre törni, keseríteni és édesíteni pillanatok és sorsokat nem különben. Van mit édesítenie, hiszen az említett összetevők gyakorta magányt eredményeznek: sikoltó magányt – Munch festményének tanúsága szerint. Annál is fájóbb rémisztő magányosságot mint a norvég *Szorongás* című képen. Sőt, a *Nő – három stádiumban* ifjúvá érett hölgye önmaga sötét árnyéka előtt talán még hivalkodik is meztelenségével, más képeken mintha ruha alól ugyanaz a kiszolgáltatottság rémlene az „élet-táncról”. 1897-es metszetében a férfiagy képzetében női akt hullámzik. (A kilencvenes évek közepén Berlinben, saját följegyzései szerint, a párás-ködös kékség aurája foglalkoztatta.)

El kell gondolkodnunk a Török-képek sajátos színhasználatán – esetleg újabb allegorizáló gesztusokon. A hetvenes években általában *barna* képek készülnek (az volt *A család* szintén), az évtized legvégén jelentkezik a ciános kék, amely majd egyértelműen uralni fogja a jövőt. Ha a tematika felől közelítünk (akár a díjazott fotó, akár az *Egy kamera emlékére* sorozata, akár a seregnyi 1973-as „rendezett” jelenet), a barna egyértelműen a múlt *időterében* (szándékolt a megfordítás!) helyezi el az eseményeket, akkor is, ha esetenként talán az *idő aszimmetriája* (Jokesz Antal képcíme) jelentkezik logikai „punctumul” (*Nincs időnk várni, Hazafelé, Szakítás* stb.) – különösen az említett *Egy kamera emlékére* sorozat markáns női aktjának eseményalakító betörésével a lezártak vélt múltba. Szembeötlő, hogy az 1982-84-es *Cigányok* blokkot csakúgy a kék dominálja, ámbár – közhelyesen – alighanem a barna kívánkoznék – mintegy az itt rekedt múlt allegóriájaként. Török azonban nem közhelyekben gondolkodó alkotó: a cigányságot egyáltalán nem retrográd népelemnek – és ekként valamiféle szociológiai kuriózumnak (ahogyan szokványos riportok teszik) – akarja megmutatni; bölcsen, érzékenyen (együtt gondolkodva ihletőjével, Bari Károllyal) a *mozdulatlanság örökbefogadása* felett dönt; még csak nem is a „kötelező” részvét mozgatja, nem az álságos, politikai reminiscenciákkal sunnyogó polgári liberalizmus, hanem a fölismerés, hogy az események posztulálják tudatunkban az időt,

amelyben múlt és jövő együtt létezik a jelenben, a jelenen viszont vitathatatlanul rajta ez a létezés. Ebben a szellemiségben tehát a kék az időtlenség epidermise: fölületén esnek meg a dolgok. Kereteik igencsak töredezetek, ahogy a képkockát idézik.

(Nem tekinthetünk el szótlanul Sára Sándor akkoriban készült filmjétől, a *Cigányoktól*, amely aligha csupán szociológia reveláció volt a maga idejében.)

Ebbe a zárt világba nemhogy nem viszi be Török – kívülről – másik jellegzetes allegorikus gesztusát: a meztelen női testet, de nem is viheti be abba a szigorú (nemi) erkölcsi világrendbe, amelyet még nem szabadított föl a korábban jelzett polgári perverzión (és itt most ne említessenek a nyomor devianciái, a bűnözés abnormitásai mint téves kitérési/illeszkedési kényszerek.) Holott csakúgy nyilvánvaló, fényképezőnk semmi esetre sem riportot, sem nem dokumentumot készít, Török minden alkotó gesztusa művészi, tehát a közvetlen, a direkt, a tapasztalati valóságra legfölebb reagáló, még inkább belőle újat kreáló irányultság fotografiai eszközökkel.

Talán ebben a pillanatban lenne legillendőbb hozzátenni: kifejezetten képzőművészi gondolkodással, szerkesztéssel. Szívesen csatlakozunk Szilágyi Sándor vélekedéséhez, noha kissé sarkítva: a fotográfia akkor (és csak akkor) művészet, ha képzőművészet. Természetesen egyéb esetekben sem kérdőjelezzük meg jelentőségét, mindössze a minőség különbözőségére, szerényebben: a fölhasználói eltérésekre utalunk...

Az új modell talán majd betűk közé fekszik
Zalán Tibor

1986 februárjában címezte az idézett sorral kezdődő verset a költő, az alkotótárs *Török László FotóUrnak egy salföldi parasztházba*. Mi több, nem egyszerűen alkotótárs, de hiteles értője, esztétikai közelítője, ha szabad így fogalmazni, a fotós művészetének. Különleges találkozás az *eszmeparikádokon*; filozófiai ráhangoltság, ha úgy jobban tetszik.

Mivelhogy van – mire.

Ha az eddig elmondottakból nem derült volna ki, Török László életműve jócskán rendelkezik bölcséleti relevanciával. Mindenekelőtt jellegzetes allegóriái által: egyfelől a meztelenséggel, másfelől a kék szín uralmával (ezúttal a barnát nem ragozva tovább – evidenciája miatt; a fénykép-tárgy múltbelisége technikai fogyatékoságként jelentkezik régi fényképeken).

A meztelenség a Bibliában indirekt módon az engedetlenséghez, a *bűnhöz* tapad, ennek megfelelően taszító jelenség. Ádám és Éva a bűn által ismerte föl meztelenségét vagy inkább a kötelező szemérmét, amely nemiségük elfödését parancsolja. Ennek öröksége döntően meghatározta a júdaista-keresztény szexuális viselkedést. A pap – például nem mehetett föl ruhátlanul Jahve oltárához, nehogy az meglássa meztelenségét. Noé fiainak (a mai emberiség ősatyáinak) ugyancsak meggyűlt a bajuk apjuk részeg meztelenségével. Átvitt értelemben a ruhátlanság nélkülözést, nyomort jelent, együttal szegyen; a foglyok meztelenre vetkőztetése része volt a megalázásnak. (Ki-



Salföldi anzix I., 1996.



Cigányok, 1982-84.

végzése előtt Jézust is megfosztják ruháitól.) A vének súlyosan vétkeznek, amikor meglesik a fürdőző Zsuzsannát. A Biblia nem ismerte a *nuditas sacra* fogalmát, amely más mitológiákban szinte magától értetődik. Keresztény festők táblaképein a pogány mítoszok hősei meztelenek: Léda, Leukipposz lányai (Rubensnél), Ió (Caravaggiónál), Antiopé, Junó, Diána, Vénusz, Kalüpszó (Böcklinnél) stb. És nem föltétlenül a szexuális vágy tárgyai, többnyire szimbólumai sem. De sosem ábrázolják Szűz Máriát ruha nélkül, a női szenteken, mártírokon legalább ketonetet látunk – hosszan rátekerve a testre. Holott a keresztény misztikusokból (Keresztes Szent János, Sienai Szent Katalin) az *Énekek énekéhez* (szöveges lemeztelenítés) hasonlatos, egyáltalán nem szublimált érzékiség, olykor akár a legszélsőségesebb formái áradnak, ahogyan a középkori Mária-himnuszok nagy részéből (Prudentius) csakúgy. A magyarázatok az elfojtás sajátos lehetőségéhez fordulnak: a szakrális érzékiséghez (jellegzetes deterritorizálási folyamat: kiemelni szerves közegéből, másik területre telepíteni a vesélyt jelentő jelenséget), a vallásos elragadtatottsághoz. Csakhogy a profán szexust távol tartásuk a keresztény erkölcsi ideáltól, amely az emberszereteten is az istenszereteten igyekszik kimutatni. (Megemlítendő: Gadamer a teológiát tekinti a hermeneutika szülőanyjának.)

Mindenesetre a tematikus blokkok után (akár azokkal párhuzamban) Török – úgy tetszik – irodalmi allúziókhöz fordul, jeles költőkkel – Balaskó Jenő, Bari Károly, Szervác József, Tóth Erzsébet, Zalán Tibor – szövetkezik közös munkára: megmerülésre a nyelvben, a költői kifejezésben. Nemcsak izgalmas, de szokatlan portrék keletkeznek ezekből a kapcsolatokból; mintha az ábrázolás különlegességeivel az arcon túl, a szellemiséghez igyekeznék – meggyőző módon – közelíteni, akárha a nyelv dialógikus karakterére apellálna a beszélő szubjektum (hiszen az, kéznél vannak a neki adresszált textusok!) megközelítésében. Nincs szó illusztrációról; a párbeszéd önföltáró mechanizmusáról, a szóba állás tisztességéről, alázatáról annál inkább. Mert hogy a dialógusban nem pusztán a partnert ismerjük meg alaposabban, de önmagunkról csakúgy képek sorjáznak elénk – egy beszédhelyzetben. Mivel költő szólítja meg a fényképezőt, az úgy véli, illendő a maga módján, a saját (fotó)nyelvi eszközeivel *poétikusan* válaszolnia. Semmi esetre sem rangsort keresve, inkább egyszerű érvképpen említjük Tóth Erzsébet bonyolultságában is szépséges, enigmatikusra hangolt, költői alkotót föltáró 1983-as portréját.

(Úgy tetszik, Török nem osztja föltétlenül Susan Sontag normáját, ugyan miért tenné? miszerint *a fényképezőgéppel mindenképpen leleplezi az arcból a társadalmi maszkot*, inkább bízik – alkotóról lévén szó – a műben, az önkifejezésben.)

Ha pedig a titoknál tartunk, érdemes figyelmeznünk – egyáltalán nem kiábrándító szándékkal – Gadamer megismerés korlátjára: *Bármennyire is történeti adottságként jelennek meg a műalkotások, s ekképp mint a tudományos kutatás lehetséges tárgya, az érvényes rá, hogy mond valamit nekünk – mégpedig úgy, hogy közlése soha nem méríthető ki egyszer s mindenkorra fogalmilag*. Török tehát a fogalmiság helyett a képiséget választotta, általa bírt legjobban a vers közelébe férközni. Voltaképpen párhuzamba állítani a költői alkotás végtelenbe vesző titkát egy másik műalkotás (a

sajátja) ugyancsak végtelenbe vesző enigmájával. Olyannyira megragadta ez a – mondjuk így – *önös elemzési mód* (persze, hogy nem merő elemzés, persze, hogy autonóm művek sora!), hogy bátran klasszikus szövegekhez fordult: idézeteket kölcsönzött Madáchtól, József Attilától, Pilinszky Jánostól, egy sor költő kortársától (a portréknál említettekén kívül – például – Ágh Istvántól, Csajka G. Cipriántól, Kemenczky Judittól, Kukorelly Endrétől, Szikszai Károlytól stb.), olykor alá- máskor belebújt ezekbe a betűrengetegekbe, akárha saját erdejét róná. Remélve az idézett Zalán-sor *talánjának* bizonyosságra váltását.

Nem utolsósorban pedig citálandónak találta képzőművész barátját szintén: a két *Idézet Somogyi Győzötől* (1985 és 1986) valójában visszatérít bennünket is a dolgozat címében fölvetett kérdéshez, mert egyszeriben Salföldön találjuk magunkat. Elsőül egy sejtelmes szobában, amelyet éppen csak átderengtetni képes az ablak René Magritte-os napsütötte fényessége (fénymorzsalékok egy széken), másodikra meg a repkénnyel futtatott salföldi kőfallal, ám egyúttal rátalálva – nem mintha eddig semmi köze nem lett volna hozzá – a táblaképi fogalmazás mintegy minimal art-os metódusára, valamint annak speciális szürrealizmusára; úgy tetszik, arról volna szó. Abban a szellemiségben, amelyet Suzuki ekként összegez dialektikájában: *Minden dolog szakadatlanul egybeolvad és egymásba hatol, minden egyes dolog benne a maga különlegességével, ám mégis valami egyetemessel.* A nagy igényű táblakép mindig hitte magáról, hogy valamiféle metanyelv lehet a tárgynyelv (természetes nyelv?) szűkösebb esélyeihez képest nagy összefüggések megfogalmazásához, Török két nagy allegóriája – a meztelenség és a kék(ség) – formailag kéznél-lévők ehhez a föladathoz. Csak éppen a teljességigény realitása fölött szállt el az idő, jóllehet, a „*nagy-elbeszélések*” episztemiológia lehetetlenségének divatos hangoztatása nem föltétlenül a másik végletbe, a „*mini-diskurzusokba*” kell, hogy hajszoljon, hiszen sokkal inkább a megismerési/megértési korlát világosságát (a tudat mínuszát?) jelenti, semmint a kifejezés korlátját, amelynek a végtelenségbe űzött „metafizikai töltete” – úgy látszik – továbbra is evidens. Levezethető az antik ontológia Gadamer által idézett határ-maximájából: *Individuum est ineffabile*, azaz: az individuum kimondhatatlan.

Erőfeszítéseink ellenére az alkotói egyén csakúgy.

A nyelvre korlátozódó fogalom, ahogy már utaltunk rá, képtelen teljességében elérni titkát. A nyelvhasználat rendületlenül visszavezet bennünket tárgyunktól önmagunkhoz, sőt: önmagunkba. Gadamer idejében leszögezte: *A megérthető lét – nyelv.* Ez rímel Heidegger gnómájára: *A nyelv a lét háza* – a maga benne-rejlő korlátjával. Amint a *Táblakép* vagy a *Vakráma*, netán az árnyék-minőségek (*félkonkrét, konkrét*) egyfelől tényleg az, ami adott, ami látszik, másfelől azonban a hangsúly az adotton túlira helyeződik, olyan föltehető kérdésekre: miért éppen ez? miért éppen így? – noha pontosan meg nem válaszolhatók. Mindenesetre az eddigiekhez képest erőteljesebben jelentkezik a lefojtásból (majdnem-kitakarásokból) a vágy, ahogyan Ezra Pound fogalmazna, egyféle *implicit* (állítmány nélküli) *metafora*, amelyre a kijelentés retorikai fogalma: a *kérügma* is megáll. (Ugyanez a *Balaskó-idézetekben*, Zalánhoz kapcsolódva csakúgy, tárgyiasabb teret tételezve a Szilágyi Ákos

citátumokban.) Nem tudjuk, ám jó okunk van vélelmezni, hogy fotográfusunk világközelítésében – kitapinthatóan – a nyelvre hagyatkozik, olyasfélét tételez föl, mint amit a bölcselő alaptézissé sűrít: *a nyelvi világséma átléphetlensége világossá válik*. A Példabeszédek sűrű szövedékeinek megfelelően enigmatikus tömörséggel (*csalárd a kedvesség, és hiábavaló a szépség*). Azt – persze – megint csak nem tudhatjuk, hogy – mondjuk – a meztelen női testet áttetszően fődő (tehát a tilalmasat indirekt hangsúlyozó) fehér lap alól vajh a démoni parázna (Lilith mint öskép) avagy az apokaliptikus menyasszony dereng-e. (Hegel a nőiség nyugtalanító idegenségéről morfondírozva azt a közösség ironikus titkaként azonosítja.) De hát kívánhatunk-e többet a metafizika határföltetelei között?! Ha viszont a szín jelképiségét vesszük figyelembe, akkor nagyon is világos az utalás Máriára, a Szűzanyára; a kék szín az ő égi szimbolikájára utal hagyományosan, szemben a pirossal, amely az ábrázolásokon Magdalai Máriát idézi. Mária mennyei kékje újfent deterritorizálási mozzanat: az érosz kivonása. (A bibliai metaforikában Éva teste a paradicsomi kert apológiája, sőt Milton szerint szintén. Joyce az *Ulyssesben* profánabb módját találja az érosz kirekesztésének: ironizálja, hősnőjét éjjeli edényre, bilire ülteti.)

Az elmondottakból kitetszhetett, Török László, mint az igazán komolyan vehető művészek, magánmitológiát épít, aminek – ha lehet így fogalmazni – *bricolage* szerkezete van, ámbar egyáltalán nem a tákolmány negatív értelmében, hanem a látszólag eltérő karakterű darabok bravúros összefogásában, tiszteletre méltó egységesítésében. Ki kell mondanunk a teljes életmű alapvető minőségét: a biztos ízlést, ami egyáltalán nem magától értetődő ilyen szövevényes vállalkozásban...

...a kék felelhetetlen
Szervác József

Egy terjedelmesebb eszmefuttatásában (*Metafora, kifejezés és stílus*) A. Danto elmereng „a stílus az ember” közhelyes (noha nem föltétlenül hamis) állításon (a magyarban implicit metaforának látszik), hivatkozik Peirce kijelentésére, miszerint *az ember nyelvének egésze, mert az ember egy jel*. Olvastán fölötlik bennünk Hölderlin sora: *ein Zeichen sind wir, deutungslos* (jel vagyunk, jelentés nélkül), ám aligha adtuk föl valaha is, hogy létünknek (de legalább – jelenlétünknek) jelentést tulajdonítsunk. Természetesen vannak kvázi-jelek, amelyek megfelelő kontextusokban valóban jelként viselkednek, jóllehet, továbbra sincs konkrét jelöltjük (Berlinben élő festőnk, Lux Antal egy egész pályaszakaszt szentelt ilyesféle jeleknek). Danto a reprezentáció felől közelít a kérdéshez, annak sajátságaiiban keresi (és találja meg) a stílus lényegét – Schopenhauer költői summájára kihegyezve: az ember stílusa – a *lélek fiziognómiája*. Szeretnénk világossá tenni, hogy a stílust mindig valamivel szemben lehet értelmezni; az egyén stílusa, mindig differencia specifica, saját, az összes rajta kívüllől önmagába visszahúzódó. Nem hisszük – Dantóval szemben –, hogy a stílust utánozni lehet, ugyanis a legrafináltabb próbálkozás is nyomban modorrá *lélekteleníti* az után-

zásra választott stílust. (Abban egyetértünk Dantóval, hogy gyakorta megesisik, maga a művész szegényíti önismétléssel modorra stílusát.)

Török László esetében az egész életművet átfogó és meggyőző stílusegységre figyelmeznénk. A kékség állandósult képi aurája – mint az általunk szorgalmazott *időtér* metaforája (is) – úgyszólván szó szerint megfelel Schopenhauer fölfogásának; minden egyes képen az alkotó lélekállapotát, habitusát, mélyről érkező lét-reflexióját tükrözi, és egyértelműen tulajdonolja (noha mégsem privatizálja) az alkotások miliőjét. Majd négy évtizeddel ezelőtt erről már nyilatkoztunk: *Fényképeit meg akarja szabadítani a fekete-fehér technika nagyon is tárgyas kényszerétől, ugyanakkor azonban nem kíván a színes fényképezés vélt csapdájába sem belekerülni... Azzal, hogy képeit kékre színezi valamiképpen elemeli őket a valódi tárgyiasságból a képtárgy tárgyiasságába. Ez a kékség hangsúlyozza, kiemeli az alkotói gesztus jelentőségét. Török esetében persze egyéb manipulációkról is beszélhetünk, a színpadias beállítás és elrendezés, az egymásra kopírozás mind a beavatkozás tényére igyekszik a figyelmünket fölhívni... Használja a képzőművészet egyéb eszközeit is, a Christóra emlékeztető becsomagolást, a happeninges elrendezést... Azt kívánja mondani, hogy a művészet éppen azáltal hat, hogy lehetősége van a valóság módosítására... A kék színben földadta a hagyományos fotográfia kifejező eszközeinek egész sorát. Valörök, tónusok fogynak meg, rajzosság életlenedik el, puhul meg, illendő tehát, hogy valamivel kárpótoljon értük. A kékség a messzeség színe. Ahogyan mást mutat, minden esetben a „töröklétből” következő a leggyakoribb elem, a női akt használata, akkor is, ha éppenséggel baráti reakció egy kortárs (például Tóth György) akt-használatára (Magdi I-II. 1991.); marad félreismerhetetlen Török-fotó. A stílusban – per definitionem – nem lehet másodlagosság, az individuum primer lényege uralja – lett-légyen bár valóban kimondhatatlan. Ily módon akár elfogadhatjuk Zalán Tibor minősítését a *Módosulások* album bevezetőjéből, Török László konzervatív művész...*

hamuvá tört hajad pernyéje a szélben
Balaskó Jenő

1983-ban, *Módosulások* című fényképalbumában nyilatkozta Török László: *Létünk és létezésünk alapdilemmái foglalkoztatnak: az élet, a halál, a szeretet, a szenvedés, a helytállás.* Életművét áttekintve a helytállás sem hagy kívánni valót, sem morálisan, sem művészileg; már ha a kettő szétválasztható. Amit a Pajta Galéria létrehozásával és működtetésével tett és tesz, morálisan is értékelhető cselekedet: kiállítás az arra érdemes kortársak mellett egy gazdag fotógyűjteménnyel, esetről esetre akciókat szervezni, amelyek szituálják ezeket a falakat borító munkákat a korszerű és igényes művészeti szellemiség szférájában. Többségükben pedig mondanak valami mást, valami alapvetően különbözőt a fényképről és a fényképezésről > a fotográfiról mint művészetről.

Jean Baudrillard a maga fordított gondolkodásával (*miért van inkább a semmi, mint a valami*) leszedi a keresztvizet a művészetre törekvő fotóról – cinkosságot föl-

tételezve a technicizmus és a fényképezés között; egyenesen úgy véli, *az alany elveszíti az interpretációra való előjogát* (mármint a tárggyal szemben). Ugyanis – ez nehezen cáfolható – a tárgy reprezentációja kap hangsúlyt, aminek súlyos következményei lehetnek: *Azok a kérdések, amelyek az alanyt gyötrik, a tárgy ironikus játékszerévé válnak, ahogyan a vágy is (ez a szexuális „tárgyra” szintén igaz)*. Eleddig az ellenkezőjét igyekeztünk kimutatni Török László művészetében, pontosan azt méltányoltuk, ahogy ennek ellenáll, sőt, ezen fölülelmedik. Végeredményben találkozunk Baudrillard már-már kiengesztelő, az enigma lényegéhez közelítő konklúziójával: *a fotókép mélyén mindig jelen van egy semmi-, hiány- vagy irrealitás-alakzat. A fénykép mélyén megbúvó semmiből fakad a kép mágiája*. A „semmit” aligha lehet itt másként, mint metafizikailag értelmezni. Erre a metafizikai mozzanatra korábban már föl hívtuk a figyelmet.

Az eltávozott barátokat idéző, rájuk emlékező képeken (Gabos Kálmán, Balaskó Jenő, Elek István) rendre ott bujdoskol ez a semmi, de akár a *csendre* „hallgató” *Salföldi anzixokból* is (a *Salföldi önarcképből*, a táblaképekből csakúgy) kiolvasható – szinte józsefattilás parafrázisként (*talán eltűnök hirtelen*). A „vágy titokzatos tárgya” ugyanúgy hullik bele a kövek repedéseibe, ahogyan a növényzet a falak szinte egynemű részévé válik. Ám itt nem a Baudrillard-i repedésről van szó, ami szétzilálja a reprezentációs szerkezetet, inkább a létezés sérülékenységéről, ha még szabad egyáltalán előhozakodni ilyesféle nagy-elbeszéléssel. Márpedig Török nem riad vissza tőle, sejtettük akár a *Módosulásokból*. Baudrillard hevesen szólal föl a művészet, kivált a fotóművészet önreflexiója ellen. Nem egészen értjük, hiszen a művészet egyszerűen nem lehet egyéb önreflexiónál – lett-légyen bár Robbe-Grillet-féle precíz tárgyilagosság, hűvös leírás. Ez az önreflexió nem föltétlenül tudatos és szándékolt, pusztán megkerülhetetlen *egybetartozás* – miként esett róla szó. Még a ikonosztáz esetében is. Török László képei között lapozva, a nézőnek időnként határozottan az az érzése, mintha markáns magán-mitológiája kvázi-ikonosztázokban szakrifikálnának. (Szilágyi Ákos-, Balaskó-, Pilinszky-idézetek, *Balaskó Jenő emlékére, Félkonkrét árnyék* stb.) Ezúttal a theotokionokat (Mária-dicséreteket), amelyek az alkotót beemelik a szakrális világba, az idézett költők művei szolgáltatják, a kiállításokon pedig Heidegger-i értelemben megtörténik a fölszentelés. Florenszkij szerint a modern ikonfestőnek is tudatában kell lennie, mit alkot, Török tudatossága felől aligha lehet kétségünk.

Borisz Groys nagyon mély gondolattal jellemzi a művészet korokat átívelő folytonosságát: *Az új szempontjából a modernizmusban az archívum ugyanazt jelenti, amit a minőség szorításában a premodern időkben a tradicionális kánon jelentett*. A rokonítás tehát az ikonosztázzal korántsem ördögtől való. Viszont az önreflexió ezúttal sem jelenti azt a fajta sterilizációt, amiről Baudrillard értekezik, annál inkább a megrendülés magasztosságát, hogy kissé emeltebben fogalmazzunk. Csupán reménykedni tudunk, hogy okfejtésünk követni képes ennek az életműnek elegáns gazdagságát. Esetében az elegancia azt is jelenti, hogy képes diszkrétan, tapintatosan, noha árnyaltan és saját nyelven szólni szorongásról, fájdalomról, szeretetről (hogy’ is le-

hetne kituszkolni a művészetből minden nagy-elbeszélést?), gyászolni őszintén, visszafogottan, megrendülni önmagába zártan, csöndesen. *A szelleme alapján lesz személy az ember* – állítja Bergyajev, a Török-képek szellemisége (ezt értettük stílusa lényegének, amikor arról töprengtünk) félreismerhetetlenül igazolja minden esetben a szerzőséget, a mélységesen múltba ágyazott, hiteles modernitást.

Korántsem véletlen volt imént az utalás René Magritte-ra, és – szabad legyen így fogalmazni – kozmikus és metafizikus szürrealizmusára. Az alapképletet a festő egy pipáról készült 1962-es rajza alá írta: *CECI N'EST PAS UNE PIPE*. Mert hiszen így is van: az csupán egy pipa képe, nem lehet megtönni, megszívni: azaz más a valóság és más a műalkotás valóságossága. A kép – valóság fölötti, ha jobban tetszik: szürreális. Ahogyan 1928-as festményének címével sugallja: a szem *hamis tükör*. Pár esztendővel később *Fekete mágia* címmel készül egy kis méretű képe, amelynek varázslata egy derekától fölfelé az ég kékjébe fordított női akt! Nem az az érdekes most, látta-e valaha Török ezt a művet, hanem hogy az ő *metafizikai kékje* – íme – nem otthon-talan a kozmoszban. Ez a kékség a későbbiekben is jócskán foglalkoztatja a festőt, mintegy a szürrealizmus eredendő *kozmiusságának* metaforájaképpen (eklatáns példája az 1964-es *Magánnapló*). Az a világ, amelyben Török László művészi pályája elindult, hamisságával, efemer hazugságaival legföllebb a valóság riasztó vetülete, morbid árnyéka lehetett, oximoronosan: a szürreális tárgyiasulása. Az a világ, amelyet a barát, Zalán Tibor jellemez kegyetlen malíciával: *aki ma elrejt holnap elvitet*.

Együtt a sandaságok mindazzal, miképpen a nyárspolgári diktatúra a szexualitásról vélekedett. Foucault általánosítása a kommunista önkényuralomra szintén érvényes: *Hatalom és szexualitás között nem is lehetséges más viszony, csakis negatív jellegű: visszautasítás, kirekesztés, eltasztás, korlátozás, elhallgattatás vagy elkendőzés*. Ahogyan a francia szerző kifejti a *női test hiszterizálását* a hatalom által, mind a tapasztalat révén, mind a Magritte-i szürrealizmus pszichológiai elemzése útján megfelelően alátámasztottak lehetnek (voltak is) a kádárizmus álságos prűdériájában. A nyomasztó konzekvencia is tudatosulhatott Zalán verse nyomán: *A remény filozófusa holnaptól nem rendel*. (A keserű summázatra alighanem a finn költő, Pentti Saarikoski adta a releváns választ: *Innét legjobb a legelső cipőben meglépni*; tegyük hozzá, a mi viszonyaink között – Salföldre.) Török aktjain időről időre olvashatjuk a megalázó sérülések nyomait, vele egyetemben pedig a szépség entitásának közvetlen (esztétikai) emisszióját. Emblematikusan például a *Salföldi fügefánk* 2015-ös, az életművet *vivace* hangsúlyozó összefoglalásán. Munkásságát áttekintve beláthattuk, a *fényképezés* – konstatálja Sontag is – *korántsem korlátozta tevékenységét a valóságghú ábrázolásra, hanem lépést tartott a festészet valamennyi naturalizmusellenes hódításával, s magába szívtá őket*. Salföldi ablakából Török László (is) a világ evidenciáját látja, ám fényképezőgépével (egyéb eszközeivel) a látványt kiszakítja ebből az evidenciából, és – Keats módján, némiképpen a szivárványt szálazva – valami *másként* tárja elénk...

FELHASZNÁLT IRODALOM

- A késő újkor józansága I.* Göncöl, 1994. Szerk: Tillmann J. A. (Capra, Chargauff, Easlea, Feyerabend, Heidegger, Jonas, Koslowski, Prigogine, Rosenstock-Huessy, Virilió írásai)
- BAUDRILLARD, Jean: *Az utolsó előtti pillanat.* Magvető, 2000. Ford. Tótfalusi Ágnes
- BARTHES, Roland: *Világoskamra.* Európa, 1985. Ford: Ferch Magda
- BÁNKI György: *A legnagyobb könyv a nárcizmusról.* Ab ovo, 2016.
- BERGYAJEV, Nyikolaj: *Az ember rabságáról és szabadságáról.* Európa, 1997. Ford. Patkós Éva
- BOHÁR András: *Aktuális avantgárd: M. M. Ráció,* 2002.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Kafka.* Qadmon, 2009. Ford. Karácsonyi Judit
- FLORENSZKIJ, Pavel: *Az ikonosztáz.* Corvin, 1988. Ford: Kiss Ilona
- Fotóművészeti konferencia.* MMA, 2019, Szerk.: Barta Zsolt Péter
- FOUCAULT, Michel: *A szexualitás története.* Atlantisz, 1996. Ford. Ádám Péter
- FREUD, Sigmund: *Totem és Tabu.* Göncöl, é.n. Ford: dr. Pártos Zoltán
- GROYS, Boris: *Az utópia természetrajza.* Kijárat, 1997. Ford. Sebők Zoltán
- INGARDEN, Roman: *Az irodalmi műalkotás.* Gondolat, 1977. Ford: Bonyhai Gábor
- JAMESON, Fredric: *A posztmodern.* Józsoveg, 1997. Ford: Erdei Pálma
- KINCSES Károly – ZALÁN Tibor: *Török László – fotópoézis.* Pajta Galéria, 2018.
- NOËL, Bernard: *Magritte.* Bonfini, 1977.
- RICOEUR, Paul: *Fenomenológia és hermeneutika.* Kossuth, 1997. Ford. Mezei Balázs
- SONTAG, Susan: *A fényképezésről.* Európa, 1999. Ford. Nemes Anna
- STANG, Nic.: *Eduard Munch.* VEB Verlag der Kunst Dresden, 1977.
- Szöveg és interpretáció.* Cserépfalvi, é.n. Összeállította: Bacsó Béla. (Danto, Derrida, Gadamer, Heidegger, de Man, Ricoeur tanulmányai)



Egy kamera emlékére I, 1977., Bella Istvánnak