

KERTÉSZ LÁSZLÓ  
**Török Richárd emlékezete**

A tolnai Györköny községben járva, a valaha volt virágzó mezővárost a török után újonnan benépesítő német telepések által épített, kis XVIII. századi templom melletti terecskén egy megdöbbentő erejű emlékmű tárul elénk. Az 1990-ben *A II. világháború györkönyi áldozatainak emlékére* állított szobor egyszerre idézi a figurális plasztika legnemesebb tradícióit és az azokat megújító autonóm invenciót. Különös kifejezésű, torzó mivoltát hangsúlyozó, lezárt szemhéjú, katonaruhás, bronz mellportré magasodik fölöttünk. A rendkívüli érzékenységgel mintázott férfi-fej őrzi az élő test esendőségének emlékét, miközben kifejezése által önnön arcát mintegy halotti maszként viseli. A mellszobor elvágásai nem archaizálnak; a torzó hangsúlyozottan csonkolt, a tragédiát érzékeltető. A mellrészt a művész úgy alakította, hogy az egyben kereszt asszociációját is keltse. A kereszt és a test egyesítésével a motívum a krisztusi keresztre és korpuszra való utalás, amint a lezárt szemű arc egyben megidézése a halott Krisztus-ikonográfiának is. Mindettől plasztikailag elválaszthatatlan a szándékolatlan hagyományos sírkőformára emlékeztető, posztamentumként szolgáló kemény mészkő alépitmény, amely egyben az áldozatok névsorának hordozója. E fantasztikus monumentum alkotója Török Richárd szobrászművész (1954–1993). Nevét a szakmabelieken kívül jóformán alig ismeri valaki, miközben a múlt század utolsó negyede magyarországi szobrászatának egyik kiemelkedő életműve az övé.

A részbeni elfeledettség egyik oka a rövidre szabott oeuvre – a művész mindössze 39 éves, amikor önként választja a halált. Öt évvel halála után, 1998-ban, a Vigadóbeli életmű-kiállításának katalógusában joggal kéri számon Wehner Tibor, hogy Török Richárdról mindaddig egyetlen nagyobb igényű – a munkásságát áttekintő – tanulmány sem született. A helyzet azóta sem javult. Bár műveinek többsége – ma már biztosan tudjuk – nem avul, a mainstream művészet-történet-írás nem vett (vesz) róla tudomást; egyetlen – a korrall foglalkozó vagy azt érintő – összefoglalóban sem szerepel a neve. Ennek persze speciális történeti okai is vannak: a múlt század '80-as éveit erre az időszakra esik rövid szobrászi munkásságának súlyponti része – a politikai rendszer sajátosságai

miatt a legkarakteresebben az első és második nyilvánosság dichotómiájaként volt értelmezhető, ami nem segítette, hogy a figyelem a képzőművészet hivatalos és ellenművészet kategóriáihoz szorosan nem tartozó mezőire is ráirányuljon. Ennek a vakságnak oka az a természetes szociológiai szituáció is, hogy a rendszer bukásával annak legerősebb ellenpóli és ezen oppozíció ideológusai kerültek először meghatározó pozíciókba. A megértés vágya azonban a tudományt fokozatosan visszatereli a semleges külső szemlélő szerepébe, megteremtve a korábbi állapot kritikáját is. Azonban a fő áramlatoktól eltérő folyamatok és életművek feltérképezése, a finommunka még csak az utóbbi években kezdődött meg: a fent említett dichotómiát végleg meghaladva, a sokszempontúságot beemelve a kor művészetét tárgyaló történetírásba.

Bár eddig az utókor hálátlanul bánt az emlékével, pályájának indulására és kibontakozására pont az ellenkezője a jellemző. Mindig akadt körülötte néhány empátiával figyelő idősebb pályatárs és barát, aki segítette az útját. Török 1972-ben érettségizett a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában, utána előbb a Képzőművészeti Kivitelező Vállalatnál dolgozott díszítő szobrászként, majd a Kőfaragó Vállalatnál kőfaragóként. Bravúros mintázó tudása és korán megmutató rendkívüli tehetsége ellenére nehezen jutott be a főiskolára. Első mestere, szakkörvezető tanára, Cséri Lajos kérte meg Kő Pált, aki ekkor Somogyi József tanársegédje, hogy nézze meg Török munkáit, és hívja fel rá a Török által nagyrabecsült mester, Somogyi figyelmét, mert már másodjára nem vették fel a főiskolára, miközben vitathatatlanul kimagasló tehetség. Kő Pált azonnal meggyőzte a Török által neki mutatott Michelangelo-portré, így nem esett nehezére a kérést Somogyi felé közvetíteni.

A főiskolán Somogyival emberileg is megkedvelték egymást, a mester nagyon sokra tartotta, Kő Pál visszaemlékezése szerint azt mondta róla, hogy ilyen nagyszerű és virtuóz tanítványa még nem volt. Bravúros manuális tudása nagy munkabírással is párosult, és meglehetősen gyorsan dolgozott. Ennek eredménye a rövid alkotói periódus ellenére viszonylag sok köztéri szobor, valamint a gazdag tervi és plasztikai hagyatéka. Ahogy édesapja, Török Bódog megfogalmazta: „a nehéz, megoldhatatlan feladatok vonzották”. Becsvágya is a tehetségének megfelelő mértékű volt: „nagyobb leszek, mint Raffaello” – idézik kortársai az általa többször hangoztatott mondatot.

Pályája kimondottan sikeresen indul, elsősorban tehetségének, de valószínűleg szakmai mentorai segítségének köszönhetően is. 1975-től 1979-ig szobrászhallgatója a Magyar Képzőművészeti Főiskolának, majd egy évig mesterképzős volt. 1979-ben – mint minden diplomás művész – automatikusan a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapjának tagja lett. 1980-ban lépett ki a Főiskola kapuján, és 1982-ben már KISZ-díjat kapott, 1983-tól három éven át pedig Derkovits-ösztöndíjas volt, és kétszer a minisztérium nívódíját is elnyerte. 1980-tól állított ki, 1984-ben már rögtön két egyéni kiállítása is nyílt: az egyik Budapesten, a Fészek Galériában, a másik pedig Kölesden, a Művelődési Házban. Még főiskolás korában született első megvalósult köztéri munkája, a salgótarjáni Gagarin Általános Iskolában elhelyezett bronz *Űrhajós dombormű* (1975), amelyet 1984-ben a köztéri szobrászat közhelyeit bátran figyelmen kívül hagyó zánkai *Ságvári Endre-portré* követett.

Az utóbbi bronzszobor teljesen érett munka, amely egyéni módon értelmezi újra a portréemlék-hagyományt. A művész a természet és az architektúra közti átmenetet teremti meg az oszlopszerű, ellégesített posztamentumot keretelő, lugasként bronzlevelekkel befuttatott ívvel, el is határolva a szobrot a természeti környezetétől és szervesen össze is kötve azzal. A fej rendkívül élő kifejezése miatt minden figyelmet magára vonva, úgyszólván önálló életet él, miközben tömeg nélküli talapzata szinte lebegni mutatja, idézőjelbe téve a naturalizmust közelítő mintázását. A fej és a talapzat teljes egységét a művész a drapéria segítségével teremti meg: a sálként induló textilimitáció gyolcsként bugyolálja be a portrét hordó vékony rúdformát.

A témaválasztásról érdemes néhány szót ejtenünk: ekkorra a konszolidálódott diktatúra kifáradóban, elgyengülőben, nincs már valódi elszigeteltség a külvilágtól, és a 3 T alkalmazása is felpuhulóban van. A kultúrpolitika már csak a politikai-társadalmi kritikára érzékeny, a közösségi szerveződésekre, illetve a nagyobb nyilvánossághoz jutó művekre, így például a köztéri művészetre. Török azonban filozofikusabb, művészetében a mindennapok kérdéseitől nagyobb távolságot tartó alkat annál, hogy a második nyilvánosságban kössön ki. Önmagában ezért nem zavarta, ha éppen egy Ságvári-portré a megrendelő kérése, vagy az, hogy később meghívták a Kun Béla-emlékmű pályázatára, hiszen eredendően a figura, a személyiség megjelenítése érdekli. A Pintér Galéria

2010-es *Soha többet! Harmadszor* címmel meghirdetett aukcióján feltűnt egy neki tulajdonított, datálatlan Lenin-fej is, amely azonban semmilyen értelemben nem tesz hozzá az életműhöz, a megrendelés vagy motiváció körülményeit pedig nem ismerjük. A fentiek ellenére, az eddig felsorolt példákon túl a művész még tervszinten sem került kapcsolatba a rendszer reprezentációját is szolgáló feladatokkal.

Török viszonylag hamar műteremhez is jutott. Műterme a Bulcsú utca 20. szám alatt volt, ahol valaha Bokros Birman Dezső dolgozott, majd tőle örökölte meg Boda Gábor, akinek 1984-es halála után költözhetett be a fiatal szobrász. A háttérben itt is a kulturális igazgatásban hivatalnokként dolgozó Cséri odafigyelését sejthetjük.

Már 1984-ben – Derkovits-ösztöndíjasként – figyelmet kelt és sikert arat *Petőfi-síremlékével*, amely egy hatalmasra, 128 × 85 × 95 centiméteresre nagyított, mintázott halotti maszk. A lezárt szemű arc léptéknövelése monumentalitásával egyrészt az emlékszerűségét hangsúlyozza, másrészt a szintén felnagyított részletek fókuszba kerülésével és azok megfigyelhetőségével mintegy belépteti az arc intim terébe a nézőt. A *halotti maszk* motívum használatának kapcsán feltétlenül meg kell említenünk Melocco Miklós nevét, aki a főiskola után választott mestere lett Töröknek. Melocco művészetében kiemelt szerepet tölt be a halotti maszk, maga külön kis esszét is szentelt neki. A mester – a magyarországi köztéri szobrászat megújulásában jelentős szerepet betöltő – Ady-szobrai is szorosan kapcsolódnak e témakörhöz. Török nem másolja mesterét, hanem a saját habitusához igazítja a motívum használatát. A *Petőfi-síremlék* előzménye egy 1983-as makett, amelyben közvetlenül a föbe helyezett egy halottként mintázott fejportrét a szobrász. Eredetileg a síremlék Tatára került volna, de a megvalósítás valamiért megghiúsult, végül 1985-ben Münchenben állítják fel bronzba öntve. Másfél évtized múlva ismét felvetődött a magyarországi elhelyezés ötlete egy másodpéldány készítésével a Petőfi Irodalmi Múzeum kertjében, de sajnos ez sem jutott el a megvalósulásig.

1985-ben Török Richárd harmadik, önállónak nevezhető tárlatán már a Múcsarnokban állíthatott ki Körösi Tamással és Melocco Miklóssal hármasan. A kiállítást rendező Orosz Péter bátran engedte a nagy, üres terek használatát az installációk plasztikai szeparálását segítő. Ugyanakkor a három – egymásba nyíló – terem a gondolati és szobrászati

kapcsolódásokon kívül is összekötötte a három művész világát, a kiállítás címének (Múterem) megfelelően, mint három fiktív atelier-t. Török két „imperátor-oszlop” által közrefogva, egy földhalmon elhelyezve állította ki a *Petőfi-síremléket*, nem messze tőle pedig annak makettjét. A síremlék keretelő két plasztika valójában egyetlen szobor két példánya volt, egy archaizáló torzóé (*Oszlop*, 1983), amelyről Melocco Török nekrológiájában majd azt írta, hogy „*Ave Caesar imperator – a halni készülőök köszöntenek!*” lett volna a címe. A torzó egyetlen koncentrált gesztus és a halotti maszkként megjelenő arc ellentétére épül. Posztamentuma hasonlóan légies, mint a *Ságvári-emlékportréé* volt – és ugyancsak nem különül el az itt héjszerűen megformált szobortól. Itt is a posztamentum oszlopát-rúdját ölelő drapéria bandázsszerű használatát láthatjuk, amely halotti lepelre, leginkább gyolcsba csavart testre asszociál.

Hasonlóan az élő gesztussal rendelkező test és a halotti maszkként viselt arc közti feszültség teszi rendkívül szuggesztívvé Török teniszütős, egészalakos bronz önportréját, amelyet szimbolikus módon *Mintázott ember* (1984) címen állított ki, miközben azt a saját testéről levetett direktöntvényből készítette. Egy másik egészalakos portrét is szerepeltetett azonban, *Énekesnő* (1984) elnevezéssel. Ez a Tina Turnert megjelenítő plasztika mintázott párja volt a teniszütős figurának, egyébként azzal megegyező hatásmechanizmussal. Ezen a kiállításon láthattak a nézők egy különös hatású képmást is, *Dr. Kotlán Sándor fejportréját* (talán 1984). Itt az eddig tapasztalttól nemcsak annyiban tért el, hogy egy nyitott szemű figurát jelenített meg, hanem a tekintet hangsúlyos szuggesztivitásával és az arckifejezéssel annyira élővé varázsolta a fejet, hogy az utóbbi mindennek ellentmondó, tárgyyszerű, torzó mivolta egészen kísértetiessé tette a plasztikát. Hasonló érzése a befogadónak már a *Ságvári-szobor* kapcsán is lehetett, de ennél a portrénál a végletekig fokozza a torzó abszurditását. Általában elmondható: amikor a testet töredékszerűen jelenítette meg, a testi lét, valamint a test és lélek dichotómiájának abszurd mozzanataira fókuszált, de egyben a befogadói koncentrációt is igyekezett így a legnagyobb mértékben fokozni. Mint láthattuk, a figurák lezárt szemhéjjal való megjelenítése különleges fontosságot töltött be



Móra Ferenc-mellszobor (1991)

Török művészetében – nevezik ezért a „csukott szemek szobrászának” (Fekete Ibolya), de „az önmagukat halálba álmodó alakok szobrászának is” (Wehner Tibor). Már 1977 óta kísérletezett halotti maszkyszerű fej- és mellportrékon a lezárt szemhéj hatásával: *Csendélet* (1977); *Ady Endre-fejportré* (1981); *Babits Mihály-fejportré* (1982); *1982-es Kézilabda Világ bajnokság díja* (1982); *Petőfi-fejportré /kisplasztika/* (1982); *Marlon Brando-maszk* (1983); *Férfi maszk /fejportré/* (1983); *Önportré /fejportré/* (1985); *Latino-vits Zoltán-fejportré* (1985); *Hypocrates /mellportré/* (1985), és majd még látni fogjuk, miként folytatta ezt a sort, de más módjait is kipróbálja a tekintet elrejtésének.

1982-ben készíti el *Jack Nicholson-portréját*, amelyet két dolog jellemez: a fejportrét oldalára fektetve pozicionálta egy drapériával bélelt dobozban, amitől annak plasztikai elvágása a nyaknál brutális csonkolás hatását kelti, illetve az egyébként rendkívül életteliként mintázott mimikájú arc tekintetét egy applikált szemüveggel rejti el a néző elől. Ez alapján úgy vélem: a lezárt szemhéj sem csupán a halotti maszkra utal – a lehunytt szem más szempontból is fontos lehet: lehetetlenné teszi a figurával való kommuniká-



Vörösmarty Mihály (1987)

ciót, egyben időn kívül – a befogadói időn kívül is – helyezi, ugyanakkor leskelődővé, voyeur-ré is változtatva a nézőt. A figuráknak ez a rejtőzködése azt is jelenti, hogy egy határon túl nem is láthatunk beléjük, ugyanakkor lemeztelenednek és védtelenné is

válnak, mert „ők” sem „láthatják”, hogy mi mit nézünk, és hogyan reagálunk; szemük „becsukásával” ki is szolgáltatják magukat. És ne feledkezzünk meg arról sem, hogy mint Nicholson esetében is, több alkalommal még élő modellekről készíti e furcsa, lét és nemlét határán mozgó portréit – felkínálva „memento mori”-ként való értelmezhetőségüket is. A szemüveget ily módon használja majd még a *Napozó nő* (1983) című kisplasztikáján, majd egy évtizeddel később, 1991-ben Ihász Gábor síremlékének oszlopra helyezett fejportréján. Rendkívül bátor megoldás, és rokona a fenti motívumnak a *Róma* című domborművén alkalmazott is, mikor is a torzón az arc még a szemek vonala alatt véget ér. Nyitott szemmel megformált portréi egy-két kivételtől eltekintve (lásd például *Dr. Kotlán portréja*) kevésbé térnek el a tradíciótól – ezt a műcsoportot a befelé forduló tekintetű, vagy távolba néző figurák dominálják.

Török Richárd szinte csak embert mintázott, az emberi figurával fejezte ki magát: műveiben a jelenést a testhelyzetek, arckifejezések hordozzák. Talán egyetlen kivétel az *Együtt egymásért* című szobra, amely némi pop-artba oltott szimbolizmus a palladiánus oszlopra emelt, átlelkedített két teniszütő végletekig feszített egyensúly-kompozíciójával. Plasztikáin a figuratív megjelenítésnek nincs köze az akadémizmusához, a klasszicizálóan könnyed formálást a szobrok hangvétele mindig eltávolítja a naturalisztikus látványtól. Ez alól csak a '90-es évek elején készített női aktjai jelentenek kivételt, amelyek sajnos tévedésnek tűnnek könnyeden erotikus formálásukkal. Mindebben persze láthatjuk Somogyi hatását is, hiszen a mester közel hatvan növendékéből talán csak három-négy hagyta oda a figuralitást. Somogyi – és persze Melocco – példája lehet az is, hogy főképpen bronzot használ, ami a legjobban képes megőrizni a legfinomabb szobrászi gesztust is.

Török szobrai statikusak, de nem merevek, hanem időtlenségükben megörökített gesztusok, pillanatok. Elkészült munkái és fennmaradt tervei egyaránt arról árulkodnak, hogy elsősorban nagy méretekben gondolkodott, ami párosulva a figurára való koncentrációval, mutatja, hogy plasztikai világának természetes közege volt a köztéri szobrászat, amely színrelépésekor – dacára a diktatúrának – már jelentősen megváltozott. Somogyi, Varga Imre, Schaár Erzsébet és hangsúlyosan Melocco kiszabadították az emlékmű-plasztikát a béklyóiból, ezzel megnyitva az utat – többek közt – Török előtt is. Egymás után helyezik

el a köztéri munkáit: *Hippokratész* (Budapest, 1985), *Bartók Béla* (London, Barbican Center, 1985), *Súlyemelő Világkupa dombormű* (Tatabánya, 1985), *dr. Wellmann Ottó mellszobor* (Hódmezővásárhely, 1986). Fényeslitkén pályázatnyertesként valósíthatja meg *II. Rákóczi Ferenc mellszobrát* (1986), 1987-ben pedig a *dr. Kotlán Sándor-fejportré* találja meg végleges helyét az Állatorvostudományi Egyetemen. 1988-ban Moszkvába készített egy *József Attila-portrét*, majd Szentkirályon a meghívásos Szent István-pályázaton a történelemnek is komoly szerepe volt abban, hogy ne Török szobra készülhessen el. A Képző- és Iparművészeti Lektorátus ugyanis, korábbi gyakorlatától és a még érvényben lévő törvények szellemétől eltérően – nyilvánvalóan már rendszerváltozás utáni időkre készülve –, azt szorgalmazta, hogy a pályaterveket nyilvánosan mutassák be, és a szakvélemény közzététele után (amely minden tervet kivitelezhetőnek nyilvánított) Magyarországon először – és valószínűleg sokáig utoljára – falugyűlés döntson a megvalósítandó modell kiválasztásáról. A Lektorátus igazgatójának jelenlétében megtartott gyűlésen a konvenciókhoz jobban kötődő pályázatot hirdetik ki nyertesként.

Még 1988-ban, azaz Szent István halálának 950. évfordulója évében állították fel Székesfehérváron azt a *Szent István-szobrot*, amely – megkockáztatom – a két legjobb valaha készült köztéri Szent István-émlék egyike (a másik is Török alkotása). A torzóként előadott mellportrén először használta a szobrász a Győrkönyben is látott megoldást, a büszt és a kereszt motívumának formai egyesítésével (a vállcsontok képezik a kereszt vízszintes szárát), azonban itt egy újabb originális megoldást láthatunk: a mellportré a posztamentumául szolgáló vékony oszloppal erősen egy kardra asszociál. Török munkáiban – a legtöbb esetben – a plasztikával azonos fontosságú alkotóelemmé emelte a posztamenst, és ahol nincs meghatározó szerepe, ott is hangsúlyossá tette a szobor és posztamens találkozását, illeszkedését – néha szándékoltnan instabilitást, bizonytalan érzetet keltve a nézőben. A fehérvári *Szent István-szobron* megrendítő a lezárt szemhéjú, de nem maszkyszerűen kismult, hanem gond és sors gyötörte szikár arc, az archaikus erejű fejhez tökéletesen illő korabeli, egyszerű abroncskoronával. Török pályája során több Szent Istvánt is készít, korábban is és később is, láthatóan izgatja a téma. 1989-ben a székesfehérvári „oszlopos” Szent Istvánnak megmintázta egy újabb

variációját, amelyen az előző félig élő, félig halott kifejezését – a tragikus áldozatra helyezve a hangsúlyt – elkínzott, halott krisztusi tartásra változtatja, a fej oldalra billentésével és a száj erőteljesebb megnyitásával – Szent István-korpuszt teremtve. 1990-ben egy újabb, megdöbbentő erejű, egész alakos Szent Istvánt mintázott. Ezúttal élő, véznasága ellenére elszántságot és erőt sugárzó figurát. Rendíthetetlen gesztusa a sokat tudó, gazdag élettapasztalattal rendelkező emberé, kardját két kézzel maga előtt tartja, mintegy esküdvén, hogy készen áll a küzdelemre. Török nem heroizál – mint egyetlen más portréjánál sem –, a lelki formátum felmutatásával mégis hitelesen közvetíti a néző számára az emberi nagyságot.

Debrecenben – ismét pályázatnyertesként – készíthette el a *Téri Árpád-mellszobrot*, amelyet 1990-ben állítanak fel. 1990 termése volt a már tárgyalt győrkönyi emlékmű és egy *Katona József-büaszt* Kecskeméten, amelyet 1991-ben egy győri *Móra Ferenc-mellszobor*, majd a canberrai magyar követségre készített *Szókratész megkísértése* követett. Utóbbi közös munkája Melocco Miklóssal, akivel korábban is dolgozott már együtt. 1988-ban vele és Körösenyi Tamással készítik el a Sándor-palotára a *Sandrinnak lovagga ütése* dombormű rekonstrukcióját. Rendkívül szoros kapcsolatát mutatja Melocccal, hogy annak ópusztaszeri *Földműves emlékművén* a mester portréját Török faragta. 1991-ben a New York-i magyar ENSZ-képviselőten állítják fel *Kossuth- és Széchenyi István-portréit*, szintén ez évben az *Ihász-síremléket*, majd az 1992-ben Szegeden elhelyezett, grafikák inspirálta domborművek zárják a még életben elhelyezett köztéri munkák sorát. A műcsarnoki után még öt egyéni tárlaton állított ki, Dunaújvárosban, Tatán, Balassagyarmaton, Győr-Ménfőcsanakon és Kecskeméten – fokozatosan csökkenő figyelem mellett.

20 körüli gipsz maradt a hagyatékában, szülei áldozatos munkájának köszönhetően az évek során egymás után öntik bronzba ezeket, és kapnak méltó helyet közttereinken. A mai napig kilenc plasztikáját helyezték el posztumusz. 2006-tól Vasvár vállalta a hagyaték kiállítását, azonban a művészeti centrumtól való távolság nem segített az életmű körüli figyelem fenntartásában, ezért az örökösök jelenleg Budapesten keresnek új otthont a szobroknak.

„Becsüljék meg azt a keveset, amit adni tudtam” – írta Török Richárd búcsúlevelében. Becsüljük hát meg ezt a nagyformátumú életművet!