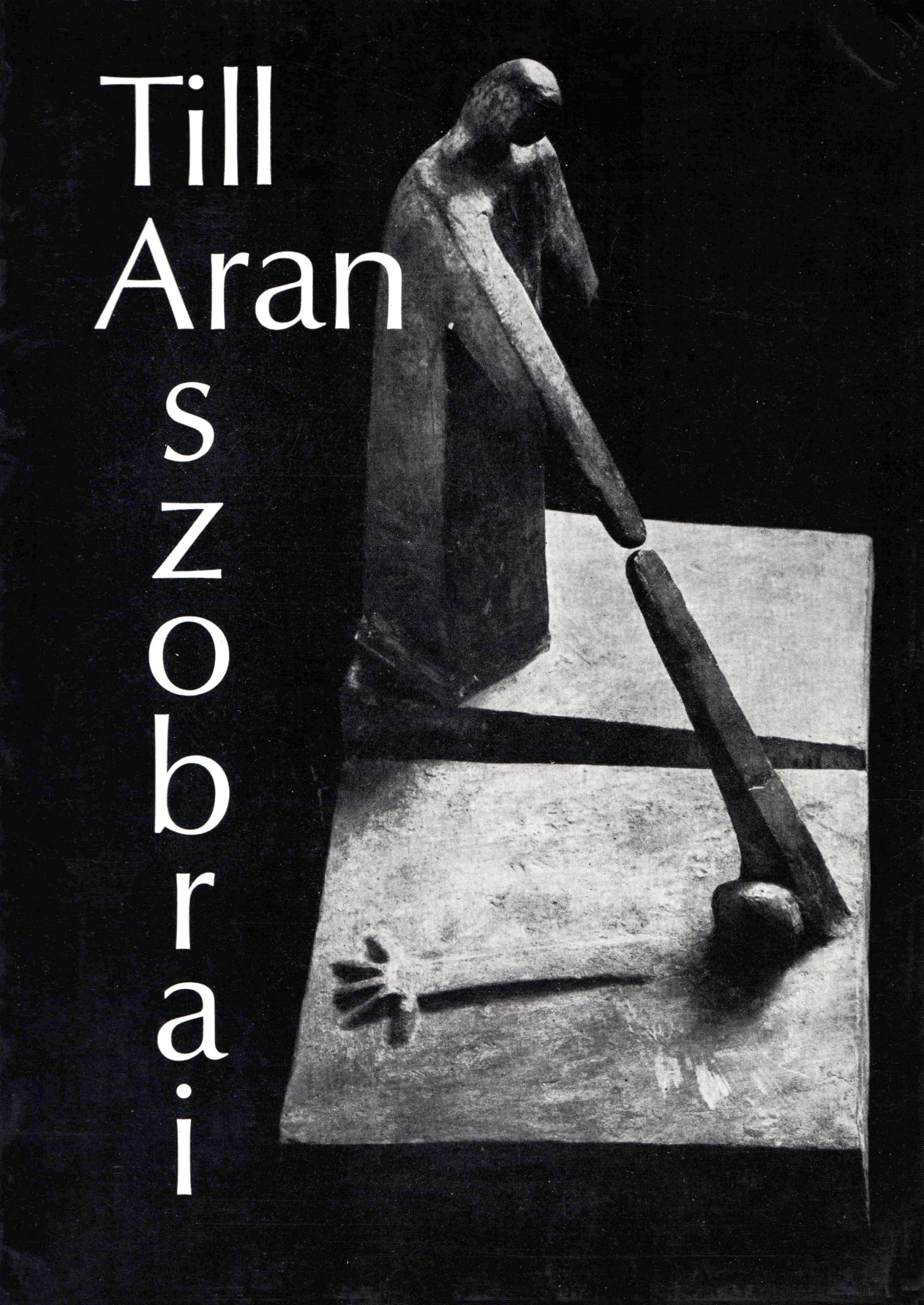
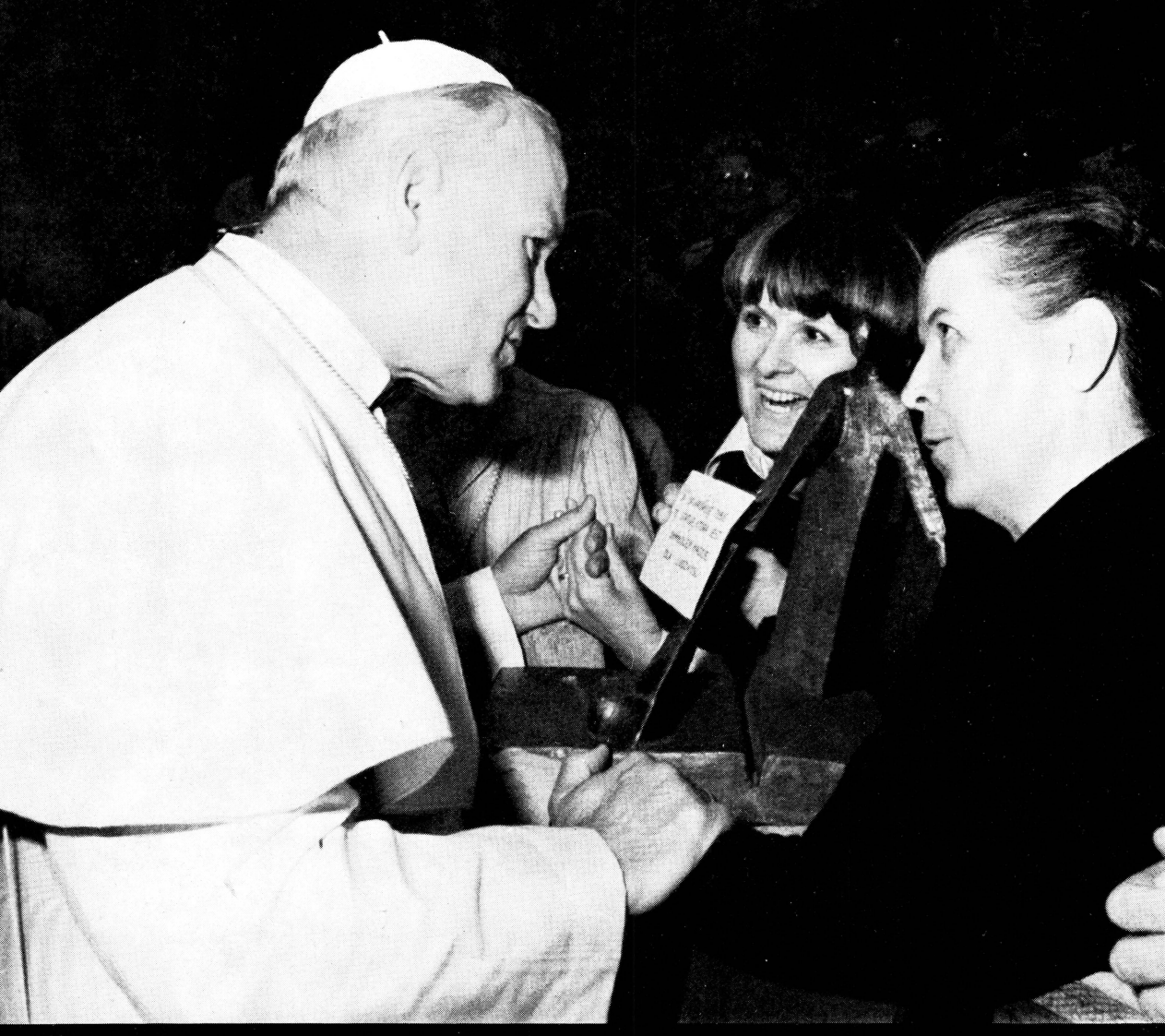
Till Aran szobrai



TILL ARAN SZOBRAI



Till Aran 1980. május 21-én az általános kihallgatás végén átnyújtja II. János Pál pápának *Fuldokló* c. bronzszobrát. (Testvére, Mari is május 21-én halt meg 1964-ben.) - A lapon lengyelül ez áll: « Szeretettel hoztam Neked, szoborba mintázva, az emberiség egyetlen gyógyszerét.»

TILL ARAN

SZOBRAI

Róma 1980

A bevezető talnulmányt írta,
a fényképeket készítette és válogatta,
az albumot szerkesztette:

Tüskés Gábor

A fedőlapot Szokoly György tervezte

Készült Dario e Ugo Detti - Via Girolamo Savonarola, 1 - 00195 Roma

ELŐHANG

A művészet poézis: « nem a való hát, annak égi mása ».

Élmény, megütközés a világ láttán, amely szívet repesztő feszültséggé sűrűsödik. A bent elfojtódott vulkánnak ki kell törnie. Az ihletés óráján a kéz agyagba markol, kalapácsot és vésőt ragad, hogy valóságot öltsön az álom.

Kényszerképzet erejével, szent mániával, a megcsinálás édes örömével a többieknek is nyilvánvalóvá közli a látó a belül megérzett más síkú benyomásait.

Till Aran fényképész korában szokhatott hozzá a ráfeledkezésre. A modell, a beállítás neki több volt, mint az állványon trónoló sötétkamrájának. Az előre-hátra mozgó géplencse csak közel-távol, éles-homályos fogalmaknak engedelmeskedett. Részvétlenül. Nem láthatta, ami a mestere szemét izgatta. Soha sem kerülhetett a fotóképre az, amit az exponáló szíve még beleadott a látványba, amit — ki tudja — mivé változtatott át a fantáziája.

Otthagyta szakmáját. De az átvarázsolt, zsongó-bongó, másként fölfogott világ hegyipatak módjára utat tört magának. Sőt a bronzai bizonyítják: már nem is kifelé figyel. Belülről indul neki, és a víziójához keresi a formát. Az esztéta az impresszionizmus helyébe most az expresszionizmus műszót emlegeti.

Szellemi művészet ez. Gondolatainak hordozói a térbe illeszkedő tömegek. A természetből, anatómiából és a szobrászat egyéb eszközeiből annyit kölcsönöz és úgy használ, hogy kimondhassa belső fölajzottságát. Átír, átértelmez, sűrít, ritmizál, levág és megtold, hogy költészettel legyen terhes a keze érintése. Mi lehetne nagyobb adottsága, mint hogy a maga kozmoszának a teremtőjévé nőhette ki magát.

A bolond meg az őstehetség szerencsések.

Az elsőnek máris adott a saját egyéni nézőpontja. Meg sem változtatható ez a máskénti alapállása. Akármihez nyúl, eredetivé válik. Nem kell keresnie, minden útjába botló átmódosul rögeszméi törvényei szerint.

Az autódidaktánál már leselkedik a veszély, hogy beleront birodalmába a százféle hatás, mely tönkreteheti. A tanult művész évek során kigabalyodhat a tanulóévek köteleiből. Megtalálhatja önmagát. A magától tanuló aligha. Végromlása lehet valami akadémia. Csak egy ráhatás is. Sok útjelző között nem találja a kiutat. Ha elveszik a hímpor, a szűzi érintetlenség — végleg elbukott. A barlangfestő sem járt iskolába. Befolyásmentesen karcolt a kőbe, mázolt a sziklafalra.

Till Aran is az áldottak közé tartozik. A maga módján szemlélődik, és e szerint fabrikál. Ösztönös erejét nem rombolták le hatások, se egy nagy példakép, se a műtörténet ezer kisérője. És — szerencséjére — kritizálói ostobasága sem.

Konok természet — nem mondom. Tenyeres-talpas, kétkezi valaki. Beszéde is rövid, darabos. Ha elmondta a lényeget, elhallgat. A guruló és megtorpanó szikla beszél így. Aztán csönd, s a csöndben beszélnek a szobrai tovább. Mint a patak medrében a furára tördelődött kőalakok.

Szereti az ősformákat, amelyekkel elindult a kőbaltás ember. Nincs nála finomkodás, és mégis mérhetetlenül finom. Elhagyja a fölöslegest. Funkcionális és monumentális. Araszos plasztikáiban is.

Milyen nehéz el nem csúszni az illusztráció ingoványaiban. Nem tanította rá senki, s Till mindig szobrász marad. Az irodalmi jelentés csak szerényen lopakodik hozzá. Emberi mondanivalója is foglyul esik bronzai csapdájába. Ám nem hivalkodóan. Soha sem steril, de mestersége szabályait soha sem sérti. A lét értelmének vaskos megoldásait adja. Ha kérdik — mindezekre csak hümnög. Nem érti, hogy miért, de belső sugalma hibátlanul vezérli. A sirályt sem tanitotta senki, hogyan verdesse a szárnyát szél iránt vagy vihar ellenében, vagy hallal a csőrében a hullámok között.

Átlelkesítő hatására a közömbös anyag szikrát fog. A Megfeszített kezének ércizületeibe beleremeg a megsemmisülés görcse, de ugyanakkor a lendülő kar a föltámadás diadalát is allelujázza.

Prokop Péter

ÍGY KEZDŐDÖTT...

Megszülettem burokban 1909. október 13-án éjjel negyed egykor Hódmezővásárhelyen a Béla utca 3. számú házban. Nyilván nem tetszett a gólyanéninek a 13, mert 12-t mondott be, és ma is az érvényes. Tizenkét nap múlva a kereszteléskor meg « Aranyka » lett beírva, később azt kijavították a papíron Arankára. Egyik anyai dédanyám Kata volt, de bánatomra anyának volt egy Aranka nevű barátnője, amikor születtem, s ezért nem lettem Kata. A kemény élethez, ami sorsul jutott, ahhoz is jobban illett volna Till Kata.

Negyediknek is lánynak születtem, pedig fiút vártak. Még jó, hogy megtartottak. Gyerekkoromban nagyon mérges voltam, hogy lány vagyok. Mindig lestem a szivárványt, mert a nagyok azt mondták, hogyha egy lány a szivárvány alatt átmegy, fiú lesz. Sose tudtam átmenni alatta, maradtam is lánynak.

Jó volt kicsinek lenni, sokat játszhattunk kilenc éves koromig. Akkor ért életem első nagy ijedelme: Mari nővérem betegsége. Annyire átfázott, hogy sokizületi gyulladást kapott, keze-lába megmeredt. Akkor hatalmasnak tűnő doktor bácsi jött, Marit kivette az ágyból, az ölébe tette és hirtelen behajlította a lábát. Azt a nagy JJAAJJ-t még most is hallom. Tizenegy éves volt Mari és nagyon sírt. Két évig volt beteg úgy, hogy nem járhatott iskolába, így utolértem, és polgáriban már egy osztályba jártunk. Nagyon sajnáltam Marit, hogy annyit szenved. Védtem, óvtam, dédelgettem, amíg élt.

Csodálatos emberré vált Mari. Jó, igaz, türelmes, alázatos, szép, szorgalmas, jószívű volt. Biztos, hogy a sok szenvedés csiszolta olyan tökéletessé. Marit mindenki szerette, aki ismerte. Ha akad bennem parányi jó is, azt tőle tanultam.

1926-ban fényképész inas lettem apánál, s 1933-ban családfenntartónak kellett előlépnem. Mari is fényképész lett.

1940-ben mintáztam az első szobrom hóból. Erről csak a kép van meg, mert hát elolvadt az én Hónénim. Utána tizenöt évig két okból nem gyúrtam szobrot. Először: mert rengeteget kellett dolgozni a műteremben; másodszor: mert nem tudtam, hogyan kell agyagból gipszbe áttenni egy szobrot. Azt egyszer látni kell, és ha jól odanéz az ember, akkor már tudja is. 1955-ben jött erre alkalom, amikor a művelődési ház rajz- és szobrász szakkört indított. Mind a kettőre jelentkeztem. A szakkör vezetője mutatta meg az öntést. Marit mintáztam meg, ezen a szobron tanultam meg a nagy műveletet. Mari sokkal szebb volt, mint ezen a szobron, de csak ilyet tudtam

gyúrni. Mikor meglett a nagy tudomány, elkezdtek születni a szobrok, és születnek még ma is.

Hogy is születnek? Sokan megkérdezték már ezt tőlem. Van, amelyik pillanatok alatt kész bennem, de van olyan is, amelyiket tíz évig hordtam magamban, mint a Három igazság-ot. Amikor a halálverejtéket törülgettem Mari arcáról és meghalt, akkor jött elém a három fej. Az első a fogamzás pillanata, a második a halál pillanata, a harmadik az Isten elé jutás pillanata. Három csupasz fej ezt elmondja.

Hatvanhét évesen láttam először befagyva a Balatont. Hóval volt borítva minden. Jól bementünk a jégen, a nap sütött, szikrázott a fehérség. Szóra jött, hogy az Úr járt a vizen, Péter is elindult rajta, de megijedt és süllyedni is kezdett. Egy óra múlva készen volt a legragyogóbb emlékű szobrom. Nagyon szeretem.

De nem rakosgatok mankókat szobraim alá, mondják el ők maguk, hogy minek születtek.

Hódmezővásárhely, 1976. szeptember 12.

Till Aran

TILL ARAN MŰVÉSZETE

« On souffre d'admirer seul et l'on voudrait que d'autres adorent. »
(André Gide)

« Ezek a szobrok elsősorban az emberről beszélnek, az ember hitéről, vágyairól, csalódásairól, megpróbáltatottságáról, elesettségéről és fölemelkedéséről. ... (T.A.) naív szemléletű, tiszta, etikus művész. Emberi magatartásában és műveiben egyaránt az embernek az létbe vetett hitét tiszteljük. »
(*Magyar Hírlap,* 1971. IV. 7.)

« A természet megfigyelése, a paraszti morál ereje, a helyi, de nem provinciális művészet legerőteljesebb hagyományainak jelenléte is érződik a művekben. »
(*Katolikus Szó,* 1971. III. 21.)

« Aki ezeket a szobrokat gyúrta, sokat tudhat a szenvedésről: amit részben a saját bőrén érzett — ártatlanságának mértékében. »
(*Új Ember,* 1973. VII. 29.)

« . . . szobrai kiáltások, az alkotó szubjektív reflexióinak a kifejezői, hitének őszinte és meggyőző vallomásai. »
(*Vigilia,* 1975. XII.)

« . . . szobrai ... az emberiből kiinduló, Isten felé haladó, a természetet és a természetfeletti világot egyesítő világ ábrázolásai. »
(*Magyar Kurir,* 1971. III. 9.)

Ki ez az ismeretlen szobrász, aki munkáival ily különféle megnyilatkozásra indította a rá figyelőket? Hogyan hozta létre csaknem teljesen rejtve életművét anélkül, hogy a szakemberek jelentőségéhez mérten felfigyeltek volna rá? Melyek művészetének főbb jellemzői, amelyek megállásra késztetnek bennünket?

Válaszkísérletünkben — művészettörténész nem lévén — a tudományos felkészültség és hozzáértés igénye nélkül csupán hozzá kapcsolódó benyomásainkról, gondolatainkról, egész életünkre szóló élményünkről szeretnénk számot adni.

I.

A kortárs művész életműve fölvázolójának többféle nehézséggel kell megküzdenie. Munkájában két okból sem törekedhet a teljességre: egyrészt mivel a művész élete teljében alkot, az új művek létrehozása megváltoztatja, módosítja a már kialakított képet, másrészt a történeti távlat hiánya mindig befolyásolja a helyes értékítéletet. Másfelől viszont a közvetlen, személyes kapcsolat élménye forrásértékű, később pótolhatatlan; ugyanakkor bizonyos mértékig elfogulttá tehet.

Till Aran életét művei tükrében szemlélve egy furcsa, folyamatos naplót olvashatunk, amelyben a szobrok az életre adott spontán reakciókként az egyéni sorsfordulók szimbolikus ábrázolásai. Az ember belső világát, sorsát, élethelyzeteit, konfliktusait hol egyes fázisaiban, hol pedig folyamatukban ragadják meg. Minden szobor közvetlenül vagy közvetve valamiképpen alkotójára, s egyben valami rajta túlira, abszolútra utal. Ez az egymást kiegészítő, helyenként végletekbe hajló kettősség élet és művészet tökéletes egységét hozza létre. Ezért sem élete, sem életének szobraiba írt krónikája nem osztja művészetét egymástól élesen szétválasztható fejezetekre. Szokás ugyan megrajzolni az alkotó művészi útjának főbb állomásait. Lehetséges, hogy későbbi műveiben Till Aran is — miközben egyre szélesebb tárgykört ábrázol, szobrai egyre gazdagabb lelkivilágot szimbolizálnak, s figyelmét az élettől fokozatosan a lét felé fordítja —, elsajátított olyan technikai fogásokat, amelyekkel korábban nem rendelkezett. Ezek azonban nagyon kevés lényeges módosulást hoznak létre és nem jelentik művészetének elmélyülését vagy tökéletesedését. A szobrokat nem alkotójuk fejlődése köti össze, hanem láthatatlan belső erő szórja szét őket; a későbbi művek szemléletükben, élményanyagukban, formai-technikai megoldásukban már az induláskor jelen vannak. Till Aran művészetének sajátosságai már első munkáin is jól felismerhetők, világukat már akkor magában hordta, amikor először látott neki, hogy megformázza. Ezért mindig célnál van, a művek nem stílusfejlődés egymás után következő állomásai, hanem önmagukban megoldott, zárt egységet képeznek.

A kísérletező művésztípussal szemben, akit invenciója egyre újabb utak keresésére indít, valami belső kényszer hatására mindvégig hű maradt kezdetben kialakított kifejezésmódjához. Alkotásai mögött a szemlélő felfedezheti az egységet biztosító, a formák változásával párhuzamosan futó logikai láncolatot. Az idők folyamán bizonyos kérdések újból előtérbe kerülnek nála. Ezekben az esetekben egy-egy kérdéskör kibomlása során látható a fejlődés, ez azonban a viszonylag egységes életmű szerkezetének belső átalakulása, nem pedig egy stílusnak egyre tökéletesebb megvalósítása. Fejlődési szakaszok helyett a tartalom differenciáltságának megfelelően motívumbeli tagozódás figyelhető meg. Ez a tagozódás azonban nem kapcsolható időben is elkülöníthető szakaszokhoz, a különböző tartalmi és formai motívumok egymás mellett találhatók, sőt néha átszövik egymást. A problémák új vizsgálatára

tett kísérletekből fakadóan szimbólumainál olyan ismétlődések jelentkeznek, amelyek a megformálás alakulásában is nyomon követhetők.

Till Aran plasztikája alapvetően érzelmi beállítottságú. Az emberség, az élet nagy kérdései számára mindig erős érzelmi telítettségű élményben öltenek testet. Ezeket a problémákat mégsem az érzelmek egyoldalú kihangsúlyozásával veszi szemügyre, hanem finomabb kérdésfölvetéssel, az indulatokon is uralkodni tudó intellektuális érzékenységgel. Bár élete szomorúsággal telt helyzeteiben műveiben is megerősödött a tragikus elem, mégsem lehet művészetét emberi fejlődésének szakaszai szerint tagolni.

Hasonlóan nehéz a helyzet akkor, amikor azokat az alkotókat, irányzatokat, stílusokat kell meghatároznunk, amelyek valamilyen módon hatottak művészetére. A magyar képzőművészetben nehezen lelhetünk előképeire, legföljebb a lírában van párja. Pilinszky János tömör versformákban lecsapódó, végtelen magányt és szenvedést tükröző költészetére gondolunk. A metafizikum élménye mindkét alkotónál a szenvedésen keresztül valósul meg és Krisztus szenvedéstörténetében jut a leghatásosabban kifejezésre. A külső világgal állandóan szembesülő individuális bensőség minden diszítés nélküli, anyagszerű formákat hoz létre. Mindkettőjüknél talán a közös élményanyag, a csönd utáni állandó újrakezdés, az elembertelenedés lehetőségének felismerése vezettek hasonló művészi reakcióhoz.

Előképének tekinthető továbbá minden olyan művészeti kor vagy stílus, amelynek alkotásai emberszabású méretekben, az igazi humánumtól áthatott kifejezésben keresik céljukat. Ősei nem a kiegyensúlyozott antik művészek, hanem a problémákkal terhes középkori mesterek, akik nem képesek a lélek kielégíthetetlen vágyait a test nyugodt formáiba öltöztetni. Korának művészeti irányzatai, s a más művészeti ágakból való ideáljai — melyek kiválasztásánál az ösztönös ráérzésnek nagyobb szerepe lehetett a megismerésnél, a tudatos értékelésnél és a formai igazodásnál — csupán indítást adtak saját elképzelései kifejezésére. Elhatárolta magát az izmusoktól, irányzatoktól, mivel az alkotóerő hiányának vélte azok követését, másrészt idegen volt tőle mindenféle, a tartalomtól függetlenül megválasztott formai elképzelés; ezek helyett inkább a szellemi magatartásra figyelt.

Formavilága egyaránt tartalmaz gótikus, kubista és expresszionisztikus vonásokat. Ösztönösen, belülről mozgatva gótikus; és sík, alföldi környezetéből fakadóan csak annyiban kubista, amennyiben a részletek végső egyszerűsítésére, összegezésére törekszik, az egész kompozicióra ez sohasem vonatkozik. Expresszív hatását nem a tételes expresszionizmussal való találkozása magyarázza, hanem a valóság mély átélése s a szenvedés szobrászi kifejezése iránti rendkívüli érzékenysége. Helytelen lenne művészetét stílusok vagy irányzatok határai közé szorítani, mivel mint minden univerzumot teremtő művész, maga alkotja meg belső törvényeit.

Szobrait azért nehéz elhelyezni a kortárs magyar képzőművészet fejlődési

sorában, mert alkotójuk zártságra törekvő szemléletéből fakadóan csak lazán kapcsolódott a modern művészet főbb irányaihoz. Az ötvenes években megkésve indult, s a különféle avantgarde irányzatok nem jutottak el hozzá. A föltétlen új keresése ezekben az irányzatokban a művészet problematikájának teljes tudatosításán keresztül, annak sterilizálásával a tartalomnak a formával való azonosításához vezet. Számos — ebből a szempontból konzervatívnak számító — művész alkotásai bizonyítják, hogy korunk morális kérdései ilyen sterilitás nélkül is maradéktalanul kifejezésre juthatnak. Till Arannak éppen ebben a jó értelemben vett « konzervativizmusa » miatt nincs szüksége arra, hogy modern mítoszokat teremtsen, s éppen mert konzervatív, hatnak mitikus erővel alkotásai.

Tehetsége elég későn kezdett kibontakozni. Családfenntartó munkája s a biztatás hiánya akadályozta meg jó darabig abban, hogy aktív alkotó tevékenységet folytasson. A fényképészmunkával telő nehéz évek sem múltak el azonban minden haszon nélkül. Látásmódjában ekkor kristályosodtak ki a térbeli tárgyak síkban való leképezésének hatására erőteljes fogalmazású expresszív kifejezőeszközei, magyméretű sík felületei. Különböző rajziskolákban végzett tanulmányok után Barcsay Jenő Művészeti anatómiája lett tanító mesterévé. Ebből az időből szerkezeti jellegű, anatómiai pontosságra törekvő rajzvázlatai maradtak fenn nagyobb számban. Másik mestere, Baranyi Károly a szobrászat technikai fogásait ismertette meg vele.

Anyagi lehetőségei sokáig csak kisplasztikák készítését tették lehetővé. Később azoban egyre tudatosabban használta ki a kisebb méretekben való mintázás lehetőségeit; az eleve adott belső sűrítés fokozása közelebb állt hozzá, mint az apróbb ötletek, plasztikai részletfinomságok kitágítása, felfokozása. A szobrok kis méretéből következik differenciálatlan felületkezelésük, a formák egységes elnagyoltsága. A részletek beleolvadnak az őket szervesen átfogó egységbe, s így alig tagolt tömbszerkezetek jönnek létre. Ilyen esetekben érezhető a legjobban, hogy ezek a kis szobrok monumentalitásra tartanak igényt. Anyaguk — legtöbbször bronz — híven alkalmazkodik az alkotó szándékaihoz. A bronz pontosan átveszi a gyorsan, egyszerre mintázott agyag benyomkodásait, üregeit és domborulatait. A cizellálatlan felületek pedig pontosan megőrzik a homok öntőformák szemcsés felszínének lenyomatait.

Till Aran egész munkásságára jelentős hatással volt a kereszténység eszme- és hagyományvilága. Hódmezővásárhely katolikus szigetének századokom át a keresztény hagyomány jelentette a fennmaradást az Alföld református tengerében. A közösségnek az alkotóra gyakorolt formáló hatása nagymértékben éppen a hagyományon kereszül érvényesül. A helyhez kötöttség, a környezet szellemi elmaradottsága erősen korlátozni tudja egy alkotó elvonatkoztatási képességét. A múltba nyúlás előnye az, hogy a jelenből való visszalépés már önmagában is elegendő a tárgyaknak olyan általánosításához, ami

a hagyomány vulgarizáló értelmezése helyett inkább megváltoztatja, értelmezi és megújítja azt. Till Arannak a keresztény hagyomány értékei nem történeti beállítottságot, moralizálást, hanem az eleven közvetítés tudatát jelentik. Nemcsak a közösség, a tisztelet és a megértés sugallatára tart fenn kapcsolatot a múlt formáival, nem azért figyel rájuk, mintha velük akarná igazolni a jelent, hanem azért, mert nemcsak egy homogén közösségi kultúra emlékeit fedezi fel rajtuk, hanem mert bennük látja a megújulás lehetőségét. A formák életrekeltésével módosítja azok jelentését, ugyanakkor eredeti feladatukról sem feledkezik meg. A hagyomány az összetartó ereje annak a művészi magatartásnak is, amely a múlt értékeinek közvetítésével mélyed el a jelenben. A kétféle szemléletmód szervesen ötvöződik Till Aran művészetében.

II.

Első jelentős munkája *A jerikói vak* (bronz, 1956). A szobor hosszú belső érlelődés eredménye. Térdülésbe roskadt alakja két egyensúly egymásba fejlődése. Mélyen oldalra dőlt teste eredeti felegyenesedettségére utal. Jobb karjára támaszkodva teljes súlyával a földre nehezedni látszik, s ahogy tekintetünk a vállak csaknem vízszintes vonalát követve az alak bal oldalára siklik át, az fokozatosan emelkedni, lebegni kezd. Ekkor úgy tűnik, hogy az egész test a kitárt bal kéz ívét erősítve, ebbe az irányba hajlik. Ugyanakkor a valamivel magasabban lévő bal váll és a kissé előreugró, behajlított bal láb mintha magára akarná vonni a törzs súlyát, hogy a támaszkodó kéz segítségére legyen. A kompozíció szinte arra kényszeríti a nézőt, hogy szemével hasonló utat járjon végig, s ezáltal a mozgás benyomását kelti benne. Az egész szobor mégis tökéletesem mozdulatlan; befejezettséget, zártságot, biztonságot sugall. A test természetellenesen torzított arányai, elvékonyult végtagjai tovább fokozzák a hatást. A szemek helyett hosszú, érzékeny ujjak nyúlnak a levegőbe. A testnek a lélek felől való felépítésével ez az apró, bizsakodó mozdulat óriási távlatot kap. A fölfelé figyelő arcban a földi nyomorúságon túllátó, lehunyt, vak szemek az emberi és az ember feletti kozmikus szférát kapcsolják össze. Valami hallatlan biztonság tükröződik ezen az arcon: a minden emberi szenvedést megtapasztaltak és túlélők biztonsága. Végtelen nyitottsága minden kicsinyes érdektől, kívánságtól való függetlenségéből fakad. Botján kívül nincs semmije, ami földi környezetéhez kötné, azért tökéletes alázattal hajlik meg a végtelen előtt. Az arc és a test közös kitárulkozása valami földöntúli fény után sóvárog. Így a szobor a fizikai elesettség és lelki szabadság együttes szimbólumává válik. A talapzatán olvasható felirat — « Domine ut videam... » —, a bibliai csodára utaló idézet nem zavarja, hanem kiegészíti a figurális ábrázolást.

A Bibliában leírt csodák számos művészt indítottak arra, hogy a szövegben szereplő történetet láthatóvá, a szemnek is megközelíthetővé tegyék. Így találkozhatunk például Lázár feltámasztásának motívumával a ravennai S. Apollinare Nuovo mozaikján, Rembrandt, Delacroix, Van Gogh vásznain és W. Blake egy akvarelljén. Jairus lányának feltámasztása (F. Overbeck, A. von Keller) és Saul megtérése (Caravaggio, Rubens) is a szívesen bemutatott csodák közé tartoznak. Az alkotások közös vonása a szokatlan esemény ábrázolása: egy ismeretlen, földöntúli hatalom tör be a földi világba. A kívülről behatoló erő a természetes összefüggések figyelembe vétele nélkül külső vonatkozásaitól kap jelentést, s valami különös kegyelem hatására lesz láthatóvá. Ez a formát tekintve az egységes, zárt kompozició megbomlását jelenti; de ha a művész az anti-naturális témát naturalista eszközökkel akarja ábrázolni — a nézőben meghasonlást hoz létre. A szobrászat itt lényegesen könnyebb helyzetben van más képzőművészeti ágakkal szemben, hiszen soha nem fejlődhetett ki benne hozzájuk hasonló naturalizmus a valósághoz való közelebb állása, három dimenziója miatt; mindig egyfajta, a naturalizmussal szemben álló stilizálásra kényszerült. Ha az anti-naturális téma a hozzá illő anti-naturalista formanyelven jut kifejezésre, a kettősség megszűnésével egy második, a miénkhez képest transzcendens valóság jön létre. Ez a második valóság elválaszthatatlanul összefonódik a közönséges realitással, s így lehetőség nyílik arra, hogy létét tapasztalati világunk résein át megközelítsük.

A bibliai csodák ábrázolása Till Arannál nem készen kapott tények fenntartás nélküli elfogadása, hanem az emberi belsőben megérlelődött feszültségek külső lecsapódásai. A bensőség igénye itt az ember partnerségének, kapcsolatok utáni vágyának igényével egyesülve jelentkezik úgy, hogy az emberen kívüli rész van kidomborítva. Ebből a szemléleti és világnézeti harmonizálás utáni vágyból született *A vérfolyásos asszony* (bronz, 1961). A bibliai idézet szerint a tizenkét éve vérzésben szenvedő nő hitt Jézus csodatévő erejében, s így gondolkozott magában: « Ha csak a ruháját érintem is, meggyógyulok. Jézus erre megfordult, rénézett és így szólt: Bízzál leányom, hited meggyógyított. Attól az órától fogva egészséges lett az asszony. » (Máté 9,22) A szobor azt a pillanatot ragadja meg, amikor az asszony — miután megérintette Jézus ruháját — kezét bocsánatkérőn melléhez visszahúzva előtte térdel. Testét fejétől a sarkáig befedő kendő borítja. Alak és drapéria szorosan egymáshoz tapadnak, szinte eggyé válnak, s ezzel szigorú zártságot, feszültséget adnak a kompozíciónak. A kendő nemcsak az asszony testét fedi el szemünk elől, hanem betegségéből fakadó minden kínját, szenvedését is; csak föltétlen hite süt át rajta, aminek gyógyulását köszönheti. Alig észrevehetően hátrafelé dől; ez nem a megingás, a pillanatnyi elbizonytalanodás, hanem a meghökkenés, a talán már bekövetkezett gyógyulás miatt érzett meglepetés kifejezése. Jobb lábát kissé előbbre helyezi, ez biztosítja a szobor tökéletes egyensúlyát. Finoman jelzett arca a kendő hegyesszögű és a karok

tompaszögű ívei által bezárt térből kérve-bízva néz fölfelé. Elmosódottságában is *A jerikói vak* égre emelt arcát idézi elénk.

A *Megfeszítve* (spiáter, 1959) szöggel átvert, egyetlen görcsbe rándult hatalmas kézfej, mely elkeseredetten markolja össze a világot. A lét utolsó rándulása ez — az ujjak begörbülten mozdulatlanok maradnak. A feltört test saját lelkébe kapaszkodik, az ujjak már nem fognak semmit, a kín és a szenvedés, a megrázkódtatással teljes utolsó pillanat fémbe öntött jelképévé nőnek.

A szobor a művész sajátos értelmezésében különös jelentőséget nyert Kohán György festészetében. Kohán 1962-től haláláig közeli barátságban állt Till Arannal. Barátságuk felülemelkedett egymás munkájának kölcsönös megbecsülésén, s az alkotás számtalan örömének, kínjának közös megélésén át jutott el a teljességre. Emberi segítségen túl művészi inspirációt is jelentettek egymásnak. Till Aran Kohán munkájához annak kérésére mezei munkát végző emberekről, alföldi tanyákról, állatokról, fákról, arcokról fényképfelvételeket készített. Ezek a motívumok Kohán számos képén a kompozíció szerves részeként fedezhetők fel. Ugyanakkor Kohán rajzainak kedvenc témái voltak a drapériával letakart szobrok. *A hős temetése* letakarva több rajzán látható. A *Megfeszítve* témája Kohán *Tanulmány az Invocatióhoz* című, 1959-ben készült festményének, s fő alkotó eleme a három részből álló, 1964-ben festett magyméretű *Invocatió*nak is. Ez utóbbit Kohán művészetének legavatottabb ismerője így illeszti be az életmű egészébe: « Egy háromrészes tryptichonnak komponált festménye: megdöbbentő művészi hitvallás, címe: *Invocatio*. A középrész: puritán, sőt rideg műterembelső közepén szobrászállvány, amely fölött egy hatalmas, zöldes kéz lebeg, görcsös ujjai irgalmat kérnek, de fenyegetnek is. Ez tehát az istenek segítségül hívása... Kohán egyetlen életcéljának, a festészetnek, abból eredő minden vállalásának-vívódásának szimbóluma, végletes indulatainak, garabonciás lényének, bujdosó életének szézám-szava ez a kéz. » (B. Supka Magdolna: Kohán György. in: a MNG évkönyve. I. Bp. 1970.229.)

A zenéhez fűződő bensőséges kapcsolatáról, a zenének művészetében játszott szerepéről vall a *IX. szimfónia* (bronz, 1961). A tógával egybefogott álló emberi alak az idő egy megmerevedett pillanata, gesztussá formálódott zene. Alázatba, gondolkodásba lehajtott fej, a bal kar ökle a szíven, a jobb kéz — tenyerében egy emberpárral — a magasság felé mutat. A felemelt kar megtört ívét folytatja a tógán végigcikkanó redő, villanásszerű életvonal, talán a IX. szimfónia első akkordjainak súlyos leütései. Az *Éneklő ifjú* (gipsz, 1971) félig nyílt szájával az örömét-bánatát dallal kifejező ember szinbóluma. A *Lantos* (bronz, 1971) ülő alakja önfeledten merül el a vele egybeforrt, apró hangszerből elővarázsolt zene bűvöletében. E művek tartalma nem a zene, hanem a szobrászat anyagából előhívott forma. Nem illusztrálják, hanem megjelenítik és kifejezik magát a zenét.

A modern szobrászat gyakran használja föl az állatok karakterét gondolati, erkölcsi, szobrászi problémák érzékeltetésére — gondoljunk itt Borsos Miklós bazalthalára, Brancusi kakasára vagy Marini lovaira. Az állatok különleges világa hasonló áttételeken keresztül jelenik meg Till Aran művészetében. Egyszerű figuráik a forma más síkba transzponálása következtében súlyos emberi tartalmak hordozására válnak alkalmassá. Ilyen például a *Megrugdalt hűség* (gipsz, 1966) kutyaalakja, a *Pelikán* (bronz, 1962) és a *Madárgyász* (bronz, 1966) madárfigurái. A fiait vérével éltető pelikán motívuma ma már jobbára csak református templomok karzatainak mellvédtábláin, szószékkoronáin látható. A középkorban a megváltás és a feltámadás általánosan elterjedt szimbólumaként alkalmazták. Az 1480-ból származó kölni biblia Kain-Ábel illusztrációján kiegészítő elemként szerepel: a halállal az életet állítja szembe. A veleméri templom nyugati falán — amit a középkori ember elképzelése szerint a legjobban kellett óvni az ártó szellemektől — védelmező feladatot töltött be. A két gondolat szervesen ötvöződik a szoborban: a magát csőrével megsebző anyapelikán vérével az életet, kitárt, de mégis enyhén befelé hajló szárnyaival a védelmet jelenti kicsinyeinek. A kompozíció nagyvonalú, összefogott formák együttese, plasztikai szűkszavúságát a stilizáció hangsúlyozza. A *Madárgyász* álló és fekvő mértani testek, nem élőlények, hanem élőlényeket jelentő tárgyak ábrázolása. Geometriai tétele szerint a sakkfigurák helyzete is kifejezhet tragédiát. Az élő és halott madár kapcsolatát erőteljesen motíválja az alkotó hozzájuk való viszonya. A puszta ténymegállapítást elhomályosító belső élmény közlése, az enyészetnek, az elmúlásnak minden élőlényre érvényes mesteri megragadása jellemző a szoborra.

A lét nyugalmáról való elmélkedés kifejezője a *Meditáció* (bronz, 1962). A székébe süppedt, azzal szinte eggyé vált, ülő alakból egyszerre nyugodtság és feszültség sugárzik. A magába mélyedő alak tömege és az élek, vonalak gótikus ívei egyensúlyt teremtenek. A test lekerekített formái és a szék éles vonalai harmonikusan egészítik ki egymást. A szobor felépítése egy, a román stílusból még éppen csak bontakozó, súlyos gótikus székesegyház architektúrájához hasonlítható. Tömbje magasságban és mélységben egyaránt négy, egymást fokozatosan erősítő síkra tagolódik. A ruhával egybefogott lábakkal a fej záróköve és a karok támpillérei, a mellkas ívével a szék csúcsos támlája tart egyensúlyt. A könyökben behajlított, a szék karfáján nyugvó karok kis gótikus teret zárnak körül, s e harmonikus ívek befejezése a fej tömege. A szobor formai megoldásáról Amerigo Tot egyszer ezt mondta: « Egy iskolázatlan szobrászművész véletlenül, belső intuícióból rájött egy olyan harmóniaszabályra, amelyet sok szobrász hosszú gyakorlat után sem tud ilyen sikeresen eltalálni. » Az arcot eltakarják a kezek, az alak csak befelé lát, egy csak számára létező, fontos problémára koncentrál. Egészen belülre, mélyre való összpontosítással a láthatatlan szemek nagyon távolra néznek. Ezt a figyelést szolgálja a kompozíció egész felépítése. Az alak tökéletes hallgatásba burkolózik, kívülről nem hatolhat el hozzá semmi. A test burkát csak a belülről

kifelé ívelő gondolat szabadsága töri át. Léte önmagára figyelő, éber szellemi lét, modern önmagába-fordultság, formateremtő emlékezés. Csöndje, meditációja során — belső tisztasága miatt — lelke fokozatosan lemeztelenedik a hallgatásban. Jelenlétével szolgálni akaró, kontemplatív életszemléletet sugall. A változó, időbeli, múlandó élet zaklató érzésével a gyakorlati szükség alól fölszabadult, a létre irányuló, sorsot alakító kontemplációt állítja szembe, amire a szellem különös képessége ad lehetőséget. E felismerés tudatában ünnepel, s mozdulatlan magánya átadásával szolgál. Méltóságával, nyugalmával megállásra, elmélyedésre kényszerít.

A szenvedéssel való szinte állandó együttlét során 1964-ben hat szobor született. A szenvedéssel szorosan összefonódik a halál gondolata. Nem az erőszakos, idegen, fenyegető halálé, hanem a nagylelkűen, szorongás nélkül élt életet beteljesítő, töredék-létünket kiegészítő, teljes önmegvalósításunkat lehetővé tevő eseményé. Till Aran az életben maradottság felelősségével feloldja a megélt tragédia szorítását, s a halálból, a pusztulásból is — az elveszett harmónia utáni vágy segítségével — formát tud teremteni. A túlélésből a veszteségérzet leküzdésével új alkotások forrását fakasztja. Testvére elvesztése rendkívüli megrázkódtatást jelentett számára. Az eseményt azonban nem törés, hanem meredek fölfelé ívelés követte pályáján. Ez a jelenség ismerős előttünk a művészetek más területéről is. Tolsztoj halálélménye bátyja elvesztésében gyökerezik. Rilke legkedvesebb rokonának, nagybátyjának halálában élte meg saját halálát. Käthe Kollwitz fia halála után mondta, hogy a szenvedés indította el igazi útjára; nem a könyvekben leírt, poétikus szenvedés, hanem az élet nyers, kegyetlen napi tényei.

A megbontott kereszt (bronz, 1964) két emberalakja még hisz a szenvedés megoszthatóságában, a mások szenvedéséből való résztvállalás lehetőségében, az együtt-szenvedés fölemelő hatásában. Az alakok szemben állnak egymással: az egyik testével a ketté vált kereszt függőleges szárát támasztja meg, míg a másik a kereszt rövidebb szárát a hátára emelve egy lépcsőfokra próbál feljutni. A két alak kar- és lábmozdulatai, a testek és a keresztszárak hajlásszögei pontosan kiegészítik egymást, a figurák egymásba tolhatók. *Az Életút* (bronz, 1964) három egymás mellé helyezett, fokozatosan kibomló, egymásból kifejlődő csupasz fej. A fejek térben és időben kibontakozó szimbolikája az emberi lét három, általános érvényűvé absztrahált pillanatát idézi: születés, halál, ítélet. Születésünk előtt az anya, ez a rajtunk kívül álló erő mindent megold. A feladat az életben az elszakadással, a születéssel kezdődik. Ezzel egyidőben megjelenik a halál, mint ugyanannak a lényegnek másik pólusa. Nem kívülről jön, az élettől nem lehet elválasztani. Egy pillanatig sem élhetünk úgy, mintha nem létezne. Megkezdődik a küzdelem valamiért, amit nem érzékelünk, de amiről tudjuk, hogy valahol van. A második arc ezért nemcsak a halál pillanatának késnyomait viseli magán, hanem a megélt életét is. Az elsőhöz kissé hasonló harmadik arc mindent beteljesítő angyali nyugalmával megállapodottságot, beérkezést ígér.

A halál megváltoztathatatlan tényét a *Búcsú Maritól* (spiáter, 1964) két egybeforrt alakjában fogalmazta meg. A sima, hasábszerű törzsből két fej és a karok körvonalai bontakoznak ki. Itt az elválás találkozást, együvétartozást, szétválaszthatatlanságot jelent. A szobor az utolsó jelzésekig egyszerűsödött a lényeg, a középpont felé. Tökéletes formai zártsága összhangban van a belőle áradó bensőségességgel és csönddel, a szellemi tartalom mélysége az anyag szilárdságával. Ez is, mint a többi szobor, eredetileg agyagból készült, majd spiáterből öntötték meg, de nélkülözi a kecses mintázás fém adta lehetőségét. Alig tagolt tömbszerűségén jól érezhető, hogy az agyag lehetőségei mennyire csábítják a vele dolgozót a felületek sima kialakítására. Vagy mintha a legelső, hóból mintázott szobor, annak omlékony és csak darabosan « faragható » anyaga határozta volna meg formáját.

Négy évvel később másokban megélt, önmagában többszörösen fölfokozott halálélményét a *Halálfélelem - Boldog halál* (bronz, 1968) ellentétpárjába sűrítette. Két, egymás mellé helyezett örök-időtlen halotti maszk, az élet negatív lenyomatai. Az egyik szorongástól, félelemtől eltorzult, beesett arccal, résnyire nyitott ajakkal, árnyékolt golyószemekkel, kimeredt pupillaüregekkel, mereven néz felénk, a másik mosolyogva vonul ki az időből, s a pillanat időtlenségébe, örökkévalóságába oldódik. A két arc vonásai, ívei és domborulatai ellentétességükben mintha egymás kiegészítői lennének. Az első csupa rés, a befejezetlenség, megfejthetetlenség érzését kelti, a második tökéletesen zárt, sima, megbonthatatlan. Arc és maszk különbözősége itt abban rejlik, hogy ilyen maszkszerű sűrítésre, tömörítésre egyetlen emberi arc sem képes. A maszkok mögött emberi sorsok húzódnak meg, — nem nehéz fölfedezni az első mögött Kohán, a második mögött az elvesztett testvér arcvonásait — de egyediségükben is általános emberi kérdéseket szembesítenek a halál rejtélyével. A megsemmisüléssel küzdő ember félelmével a halálban megnyugvást keresőket állítja szembe. A maszkok elfedik az ember igazi valóját. Ha megpróbáljuk lefejteni őket, s mögéjük nézünk, felfedezzük, hogy szorongásuk, mosolyuk mögött egyaránt az ismeretlen halál rejtőzik. Az első maszk azokat takarja, akik félik a halált, s benne az élet legnagyobb tragédiáját, céljuk meghiúsulását, az elmúlás fájdalmas kényszerét, minden földi szenvedés beteljesedését látják. A második alatt megbúvók hiszik a halált. Egyéniségük fölé emelkedve a halálra készülést teszik örök mértékké, s abban bíznak, hogy a lét értelmét keresve zárt életükből a határtalan teljességbe jutva a tettként vállalt halál értelmét, az élet beteljesedését is megtalálják.

Ha van érvénye ennek a művészetnek, akkor a művészetek olyan vonulatába tartozik, ami az állandó küzdelemmel, a lázadással szemben a különböző emberi létállapotok elfogadását hirdeti. A metafizikus tragédia szülte formai harmónia azért fokozódik itt, mert az alkotó vállalja a megosztottságot, az emberi és az emberen kívüli világ kettősségét. — Felvethetjük a kérdést: miért éppen Krisztus kerül ennek a művészetnek a középpontjába?

A szobrokat « szétszóró » erő ott a legnagyobb, ahol a legteljesebb tragikumot tudja kifejezni. Ezt a tragikumot Till Aran Krisztusnak a világ kezdete óta tartó szenvedésében találta meg. Így Krisztus szenvedéstörténete nem véletlenül válik egy állandó létállapotra irányuló művészi önteremtés ismétlődő gesztusává. Ez az állapot a személyes szenvedésnek az egyén érdekköréből az egyetemes felé emelése. A szenvedés az egyetlen abszolút lehetőség, a megváltás is csak a szenvedés által mehet végbe. Ez a misztikus, keresztényi gondolat húzódik végig Till Aran egész munkásságán. Szerinte csak a tökéletes szenvedésnek van értelme, amely fájdalmat már csak általában okoz, s magatartássá objektíválódott. Az alkotás folyamatában az adott élményhez kapcsolódó szenvedés meghaladja az egyedül is elviselhető mértéket s általános érvényű felismeréshez vezet.

Egyetlen benyomás monumentális hatású kompozícióvá fokozása sűrítése *A hős temetése* (gipsz, 1964). Először csupán egy résztanulmány, egyetlen halottvivő alakja készült el belőle. Ha a vázlatot összehasonlítjuk a kész szoborral, észrevehetjük, hogy ezen a hat egyforma alak tartása lényegesen eltér a vázlaton szereplőétől. Míg a vázlat figurája még lehajtott fejjel, meggörnyedten lép terhe alatt, a kész mű halottvivői már büszke, egyenes tartással hordozzák a testet. Halott és koporsó, drapéria és halottvivők egyetlen hatalmas tömbbe olvadnak össze. Amikor felvetődött a szobor életnagyságban, síremlékként való kivitelezésének gondolata, elkészültek a *Hérosz fej* (gipsz, 1967) és a *Halottvivő fej* (gipsz, 1967) mintái is. A *Hérosz fej* boltozat-ívei gótikus kapubélletre emlékeztetnek, a *Halottvivő* arcának kérlelhetetlen, szögletes vonásai a szobor zártságát fokozzák.

Túl a megrendülés első fájdalmán, a halott elsiratásába merül a *Gyász* (bronz, 1964) térdelő nőalakja. Fejét mélyen lehajtja, kezét maga elé engedve kulcsolja össze. Ez az alig tízcentis figura nem egy ismeretlen akaratban megnyugvó csöndes fájdalmat fejez ki, hanem gyászában is törvényt teljesít: a halállal állandóan együttélők életbe vetett hitét sugározza.

Két év telt el testvére halála után, amikor megszületik a *Crucifixus* (spiáter, 1966), életművének egyik kiemelkedő alkotása. A fájdalom pillanatnyi szünetében felülemelkedik a szenvedésen, úrrá lesz rajta, és átadja magát az alkotás örömének. S ez a számára legfőbb boldogság lassan megenyhíti a fájdalmat, hogy újabb szobrok forrásává változtassa. Miközben megjeleníti a szenvedést, a nagyot, Krisztusét, leküzdi a szenvedést, a szánalmasat, az emberét. A fölnagyított, jelképpé növelt szenvedéssel azonosulva csökken a saját fájdalom, s az addig elviselhetetlennek tartott lét kifejezhetővé válik. (Vö.: Erdélyi Zsuzsanna, *Hegyet hágék, lőtőt lépék,* Archaikus népi imádságok, Magvető, Bp., 1976, Bevezetés, 46-47: az archaikus népi imádságok szenvedésmisztikájáról.) Így a belső megújulást, átformálódást hozó szenvedés lényegesen több lehetőséget kínál az ábrázolásra, mint a nyugodt élet boldogsága. A modern civilizáció megváltoztatja a fájdalom

élményét, a szenvedést megfosztja egyéni és bensőséges jellegétől, a fájdalmat technikai kérdéssé alacsonyítja. Till Arannak nővére mondta a szenvedésről: « Nem azért van, hogy elfussunk előle, hanem hogy általa tisztuljon a lélek. » Ennek az aktív, engesztelő, önfelajánló szenvedésnek drámai megnyilatkozása a szobor. A spiáter korpuszt tiszafából ácsolt keresztre erősítették. A spiáter acélkeménységű fém, a tiszafa a legkeményebb fa. Krátereskéregtarajos, pirosból sárgába színtváltó durva felületével ellensúlyozza a fém szürke simaságát. A kereszt felső végén meghagyott íves ágvégződés a hátrahajló nyak vonalát követi. A fájdalomtól U-alakúra görbült korpusz egyetlen hatalmas lendülettel szakad ki a keresztből. Ez a test különleges felerősítési módjából fakad: a lábak rögzítési pontja közel került a karokéhoz, s így szinte az egész test súlya a kézen nyugszik. A két hangsúlyos rögzítési pont kiemelését szolgálja a kézfejek stilizálása, ami a *Megfeszítve* semmibe markoló ujjait idézi elénk. A kompozíció alapja az ember kiszolgáltatottságának és tehetetlenségének gondolata, ahonnan kivezető út csak a természetfeletti felé vezet. A hátrahanyatlott fej egyenesen néz fölfelé — mintha nem is venne tudomást a test szenvedéséről. Nemcsak a meggyalázott, elárvult ember magára maradottságát testesíti meg a korpusz; megtisztulásért vívott haláltusájában az egész emberiség vergődik. A kidomborított mellkasban minden nemesért és szépért hozott áldozat egyetlen jajkiáltássá sűrűsödik az ég felé. Megföllebbezhetetlen magányossága az egyén közösségi küzdelmének drámáját állítja elénk. Anyagnak, tartalomnak, megjelenítési módnak hibátlanul megformált, egyenrangú kapcsolatát ötvözi magába ez az alkotás. A szobor bronz változata a *Búcsú Maritól* és a *Meditáció* társaságában — Kondor Béla, Kovács Margit, Szántó Piroska és más művészek alkotásaival együtt — szerepelt az 1969-ben Rómában rendezett Magyar Egyházi Kultúra kiállításon. A kiállítás után a feszületet a művész ajándékaként a magyar püspöki kar VI. Pál pápának nyújtotta át.

Till Aran autodidaktaként kezdte, s fokozatosan egy különös naivitáshoz jutott el. Ez a naivitás ezért kettős szerkezetű, s eltér az egyértelműen naív naivitástól. Miközben saját szemléletét, az őt körülvevő világból való vizuális élményét mondja el, mindig szellemi irányulást próbál meghatározni. Ez a képzelet és valóság szerves egységét megvalósító naívság jellemző az alkotások nagy részére. Nemcsak kivitelükkel, formáltságukkal, indulatukkal és szépségükkel, hanem témáikkal, tartalmukkal is szólnak hozzánk. Világuk természetes, kerek, zárt, emberi világ. Ebben a világban a kellemesnek örülnek, a fájdalom miatt bánkódnak, az életet ösztönösen igenlik, a halált félik. A kész művek olyan határozottsággal lépnek elő, hogy föl sem vetődik a kérdés, talán másképp is formálódhattak volna. A szobrokon nem érződik a tartalomhoz illő forma lázas keresése, az anyaggal való görcsös birkózás, hiszen együtt, egyszerre születtek. Ahogy a nap kibontani segíti a virágot, úgy bontja ki Till Aran alkotásait zártan is kész teljességükből. Előzetes vázlatot sohasem készít; ez kifejezőerejének egyik titka. Lényét önmaga

felé fordítva, szemhatárát befelé tágítva csak tudomásul veszi legbelsőbb természete megnyilvánulását, és olyan dolgokat tár föl, amiket belső kényszer nélkül sosem mondott volna ki. Érzelmei, indulatai ösztönös magabiztosságra sarkallják az alkotás egész folyamán. Az érzelmi elemek túlsúlya egy adott ponton túl már kompozíciós elvként érvényesül. Ezt figyelhetjük meg a *Lendület* (bronz, 1970) felfelé ívelő, tiszta létre vágyó csuklyás nőalakjában. Az érzés itt éppen a formai kifejezés révén lesz művészetté; előző létét elveszti, hogy a művészi formában születhessen újjá. Till Aran állandó vívódások között, mégis gyermeki örömmel alkot, s szinte kötelességből engedelmeskedik a látszólag idegen erőknek, érezve, hogy műve erősebb nála, hatalma van fölötte, ő nem írhat elő számára semmit.

Tudja, hogy a társadalmi kötöttségek között élő ember puszta ábrázolása csupán partikuláris érdeklődés tárgya lehet, ezért az ilyen jellegű alkotásaiban is törekszik az emberi teljességre. Érzékeny szociális lelkiismeretről tesz tanúságot a *Kanász* (bronz, 1965). Itt sem modellt készít társadalmi konfliktusok megoldására, hanem egyetlen finom megfigyelést emel általános érvényű társadalomkritikává. A kalapját megilletődve két kézzel maga előtt szorongató ember arasznyi figurája a magasabb helyre belépők megalázottságát tükrözi. A bizonyító-vádló erővel telített szobor úgy irányítja a figyelmet egyetlen érzelmi-indulati mozzanatra, hogy felkiáltójelként álló alakja nemcsak illusztrál és bizonyít, hanem cselekvésre is szólít.

Till Aran magányos művész, olyan, akinek mindent elölről kellett kezdenie. Magányosan hozta létre életművét, mind tartalmi, mind formai szempontból egyénit alkotva. Magányos élete a dolgok lényegét kereső összpontosítását szolgálja. A közösség megnyilvánulásaitól látszólag elszakadva, önként zárkózik magába. Nem elhagyatottság ez, hanem a rend megbomlásából származó magány tudatosítása, önmagára mutató, a csönd számára fönntartott, várakozó magány. A csönd kiragadja az átlagos hétköznapok ritmusából, elvonja a dolgok köznapi értelmétől. Így egy másik világot fedeztet föl vele, s ez a világ a lét alapvető kérdései felé mélyíti gyökereit. Emberi csalódásai a földi igazságokban való elbizonytalandását okozzák. A bizonytalanság gyakran a közösség elvesztése, s az ebből fakadó egyedüllét miatti szorongássá fokozódik; ebből születik a hitetlen világba vetett ember állandó hit utáni sóvárgása. Innen ered prófétizmusa, kiválasztottság-tudata. A művészet itt már nem cél, hanem eszköz arra, hogy az alkotót birtokában tartó eszmét mások képzeletére kényszerítse. Ő ekkor is belső vallomást tolmácsol, valamely láthatatlan erőtől származó sugallatot közvetít — ezért is tud oly keveset mondani a művek lényegéről. A hatás ezekben az esetekben attól függ, hogyan választja meg a cél eléréséhez szükséges eszközöket. Ami világlátásában mégis anakronisztikus, láttatásmódjában célját tévesztett, művészi szemléletében megmerevedett, túlzott vállalásának, prófétizmusának tulajdonítható. Az *Árva madár* (bronz, 1966) leszegett csőrű, hengerszerű, megnyúlt

madártestében harmonikusan ötvöződik a megrettent befelé fordulás és az abból fakadó jelként ragyogás és szüntelen szólni vágyás prófétai gondolata.

Ha a képzőművészet fölül akar emelkedni forma problémáin, ha nem mond le etikai kérdések megválaszolásának igényéről, akkor nem érheti be önmagukra vonatkoztatott plasztikai jelekkel. Olyan jelekkel kell ábrázolnia a valóságot, amelyek vizuális metaforaként önmagukon túli összefüggésekre utalnak, szimbólumokká emelkednek. Till Aran sem a forma kérdéseit önmagáért vizsgáló művészek útját járja, hanem az elkötelezett művészetét, amely egyaránt alkalmas etikai, filozófiai, intellektuális kérdések fölvetésére. A művészi alkotás célja szerinte éppen ezeknek a kérdéseknek a vizsgálata. Ezért is fordult a hagyományhoz, mert itt talált példát az ilyenfajta kérdezésre. Új szimbólumokat kitalálni könnyű, de rendkívül nehéz e szimbólumoknak olyan jelentést adni, amely túlmutat a személyes beleérzésen. A régi szimbólumokból az új tartalommal megtölthetőket fölhasználni, belőlük új jelképeket teremteni még nehezebb. Till Aran úgy kísérli meg az emberiség egyetemes szimbólumkincsévé vált motívumok, jelképek újraértelmezését, hogy összekapcsolja őket az egyéni élményvilág rétegeiből föltörő képzetekkel. Mindenki számára jelenvaló szimbólumokat tud felmutatni, s lehetővé teszi a szimbólumok átélését, ugyanakkor megakadályozza közönségessé válásukat. Szemlélete azzal a középkori keresztény szimbolizmussal rokon, amely a látható valóságban a kegyelmi szféra tükörképét is érzékélte. Három szál fonódik össze benne: a valóság a maga természetes mivoltában, annak összes kapcsolata, és az a természetfölötti tartalom, aminek a valóság a szimbóluma.

Szép példája ennek az összefonódottságnak a *Passió* (bronz, 1968) öt portréja. A fejek Krisztus szenvedéstörténetén keresztül különféle emberi magatartásokat jelenítenek meg. Ezek a fejek nem mutatják meg az egész embert, hanem csak egy-egy jellegzetes tulajdonságát emelik ki, amelyek az uralkodó szenvedély hatásaiban érzékelhetők a legjobban. Ugyanakkor nem maradnak figyelmen kívül az általános emberi vonások sem, mivel a természet nem mutat példát olyan emberre, aki egyetlen tulajdonságával kimerítően jellemezhető lenne. Az arcokon a maradandó és a múlandó vonások mesteri szétválasztásával találkozunk. A valóság elemeiből az alkotó csak annyit használ fel, amennyit a képzelet elbír, amikor szabadon akarja kiegészíteni a látottakat. Ez a képessége ellenhatásként fejlődhetett ki benne a hajdani fényképész-műhely retustechnikával dolgozó, minden szubjektív megnyilvánulást kerülő másoló-világára. Lehetséges, hogy a laboratórium sötétben csillogó tárgyai már akkor annyira megejtették képzeletét, hogy a mindennapi valóságot is egyfajta álomvilágként élte át. Így ezek a fejek sem elsősorban ábrázolnak, hanem értelmeznek, szemléletes formában fejezik ki mondanivalóját.

A kisméretű vázlat alapján, egyházi megrendelésre készült *Magyarok Nagyasszonya* (beton, 1969) ma a pannonhalmi bencés apátság udvarán áll

hófehér betonba öntve. Mária kezével maga előtt tartja, köpenyével védőn fogja körül a gyermek Jézust. Az pedig kitárt kezével mintha az egész világot át akarná ölelni, de teste Mária alakjával erősítve már keresztet formál. A kompozíció azt az ősi elképzelést juttatja eszünkbe, amely a nőt — így Máriát is — a halál előre megsejtésének prófétai képességével ruházta föl. A szobor a magyar nép számára egykor oly jelentős Mária-tisztelet, nemzet és vallás összefonódásának kifejezése.

A művek egy részénél fölvetődik a kérdés: milyen neműek ezek a figurák? Sokszor úgy tűnik, nem akarnak lemondani egyik lehetőségről sem, a férfi és női elemek új harmóniában egyesülnek bennük. Sokszor a természeti népek művészete sem tesz különbséget a női és a férfi test megmunkálása között. Barlachnál is egyformán csiszolt, sima minden. Az egyén fontosságának ezzel az elhanyagolásával Till Aran egy új, kollektív művészet felé vezető út lehetőségeit kutatja. Jól példázza ezt *Az irgalmas szamaritánus* (bronz, 1971) két egymásba tapadt figurája. A szobor nem a tág emberszeretet egy különösen nyomatékos formáját tárja szemünk elé, hanem a keresztény, istenközpontú, abszolút humanizmus nevében, a személyes átélés erejével érvel. A művész itt nem elégszik meg az anyagnak az ember képére formálásával, humanizáló törekvése minden emberi érték végtelen tisztelete felé mutat. A földön fekvő, széttárt karú, tehetetlen testet egy föléje hajló másik alak próbálja két kézzel megemelni. A fekvő alak egyetlen hatalmas kidomborított mellkas, emelés közben bármely pillanatban visszazuhanhat. Az emelő alak karjainak párhuzamos feszülését a fekvő karok ernyedtsége ellensúlyozza. A két fej két egyforma gömb — amelyek amúgyis a szobor egymástól legtávolabb eső pontjai — a köztük keletkezett feszültség és a kifejezett erőlködés következtében szinte távolodni látszik egymástól. A végtelen számú érintkezési pontot kínáló két test viszont teljes egységbe olvad, — ez az egybeforrottság talán csak a *Búcsú Maritól* alakpárjában tökéletesebb.

Az egyházi megbízásra készített *Keresztút* (fa, bronz, 1971) stációit Gyöngyöspata gótikus templomában állították föl. Észak-Magyarország egyik legszebb középkori templomának háromhajós szakrális tere többszöri átépítés során alakult ki. A XVII. század elejéről származó fafaragású Jesse-oltára a maga nemében páratlan alkotás. A *Keresztút* stációit a templom műemléki helyreállítása után körben a falakon helyezték el; a tizenkettedik stáció hatalmas feszületét — középkori szokás szerint — a hajó és a szentély találkozásánál függesztették a templomtérbe.

A keresztutak funkcionális szerepet töltenek be a templomokban. Az ábrázolásoknak Krisztus szenvedésének állomásait kell felidézniük a lélekben, s amint a lélek eljut ehhez a szenvedéshez, a testi szem elfordul a külső ábrázolástól, a lelki szem pedig a lélek belő történésére figyel. A hit ekkor már nem a szenvedést elbeszélő történeten, hanem a szenvedés belső megnyil-

vánulásán alapul. A stációk száma az idők folyamán egyre emelkedett, s a ferences szerzetesek apokrif forrásokat is figyelembe vevő terjesztő tevékenysége következtében a középkor végén érte el a ma is általánosan elterjedt tizennégyet.

Till Aran stációi teljes mértékben szakítanak a hagyományos ábrázolásokkal. Az állomásokat Jézus egyedül álló, tölgyfalapra erősített, tömbszerű bronz alakja és a fa kereszt alkotja. Az egyedüllét fokozódása a metafizikus látás mélyülését vonja maga után. Itt már nem a tény, a történés a hangsúlyos, hanem a tény mögött meghúzódó valóság. A finoman megmunkált fejektől lefelé sikló, elnagyolt tömegek súlyos függőleges vonalai erőteljes stabilitást biztosítanak a szobroknak. Töviskorona, katonák, Pilátus a szenvedés statisztái lennének csupán. A művész Jézus magányában a kereszt és önmaga drámáját élte át. Bronztest és fatest párviadala megoszthatatlan szenvedést tükröz. Az első stáción (*Pilátusnál*) Jézus lekötözött kezeinek nyugalma ellentétben van a többi állomás mozgalmas alakjaival. A hatodik stáció (*Veronika kendője*) kendő és lehajtott fej, kéz és láthatatlan arc szorító egysége. A nyolcadik stáció (*Inti az asszonyokat*) kinyújtott kezű Jézusa vádlón mutat előre. Az elesések stációi (*Elesik, Elvágódik, Összeesik*) a földhöz egyre közelebb kerülő, majd azzal szinte egyesülő Jézus alakját állítják elénk. A kilencedik stáció keresztje már-már szétmorzsolja Jézus fejét. A földhöz tapadó, behajlított kezek utoljára készülnek emelni a keresztet. A csúcspont a tizenegyedik stáció (*Keresztre szögezik*), ettől kezdve egyre nyugodtabb az ábrázolás. Jézus lábát már rászögezték a keresztre, kezével a földre támaszkodik. Teste kettős háromszögbe feszül, az arc egyetlen hatalmas szájjá torzul. A keresztút az utolsó stáció (*Sírjában*) koporsó-nyugalmában válik teljessé.

Igazságosság, őszinteség, szilárd emberi tartás kifejezője az 1974-ben született négyalakos kompozició, az *Igen-igen, nem-nem* (bronz, 1974). Címe a Bibliából vett idézet. Jézus a hegyi beszédben tanítványai elé tárja a parancsot: « Beszédetek legyen: igen, igen; nem, nem. » (Máté 5,37) A négy hasábszerű alak egymástól kilencven fokkal elfordulva, egy képzeletbeli négyzet oldalain helyezkedik el. A két-két egymásnak háttal álló figura megformálása hasonló, sőt az egymás melletti párok is csak kéztartásukban térnek el egymástól. Két alak kitárt karral, nyitott tenyérrel a két igen-t, kettő pedig maga előtt párhuzamosra zárt karral, kifelé forditott tenyérrel a két nem-et szimbolizálja. A szobor tágabb értelmezését keresve egy, az alkotó más műveiben is benne rejlő, szigorú etikai magartartáshoz jutunk. Minden, ami számára létezik, átment egy rendkívül, válogató-választó, rendszerező szűrőn, s csak az erkölcsileg szépre tud igent mondani. A szobrok véleményt közölnek valamiről, s ugyanakkor egy belső igazságból fakadó, őszinte vallomást tartalmaznak. Nemcsak alkotójuk testi-lelki állapotát tükrözik hitelesen, hanem a néző figyelmét fokozatosan önmaga felé fordítják, állásfoglalásra, szembe-

nézésre kényszerítik. Nem bámulóvá tesznek, hanem cselekvésre, a jóságnak és a szépségnek belső átélésére, a lélek megismerésére indítanak.

Az egyházi megbízások szaporodásával — *Betlehem* (gipsz, 1974), *A föltámadt Krisztus* (beton, 1975) — újra előtérbe kerülnek a szakrális témák. Ezek a témák azonban nemcsak megbízásként, templomok díszítésére készülő alkotásokként foglalkoztatták, hanem olyan jelképeknek tekintette őket, melyek segítségével régóta megoldásra váró gondolatokat, problémákat tud kifejezni. Így lép túl az egyházművészet fogalmán — bár ezekkel a munkáival szükségképpen érzékelteti, illusztrálja az egyház tanítását és tételeit is, — témáit ekkor sem szűkíti le a vallásos tanítás művészi kifejezésére, hanem igyekszik magába foglalni az élet egyetemességét, és minden létezőben megtaláni és ábrázolni azt, ami értelmet ad a dolgoknak. A *Szent Erzsébet* (bronz, 1977) összhatását könnyed, bájos elegancia jellemzi. Lépő mozdulatát a palásttal borított test zártsága és statikussága hangsúlyozza. Modern vonalvezetése azt is megragadja, aki nem is sejti, miért épp stilizált kenyeret és rózsát tart a kezében. Nem a csoda, hanem a szépségből és jóságból sugárzó harmónia fontos ebben a hagyományos tartalmat korszerű formában kifejező szoborban.

Magyarországon egyre több művésznek adatik meg a lehetőség, hogy munkásságát egy helyre összegyűjtve, állandó kiállítást rendezzen alkotásaiból. Ezt a lehetőséget adta meg 1973-ban Till Arannak Vál község plébánosa, amikor felajánlotta neki, hogy eddigi életművét bemutató állandó kiállítást hozzon létre a váli katolikus templomban, templomkertben, temetőben és az Ürményi-mauzóleumban. Ürményi József országbíró a XIX. században Vál helyére várost tervezett. Ezért építette föl az elképzelt nagyváros lélekszámára méretezett katolikus templomot és a kerek alaprajzú, ugyancsak jelentős nagyságú klasszicista családi mauzóleumot.

Vál nagy lehetőséget kínált Till Arannak. A meglévő építészeti adottságok tág teret nyitottak elképzeléseinek, ugyanakkor a már korábban kialakított, s nem egy mai szoborkiállítás céljára szánt terek — például a mauzóleum sírkamrái — megkötötték a kezét. A szobrok egy része nagy méretben, betonból, természetes környezetben, a templomkertben és a temetőben szabad ég alatt áll, más része betonból és bronzból az Ürményi-mauzóleumban és a templomban található. Bár a kész architekturák elemei nem plasztikai alkotások, a szobrok többsége természetesen illeszkedik tömegeikhez. Így például a kecses *Pelikán* a mauzóleum párkányán jól ellensúlyozza az épület tömegét, a *Meditáció* székének háromszöge a bejárat timpanonjával cseng egybe.

Nem tudjuk, mi indíthatta a művészt arra, hogy néhány, eredetileg kisplasztikai méretben készült alkotását felnagyítsa, s más anyagban és méretben újra megformázza. Egy alkotás tárgya aligha hordoz határozott igényt bizonyos méretre, de a mű mérete természetes függvénye a térbe helyezésnek. Az alapötlet rendszerint már magába foglalja a megvalósítás dimezióit, beleértve

az anyagot és a teret is. A szobor megjelenése magymértékben függ anyagától, hatása nem méretein, hanem plasztikai megoldásának teljességén múlik. A kisméretű szobrok mintázásakor az alkotó az egész művön egyszerre dolgozik, s elkészítése átlagban rövidebb ideig foglalkoztatja. Ezért a kisplasztikák hívebb tükrei a művész belső világának, s előnyük, hogy meghitt befogadásra, együttélésre rendeltettek, s nem kell egy általánosan elfogadott sztereotipia jellegét felölteniök. Ez gyakran megesik a köztéri emlékművekkel, ahol fontosabb az, amire vonatkoznak, mint a művészi megformálás igénye. Míg a kisebb méretű alkotások esetében a szemlélő egyszerre tudatában van az összes kompozíciós elem egyidejű létének, a nagyobb méretű alkotásoknál az egész kompozíció csak a szemmel időben egymás után bejárható elemek összekapcsolása révén bontakozik ki előttünk. Általában ezért mondanak csődöt azok a kísérletek, amelyek az eredeti alkotás méreteinek megváltoztatásával, megnövelésével próbálnak egy-egy művet szélesebb körben ismertté, hozzáférhetőbbé tenni. Ez az oka annak, hogy az eredeti méretében monumentális benyomást keltő kisplasztika fölnagyítva jellegtelenné válik, s a nagyméretű alkotások kicsinyített másolatainak hatása is elmarad az eredeti mű hatásától. — Érvényes ez Till Aran kisplasztikáira is, hiszen formavilágukat nem a tagoltság, a részletek aprólékos kidolgozása jellemzi, hanem a tovább nem osztható felületek egymásba kapcsolódása, a tér síkokra tagolása.

Újabb szobrai is azt bizonyítják, hogy a kis méretekben és a bronzban van igazán otthon. A *Triptichon* (bronz, 1976) bűn és megbánás, kitaszítás és befogadás, elfordulás és visszatalálás ellentétét és egységét szimbolizálja. A mértani testre épülő kompozíció alak-párjai féldombormű-szerűen lépnek elő a háttérből.

Második *Keresztút*ja (gipsz, 1976) az előző szerves folytatásának, kiegészítőjének tekinthető, önálló alkotás-voltához azonban nem fér kétség. Ez a keresztút annyiban hasonlít az előzőhöz, hogy itt is egyetlen ötletből bomlik ki a szenvedéstörténet: mind a tizennégy stáción Jézus arcát látjuk a keresztszárak metszéspontjának előterében. Domborműszerű megoldásán túl abban tér el az előzőtől, hogy az egész alak helyett csak az arc szerepel, s annak vonásai is a végletekig egyszerűsödtek. Az arcok expresszív beszéltetését az arckifejezések plasztikai lehetőségeinek végső kihasználása idézi elő. A homlok redőzete, a száj, a szem runa-jelekké változtatása érzékelteti az eltávolodást a valóságtól. De ha tovább nézzük őket, egyszerre ráismerünk bennük valamire, valakire, arra, aki látta a láthatatlant, értette a felfoghatatlant, arra, aki már-már szenvedése iránt is közömbös: legbelsőbb önmagunkra. Az egyszerűség merészen vállalt kockázata itt önmaga ellentétébe vált át; a leszűrt formák már-már modorosságot eredményeznek. Ez a letisztulás mégis egyfajta klasszicizálódás felé mutat, ahol a gyakorlat már nem kezeskedik az állandóan magas szint tartásáról, s a formai eszközök aszketizmusa könnyen a mondanivaló elszegényedésével párosulhat.

Till Aran művészetében az expresszív kifejezési mód akkor nyomul előtérbe, amikor intuíciójának, a legelső impulzusoknak tulajdonít döntő jelentőséget az alkotás egész folyamatában. Ekkor elsősorban nem ábrázolni kíván, hanem kifejezni a közvetlenül átélt valóságról alkotott gondolatait, vele kapcsolatos indulatait, koncentrált érzéseit. A látható, objektív valóság tolmácsolása helyébe a valóságra reagáló szubjektív reflexiók, víziók kifejezését állítja. Nemcsak azt adja vissza, amit lát, hanem azt is, amit tud a tárgyakról; mindig a róluk alkotott véleményét mondja el. Az észlelt külső valóság csak annyiban érdekli, amennyiben összekapcsolhatja az azt kiegészítő belső látomással. A legtöbb szobor mögött alig megfogható a kiváltó élmény, a tényeknek csak annyi a jelentőségük, hogy segítségükkel az után nyúl, ami mögöttük van. A hangsúlyos részek felnagyítása, a részletek elhallgatása többet jelent a testek puszta ábrázolásánál. Az anyagszerűség mellett figyel az anyag dinamizmusára, a formát a szerkesztés hagyományos szabályainak széttörésével, gyakran mozgatással helyettesíti. A harmincas évek végén Barlach műveivel az expresszionizmus elérte csúcspontját, s mint művészeti korszak lezárult. A kifejezés tágabb értelmezését keresve azonban úgy találjuk, nem csak divatot, művészi irányzatot jelöl. Ha mai művészeknél expresszív stílusjegyekkel találkozunk, nem tekinthetjük ezt az expresszionizmus újjáéledésének. Nem mondhatjuk, hogy a belső világra figyelő, belülről kifelé irányuló alkotói módszer avulttá vált mai problémák feltárására. Amíg az emberséget figyelmeztetően kell a világ elé tárni, az expresszivitás megfelelő formát ad hozzá.

A *Fuldokló* (bronz, 1976) Till Aran eddigi alkotó tevékenységének akár összegzése is lehetne, s egyben magában rejti fejlődésének további lehetőségeit is. A fuldokló egyik kezét kitárva, ujjait szétterjesztve a semmibe kapaszkodik, másik kezével a hozzá egész közel álló, s ugyanakkor végtelen távolságban lebegő alak feléje nyujtott karját próbálja megragadni. A két kéz egy egyenes mentén helyezkedik el, s csaknem összeérnek; távolságuk azoban — s ez okozza az egész szobor feszültségét — áthidalhatatlan. Egymásba kapcsolódó képzeletbeli háromszögek tartják egyensúlyban a kompozíciót.

Ezek a szobrok szinte kivétel nélkül cselekvő jellegűek. Drámai mozgásukat a gesztusok tömörítése, érzelmi felfokozása okozza. Ez akkor érvényesül a legjobban, ha a taglejtéseket, s a velük mindig összhangba hozott drapériát is fölhasználhatja az alkotó. Szűkszavű, kemény, tömbszerű, elemi formatömörítésű testekből építkezik, s közben az időtlenről beszél. Nem kutatja az anatómia és a tapasztalat törvényeit, szabadulni vágyó, de hasábba zárt, ünnepi nyugalmat sugárzó alakjai súlyos tér felé törnek. A teljes figurát gyakran ki se dolgozza, csak azt a részletet oldja meg, amelyre a jelentés világos kifejtése érdekében szüksége van. E formák nem külsőségesek, véletlenszerűek, hanem a legnagyobb mértékben meghatározottak, s bennük látjuk az ember élethez való viszonyulásának végső lehetőségeit.

* * *

Till Aran egész művészetével az emberi létkérdések, az élet állandó, örök, időhöz nem kötött problémáinak intenzív megélésére, a létezés belső feltételeinek megismerésére törekszik. Ezek a létkérdések adják a szobrok alapanyagát, s rendszerint néhány alaptételre vezethetők vissza. Kevésbé sikerült alkotásaiban a formai szerkezetnek nincs más feladata, mint a tételek illusztrálása; az alakítás háttérbe szorul, a megformálás nem eredményez öntörvényű szobrászi világképet. A szobrok többségében azonban a formai megoldás, az alakítás kerül előtérbe. Ilyenkor teljes értékű műalkotással állunk szemben, teljes szobrászi világképpel, melyben a képzeletbeli világ belső törvényei uralkodnak, a tétel pedig háttérbe szorul, gyakran mellékessé, sőt nemegyszer a felismerhetetlenségig rejtetté válik. Ebből következik művészetének paradoxona: szobrai annál hitelesebbek és meggyőzőbbek, minél rejtettebb tételes formájuk, annak ellenére, hogy ha többszörös áttétellel is, de végül mégis közlik a kiindulópontként választott tételt. Ha szobraiban megvalósul ez a paradoxon, teljes értékű mű születik, más esetekben az alkotás önmaga ellentétébe vált át, s a legkiválóbb tétel is könnyen kérdésessé, bizonytalanná válik.

Végsőkig legyszerűsítve a kérdést azt mondhatjuk, Till Aran minden szobrával egyetlen tételt közöl velünk: *hitét abban, hogy az ember újra megtalálja elvesztett kapcsolatait a végtelennel.* Művészete olyan igazságokhoz tapad, amelyek túlmutatnak az érzékeken, és amelyeket az értelem sem tud tökéletesen átlátni. De szobrai nem hitének egyszerű lefordításai a plasztika nyelvére, hanem *transzcendens realizmusának a szobrászat eszközeivel megfogalmazott megtestesítői.* Meggyőző erejük éppen abból fakad, hogy a hit nem a műveken kívüli vagy azokat megelőző forrása a szobroknak, hanem alakító mozzanata, a szobrok nem a hitről szólnak, hanem *a formává lényegülő szellem határozza meg őket.* Mivel átfogó emberképből erednek, az embert nem önmagával megelégedő mikrokozmosznak, hanem metafizikus lénynek ábrázolják, akinek léte rajta kívül álló, magasabb erőktől is függ. Till Arant elsősorban a végtelennel összeütköző, transzcendentalitásában is földi gyötrelmű ember, az emberi személyiség kérdései érdeklik, s ebbe a személyiségbe a történelemben, társadalomban élő ember is bele tartozik. Nem a művészet az egyedüli célja, hanem a művészettel akar valami más célt elérni. Nem hisz az önmagukat jelentő formák mindenhatóságában, az emberi tisztességet emeli föléjük. Sohasem egy hangulatot, egy személyt, egy tárgyat vagy egy gondolatot akar kifejezni az alkotás egy kimerevített pillanatában, hanem a személyek, a tárgyak és a gondolatok előre haladó, céljuk beteljesítésére törekvő mozgását az időben.

A kortárs képzőművészetben a szinte napról napra keletkező új irányzatok között születő erőfeszítések jó része a kifejezés felé törekvést jelzik. Sokan azonban lemondanak a kifejezésről, és a csöndet, a hallgatást választják.

Mégis, akik e válság közepette beszélni kezdenek — bár tudják, hogy a lehetetlennel mérik magukat — nem adják föl a művészet örök vágyát, s felelősségük tudatában a kapcsolatteremtés érdekében megpróbálják kifejezni a kifejezhetetlent.

Till Aran is ezek közé az alkotók tartozik. Munkásságát nem lehet lezártnak tekinteni; szüntelenül növekvő életműve előttünk alakul, változik, tágul a születő szobrokkal. A jelen problémái, életének belső feszültségei új és új alkotások létrehozására serkentik. Bár művészetének határai kijelöltek, világképe kibontakozott, a lét mélységeinek és magasságainak megismerésétől indítva elmerül önmaga változatlan alap-rétegeibe, s ez végtelen lehetőségeinek kihasználásához segíti.

Tüskés Gábor

IRODALOM

Alms, Karin. Christen in unsere Zeit. Der neue Weg. Magdeburg, 1976. július 25.

A Magyar Egyházi Kultúra kiállítás Rómában. Katolikus Szó. 1969. május 18.

Bemutatjuk a Magyar Egyházi Kultúra kiállítás művészeit. Új Ember. 1969. augusztus 24.

Bojár Iván: Till Aran szobrai a Mátyás-templomban. Magyar Hirlap. 1971. április 17.

B. P.: Mai magyar egyházművészet — Rómában. Gondolatok egy kiállításról. Magyar Hirek. 1969. június 14.

Cserháti József 1971. március 3-én a Mátyás-templomban rendezett kiállításon tartott megnyitó beszéde. Magyar Kurir. 1971. március 9.

Csonka Ferenc: Till Aran szobrai Cserkúton. Új Ember. 1979. szeptember 23.

Csordás János: Soproni jegyzetek. Zalai Hirlap. 1976. július 18.

Dr. Dercsényi Dezső: Magyar Egyházi Kultúra kiállítás a Pápai Magyar Intézetben. Róma, 1969. május 6-13. (Katalógus) Budapest, 1969.

Dévényi Iván: Till Aran. A Vigilia galériája. Vigilia, 1974. január.

D. I.: Képzőművészet. Till Aran szobrai. Vigilia. 1971. május

Dominek György: Biblia és Vásárhely. Katolikus Szó. 1971. március 21

Gonni, Giuseppe: Sempre viva in Ungheria la cultura cattolica. Mostra a Roma dell'arte sacra Magiara. Avvenire. 1969. május 7.

Halász Miklós: Műteremben Till Arannál. Pesti Műsor. XXVI. évf. 24. sz. 1977. június 16. 57. p.

h. gy.: Szobrok a Mátyás-templomban. Magyar Nemzet. 1971. április 3.

Képzőművészeti kiállítás. (Katalógus) Horgosi Harangszó. 1971.

Kipke Tamás: Bronzba öntve. Till Aran szobrai alá. Új Ember. 1973. június 10.

Kipke Tamás: Passió. Új Ember. 1973. július 29.

Koncz Antal: Heutige Meister sakraler Kunst in Ungarn. Neueste Nachrichten. 1974. április 21.

K., V.: Bildhauerin Aran Till. Neue Zeitung. 1975. szeptember 12.

Lázár István: Milyen a váli erdő? Új Tükör. 1977. április 24. XIV. évf. 17. sz. 3-5. p.

Márkus László: A magyar egyházi kultúra kiállítása Rómában. Új Ember. 1969. május 18.

Márkus László: Szemtől szembe a Szentatyával. Új Ember. 1969. június 1.

Till Aran szobrainak katalógusa. (Budapest, 1971.) Az Országos Egyházművészeti, és Műemléki Tanács rendezésében.

Till Aran szoborkiállítása. Új Ember. 1971. március 14.

Till Aran szobrai Cserkúton. Dunántúli Napló. 1979. szeptember 11.

Dr. Tóth János: Magyar Egyházi Kultúra kiállítás. Katolikus Szó. 1969. június 1.

Tóth Sándor: Kezek rózsája, arcok vallomása. Till Aran szobrász műtermében. Új Ember. 1975. november 2.

T. T.: Till Aran szobrai Válon. Vigilia. 1975. december.

Ulrich Ágoston: Meditáció Till Aran váli szobrai előtt. Új Ember. 1976. január 4.

KIÁLLÍTÁSOK

1969. május 6-13	-	Róma, Pápai Magyar Intézet, Magyar Egyházi Kultúra Kiállítás
1969. május 28 - június 4	-	Budapest, Hittudományi Akadémia Magyar Egyházi kultúra Kiállítás
1971. március 4 - május 3	-	Budapest, Mátyás-templom, Gyűjteményes kiállítás
1971. május 21 - június 12	-	Hódmezővásárhely, Gyűjteményes kiállítás
1971. június-július	-	Horgos, Bácskai képzőművészekkel közös kiállítás
1975. szeptember 12	-	Vál, Állandó életmű kiállítás
1976. június 27 - október 1	-	Sopron, Szent Jakab kápolna, Gyűjteményes kiállítás
1979. július 1 - október 15	-	Pécs-Cserkút, műemlék templom, Gyűjteményes kiállítás

KÉPEK JEGYZÉKE

ELENCO DELLE FOTOGRAFIE

1. Fuldokló (címlap)
2. A Szobrász II. János Pál pápánál
3. A jerikói vak
4. A jerikói vak (részlet)
5. A vérfolyásos asszony
6. Megfeszítve
7. Megfeszítve (részlet)
8. A IX. szimfónia
9. Lantos
10. Éneklő ifjú
11. Pelikán
12. Madárgyász
13. Meditáció
14. A megbontott kereszt
15. Életút I. Születés
16. Életút II. Halál
17. Életút III. Örök élet
18. Búcsú Maritól
19. Gyász
20. Halálfélelem
21. Boldog halál
22. Halottvivő (vázlat)
23. A hős temetése
24. Hérosz fej
25. Halottvivő fej
26. Crucifixus
27. Lendület
28. Kanász
29. Árva madár
30. Passió I. Péter
31. Passió II. Pilátus
32. Passió III. Judás
33. Passió III. Judás (részlet)
34. Az irgalmas szamaritánus
35. Igen-igen, nem-nem
36. Keresztút I. Pilátusnál
37. Keresztút II. Keresztjét átveszi
38. Keresztút VI. Arcát törli
39. Keresztút VI. Arcát törli (részlet)
40. Betlehem
41. Szent Erzsébet
42. Triptichon
43. Miserere
44. Szent Rita

1. Pietro sta per annegare (copertina)
2. La scultrice con Giovanni Paolo II.
3. Il cieco di Gerico
4. Il cieco di Gerico (particolare)
5. Emorroissa
6. Crocifisso
7. Crocifisso (particolare)
8. La nona sinfonia
9. Sonatore di lira
10. Giovane cantatore
11. Pellicano
12. Lutto di uccello
13. Meditazione
14. Deposizione
15. Via di vita I. Nascità
16. Via di vita II. Morte
17. Via di vita III. Vita Eterna
18. Addio a Mari
19. Lutto
20. Agonia di morte
21. Morte felice
22. Necroforo (abbozzo)
23. Funerali di un eroe (abbozzo)
24. Testa di eroe
25. Testa di necroforo
26. Crocifisso
27. Slancio
28. Porcaro
29. Uccello orfano
30. Passione I. Pietro
31. Passione II. Pilato
32. Passione III. Giuda
33. Passione III. Giuda (abbozzo)
34. Il buon samaritano
35. Si-si, no-no
36. Via Dolorosa I. da Pilato
37. Via Dolorosa II. prende la Croce
38. Via Dolorosa VI. asciugatura del viso
39. Via Dolorosa VI. asciugatura del viso (particolare)
40. Betlemme
41. Santa Elisabetta
42. Trittico
43. Miserere
44. Santa Rita


DOMINE UT VIDEAM













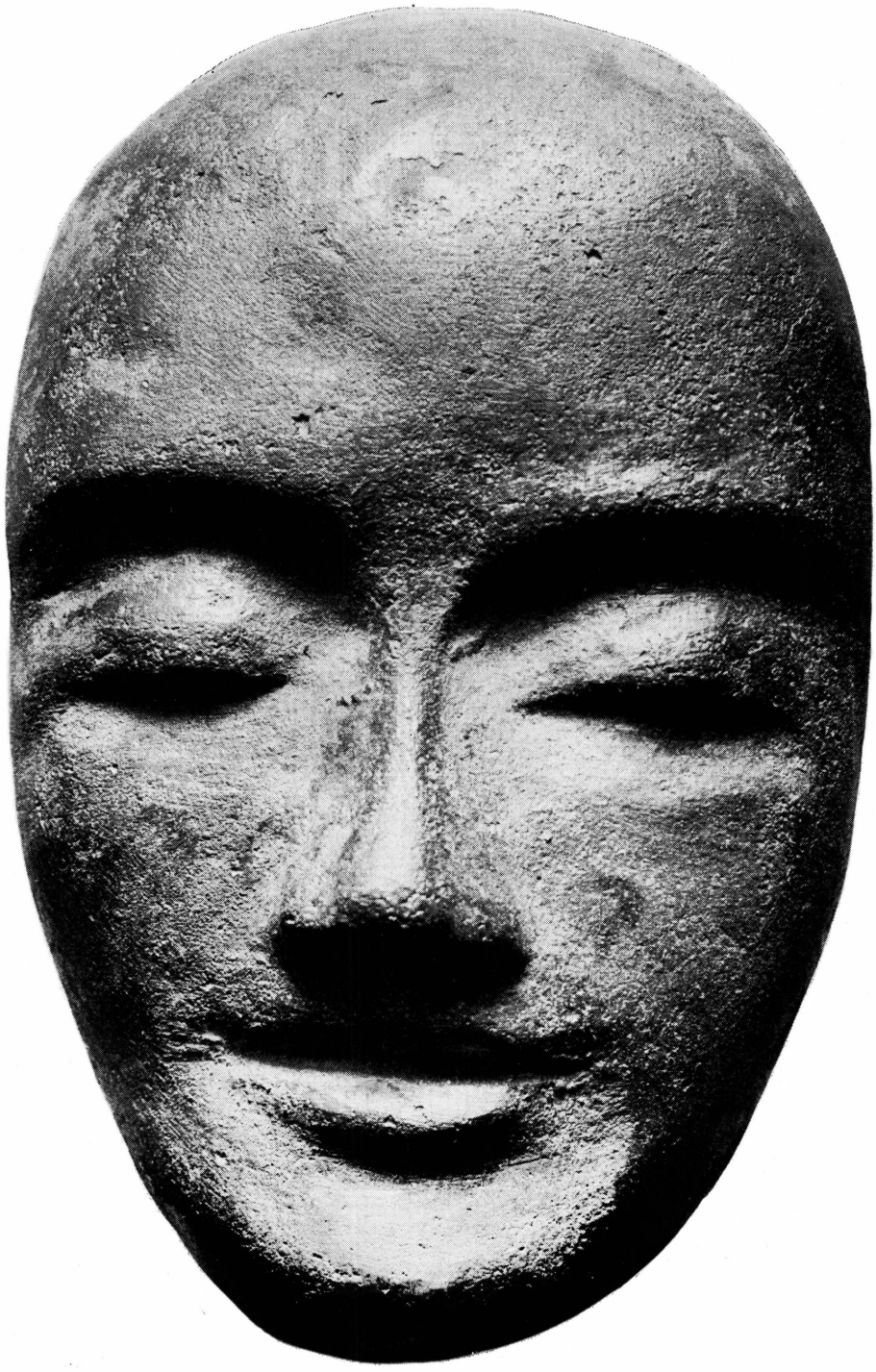


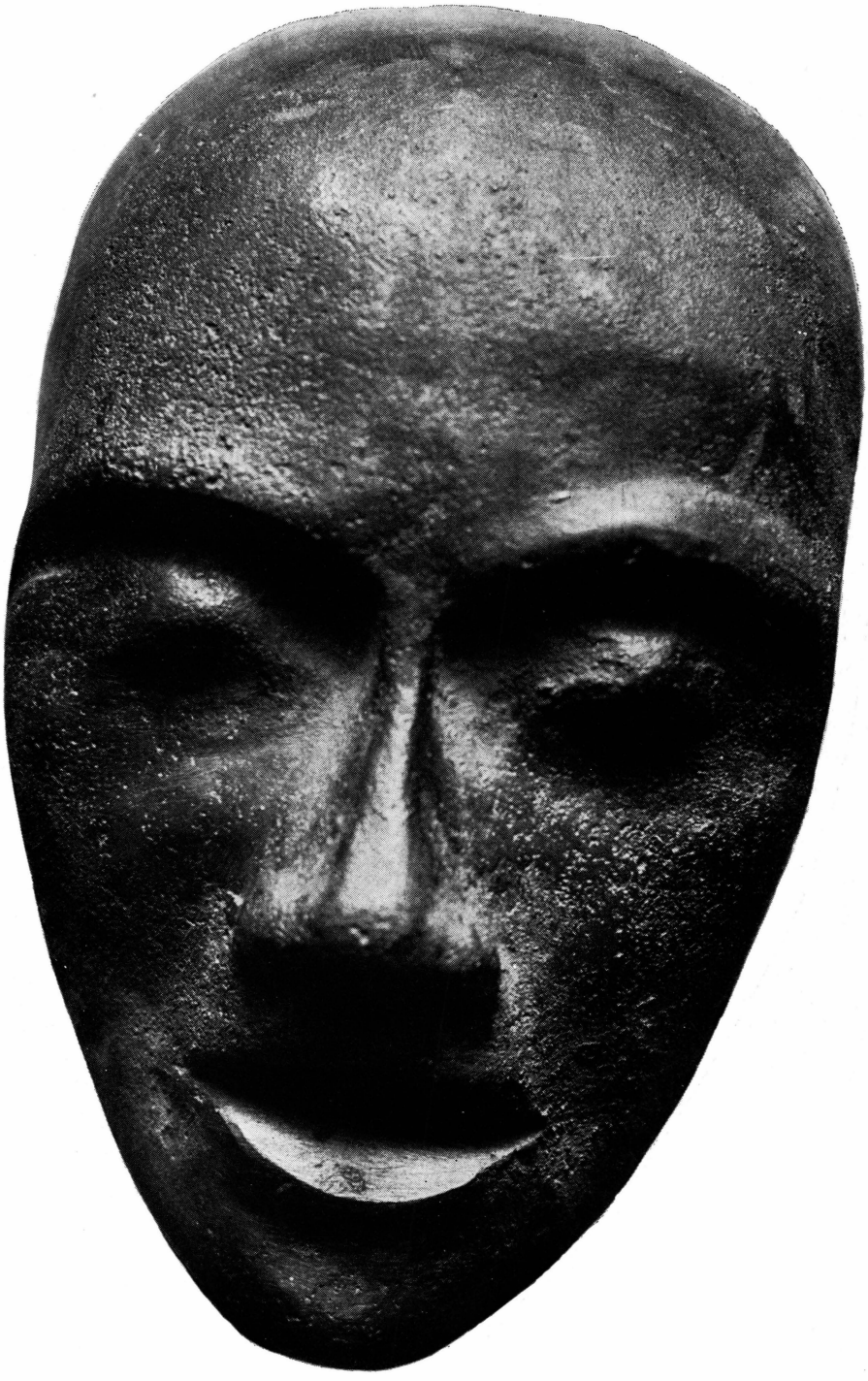




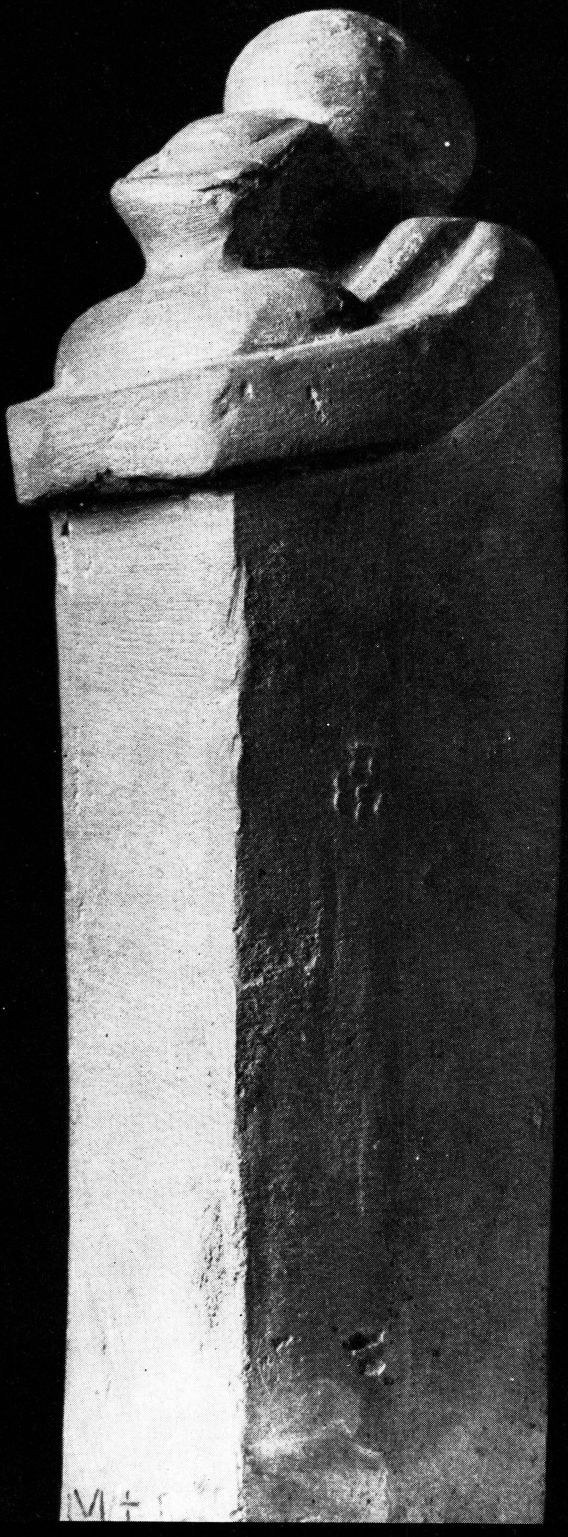




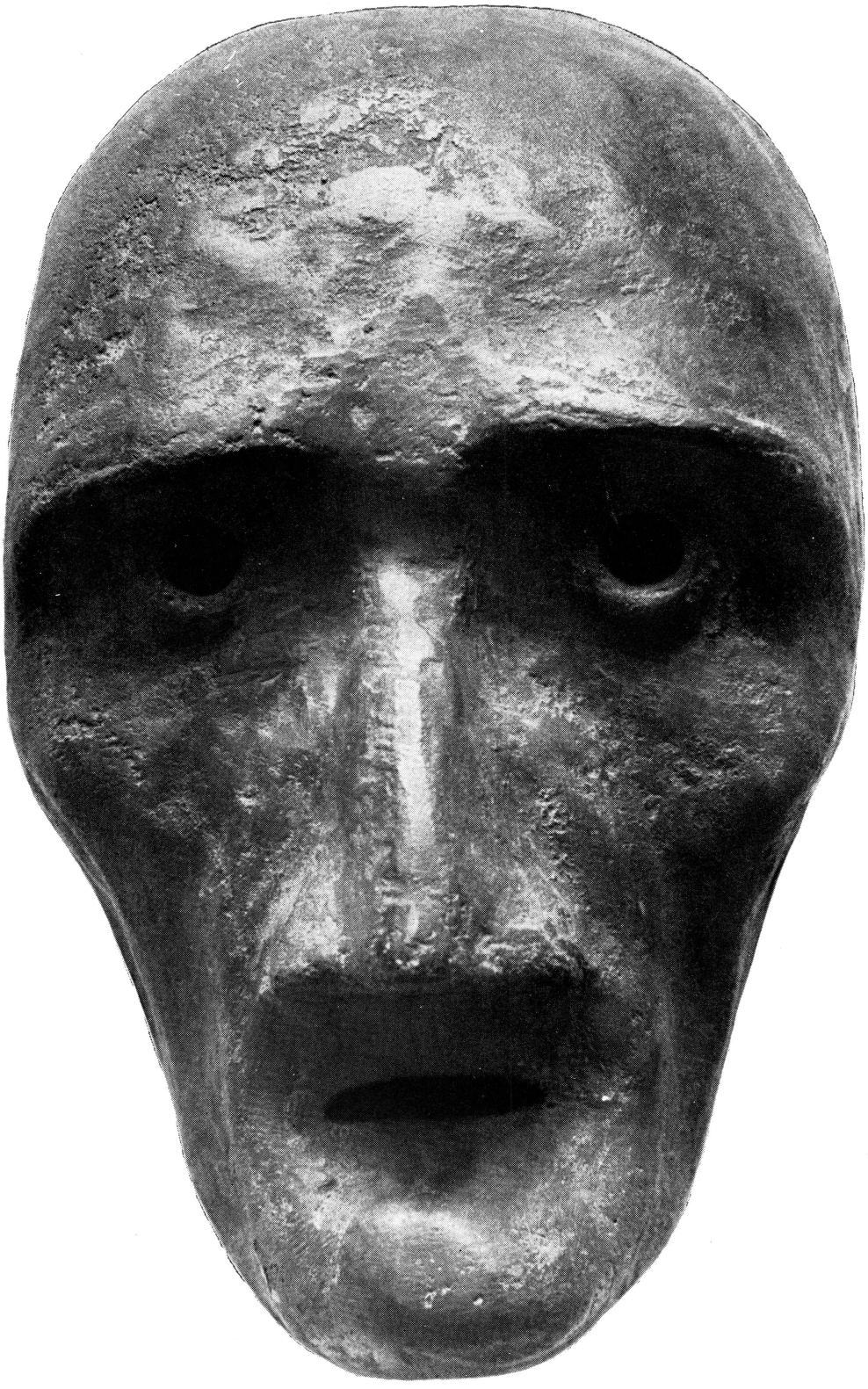


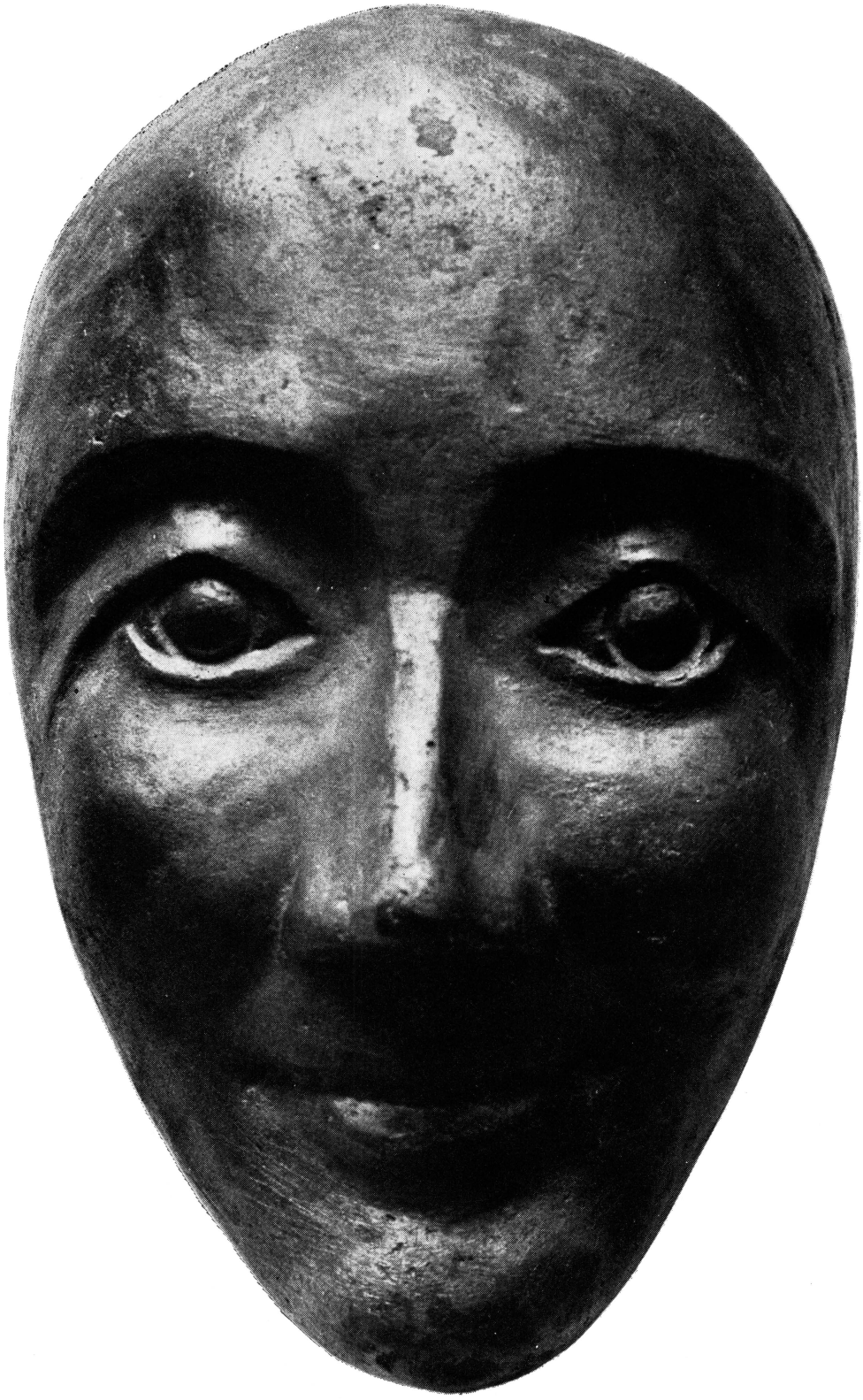


























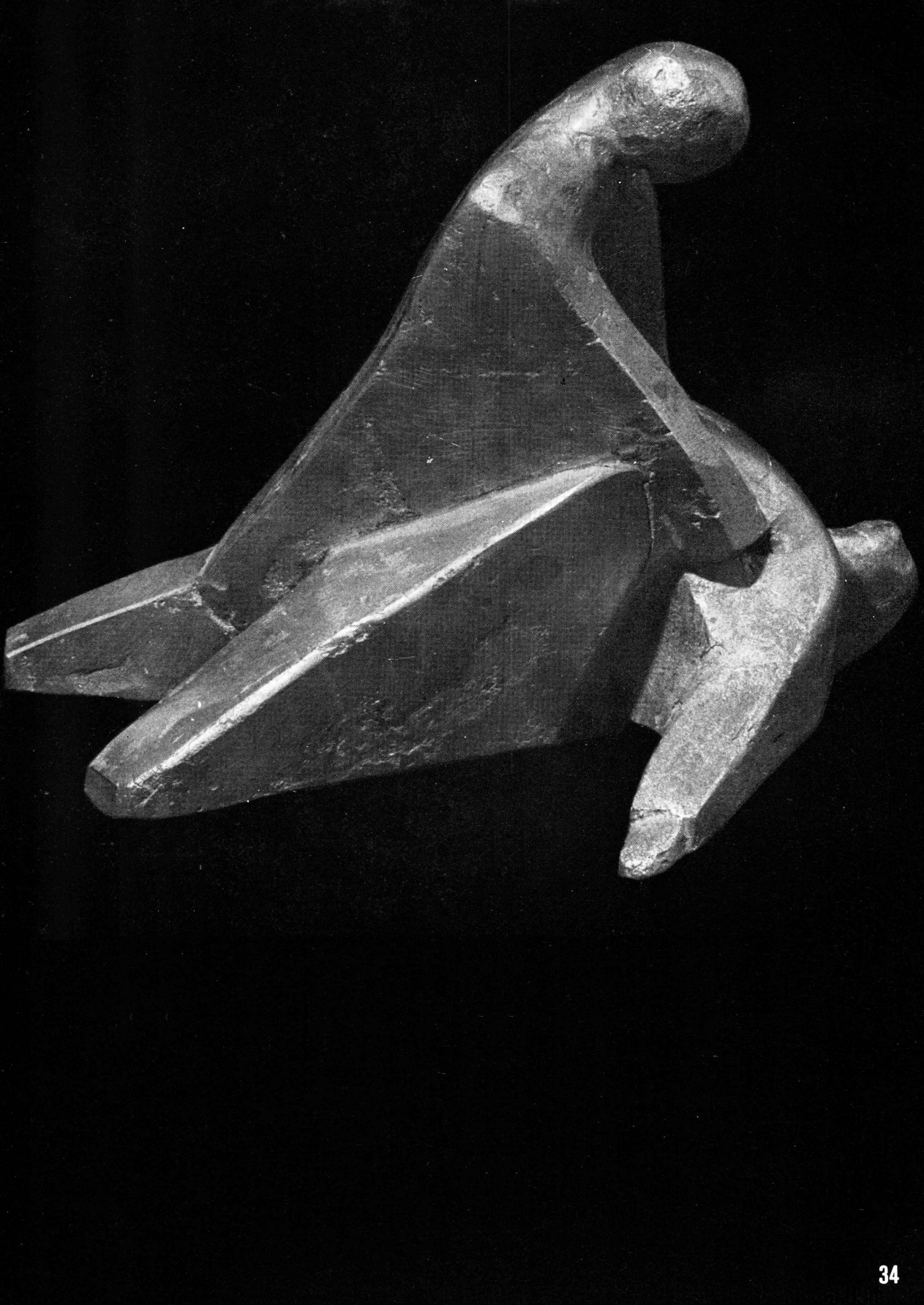


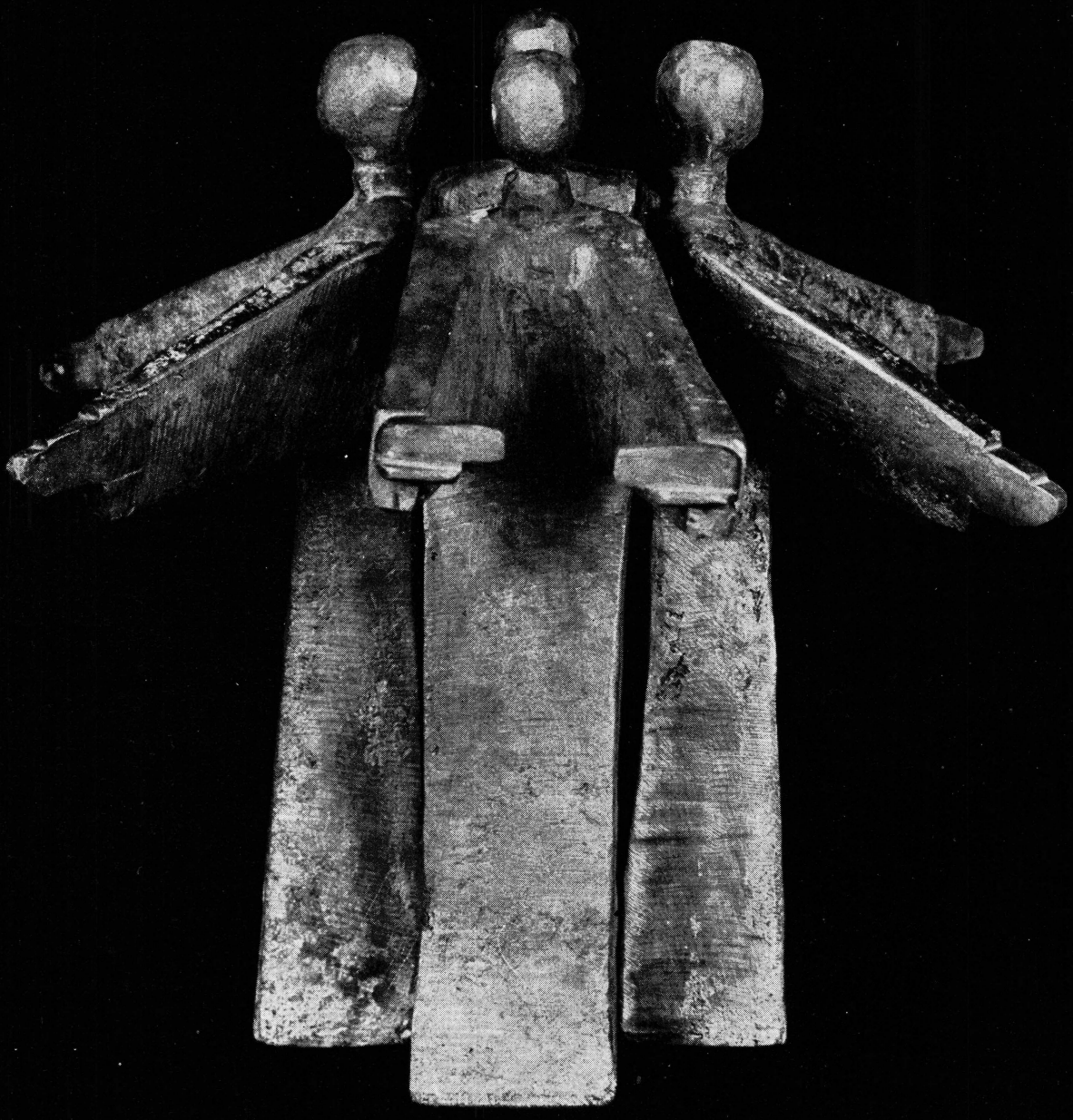
































TILL ARAN HÁROM SZOBRÁRA

I. *Meditáció*

Érc trónus fagyához
hozzáfeszülve,
bronz időtlenségben
megmerevülve,
összeforrt kézfejre
lehajtott fejjel,
arcnélküli arcból
kinéző szemmel
ül Valaki a föld
kies zugában,
izzó fémből szabott
örök ruhában.
Méltóság, bölcsesség,
szerkesztett arány,
de legbelül a kín,
s magány, magány, magány...

II. *Egy halottvivő feje*

Erőszak kaszabolta katona arc.
A harc legyalult róla minden érzést.
Tövis tekintet, meztelen, mint a kard,
mely kitanulta a megnemértést.
Jó katona! Héroszt visz a vállad,
s tudod: a bámészok közt nem érti senki,
mit jelent patkányok közt nap mint nap
bajtársat temetni.

III. *Judás*

Még csak készül. Ijedt és kétkedő.
Magábahullt lelkén ezüst háló
melyben sorsa reszket.
Pénz! Öklét fülére tapasztva üvölt,
hogy ne hallja:
valahol ácsolják a keresztet.

Hódmezővásárhely, 1979.XII.31.

Da Di

TARTALOM

Előhang (*Prokop Péter*) . 7

Így kezdődött... (*Till Aran*) . 9

Till Aran művészete (*Tüskés Gábor*) . 11

Irodalom 32

Kiállítások 33

Képek jegyzéke — Elenco delle fotografie . 35

Till Aran három szobrára (*Da Di*) . 79