

KERTÉSZ LÁSZLÓ

Éghez ragadt művészet¹

Oláh Katalin Kinga szobrászművész portréja

Valaki – a zsámbéki Búsuló Krisztus

Zsámbékon, a Premontrei Szakközépiskola és Szakiskola nyüzsgő, kerengőszerű udvarán, a bejárati homlokzat előtt egy különös szobor ejti rabul először tekintetünket, majd belső figyelmünket. A klasszikus szépségű, kortárs öltözetben megjelenített, ülő ifjú szemét lehunyja, állát könyöklő bal kezével támasztja, jobb kezét a térdén nyugtatja. A tartás, az arckifejezés időtlen tisztasága, átszellemültsége, a befelé fordulás nyugalma és szelídsége egyaránt transzcendens indítatású. A művészettörténetben járatos néző számára a plasztika egyszerre reflektál August Rodin *Gondolkodójára* és annak formai előképére, a Búsuló (Szomorú) Krisztus ikonográfiai típusára. Utóbbi – Passióképként – a Megváltó szenvedéseinek az ájtatosságot szolgáló megjelenítése. Azonban míg Rodin – az ikonográfiai hagyomány antitézisét megalkotva – az önmagát megváltó embert állítja elénk, Zsámbékon a művész a formát reszakraizálja. Míg Rodin szobra meztelen – időn kívüliséget kívánva sugallni –, ez a fiú öltözetében, megjelenésében a kortársunk. Lehet éppen egy szakiskolás, egy diák, vagy bárki közülünk: *Valaki*. Amint évszázadokon keresztül segítették a nehéz körülmények közt élő, egyszerű embereket a Búsuló Krisztus szobrok, hogy mellettük imádkozva belső nyugalmat és szeretetet lelhessenek, úgy kíván a művész kapaszkodót nyújtani a szoborral a fiataloknak – akikben reménye szerint ott él Krisztus –, hogy keresésére induljanak és megtalálhassák. Az alkotó őszintén megélt hitének és a szobrászi kifejezés ebből következő erejének eredményeként a mű hatása a kulturális előképek ismerete nélkül is rendkívüli: a drapéria kiérlelt formálása, az összefogott felületkezelés, a finom, érzékeny maszkész. Az ábrázolás plasztikai „beszédmódja” XXI. századi, a figurális szobrászat útkeresésének egyik beteljesült kísérlete.

¹ Az *éghez ragadt* kifejezés Fabiny Tamás püspök úr ihletett lemevénye, aki a szakralitás és kortárs művészet kapcsolatát taglaló, Konok Tamással folytatott beszélgetés során alkotja meg azt, a hívőket jelölve vele, a *földhöz ragadt* szókapcsolat ellentétéként. Oláh Katalin Kinga idén nyerte el a III. Szobrász Biennálén a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének különdíját.

A mű nézeteiben egyszerre monumentális, és közvetlenségével megteremti a befogadó személyes érintettségének lehetőségét.

A művészcsalád és az iskolák – az eszmélés évei

A rendkívül magas színvonalon kivitelezett, hibátlanul faragott süttői kemény mészko plasztika alkotója egy fiatal lány, Oláh Katalin Kinga, akit filigrán termete – gondolnánk előítéleteink alapján – nem predestinálna kőfaragásra.

A szobrász 1974-ben született Budapesten, művész családban. Édesanyja, édesapja és egyik fivére is József Attila-díjas költő, míg a másik képzőművész. Mindez egyszerre jelent szellemi inspirációt és terhet, hiszen a sokféle karakteres művészi szemlélet találkozása egyaránt megtermékenyítő és lehetséges konfliktusok forrása. A szülőktől sem idegen a képzőművészet: az édesanya figyelmes rajongója a művészeti ágaknak, az édesapa pedig ifjú korában elvégezte a Kisképzőt is.

Ennek ellenére Oláh Katalin Kinga számára nem vezetett egyenes út a szobrászathoz. Hiperaktivitása, állandó mozgásvágya kanalizálást kívánt, így lett gyermekként tornász; a sportot a középiskola közepéig folytatta. Ugyan gyermekkorában ő is nagy kedvvel rajzolt, talán a tornász praxis folytatásaként édesanyja a balett, a művészi mozgás felé terelte. Azonban erre ő nem érzett indítást, viszont a gimnázium vége felé kerámiát készíteni, mintázni tanult. Közben – a harmadik év végétől – biológusnak készült, tyúkokat, nyulakat tartott. Biológusnak nem vették fel, a Kertészeti Egyetemre viszont igen, de ott nem érezte, hogy megfelelő mértékű kihívás érné, így inkább a belső inspirációt követte: az Illatos úti szakmunkásképzőbe ment kerámiakészítést tanulni. Közben elkezdett járni a Ferenczy István Képzőművész Körbe is, ahol mintázni Somogyi Tamástól tanult. Mindezzel párhuzamosan a kerámia és szobrászat összeházasított gyakorlatát Kun Éva keramikus-szobrászművész műhelyében igyekezett ellesni.

Egyetemek, mesterek – mesterség, elhivatottság, stúdiók

Somogyi Tamás javaslatára 1997-ben jelentkezett Pécsre, a PTE Művészeti Karának RVN-kísérleti szobrász osztályába. Elsőre felvették, Rétfalvi Sándor szobrászművész osztályába került. Itt azonban rögtön szembe-sülnie kellett a művészeti felsőoktatás cél- és eszközrendszerével és a saját világszemléletével, valamint elvárásai közötti konfliktussal.

A kortárs művészet és a hit megéléséből táplálkozó alkotói attitűd viszonya manapság – finoman szólva – nem problémátlan. A tematikájukban szakrális munkákat is nehezen teszi magáévá a mainstream, az interpretáció ingoványos talajáról nem is beszélve. A hitét felvállaló művész még valahogy érvényesülhet, azonban a modernitás leszármazottjaként létrejött Artworld a paradigmáit és értékrendjét világméretben megkérdőjelező vallásos művészettel nem tud, és nem is nagyon akar bármit is kezdeni. Ez a látszat ellenére nemcsak magyarországi probléma, ugyanakkor a nemzetközi kritikusi-kuratori szakma is alig egy évtizede érzékeli a létezését.²

Bár a magyarországi, és ezen belül is a pécsi művészképzés különösen tradicionálisnak számít a nyugat-európaihoz képest, szellemi alapjai mégis a modernitás pilléreire nyugszanak.

Így Oláh Katalin Kinga is elsősorban csak a belső iránytűjére hagyatkozhat – a konfliktusokat is felvállalva –, minden energiáját a saját meggyőződésének megfelelő szakmai alapok elsajátítására fordítja. Három éven át éjjel-nappal igyekezett mintázni, a mesterséget megtanulni. Érzékenyen mintázott, rendkívül koncentrált megfigyelésekről árulkodó fej-, majd mellportrék követték ekkoriban egymást: *Önarckép* (1997), *Zsófi* (1997), *Géza* (1998), *Nagymama* (1998), *Tamás* (1998); ennek a sornak a megkoronázása *Zsuzsa* (1998) félalakos portréja, amelyen a finom gesztusok megjelenítése mutatja: a mintázó szobrász már teljes mesterségbeli fegyverzetében áll előttünk.

A másik hagyományos technika a faragásé. A kőszobrászat sajátos karakterét csak a kőanyaggal való párbeszédben lehet elsajátítani. A forma kibontásának a maga érzékiségében a mintázásnál mégis absztraktabb módját demonstrálja a gesztusában is az anyag zártságára rimelő *Kő nő* (1999), a közvetlenül a kemény anyagba fogalmazott stúdium.

Már a jelszerűség és tömegformálás egyformán meghatározó érvényesülését fedezhetjük fel a művész első köztéri munkáján, az 1999-es *Pajzs*³ című siklósi mészkő plasztikán, amely a kő adott formájához komponált, azaz az improvizált és előre tervezett át-

meneteként létrejött mű, és részben a kőfaragási technikák demonstrációja is. A szobor a pajzs általános szimbolikáján kívül Kinizsi Pál pajzsára is asszociál, ezért a legendából megidézett malomkő-forma. A művész a kőfaragást Pécsen Colin Fostertől tanulta, az egyetem után pedig Király Lőrinc kőszobrásztól leste el a mesterség további fogásait.

Amikor 1999-ben a pécsi képzés megkapta az akkreditációt, a korábban kezdők hátrányba kerültek, a kísérleti osztályokban tanulóknak részben előről kellett volna kezdeniük a művészképzést, vagy rajzvizuális nevelés szakosként folytathatták csak az egyetemet. Oláh Katalin Kinga ezzel szembesülve a 2000–2001-es tanévben halasztott, az időt erőgyűjtésre és a továbbiak újragondolására fordítva. Végül Tokodi Edina javaslatára – sikerrel – átjelentkezett Budapestre, a Magyar Képzőművészeti Egyetemre, ahol beszámították a korábbi éveit. 2001-től folytathatta a tanulmányait Kő Pál osztályában, ahol ekkor Gálhidy Péter volt a tanársegéd. Kő Pál – elsősorban mentalitásában – megerősítést jelentett Oláh Katalin Kingának, azonban a budapesti egyetem a modernizmust mint kizárólagos tradíciót elvető művészetszemlélettel szemben semmivel sem volt elfogadóbb a pécsi-nél. A szinte botrányba hajló elutasítás nem az ekkoriban egyébként is lenézett figurális plasztikának szólt elsősorban, hanem a művész által vallott realizmus-felfogásnak. Ugyanakkor a művészstatusznak az oktatásban megjelenő értelmezésétől is merőben eltért a szemlélete. A művész az egyetem feladatának a tradícióra építő szakmai tudás átadását, a mesterségbeli hiányok kiküszöbölésének segítségét vélte, valójában az a művészkarakter építésének elősegítésében kizárólag a hagyománytól való eltérés erősítésére szorítkozott. Oláh Katalin Kinga 2004-ben diplomázott.

Ars poetica – egy műalkotásba illesztett önportré: Pseudo Szibilla

Oláh Katalin Kinga létét a megélt hite határozza meg, művészi identitása, szobrászi tevékenysége – öndefiníciója szerint – csak ennek a leszármazása; a tehetség által determinált út. Egy 1998-as önportréján az eredeti képbe applikálva Michelangelo delphoi Szibillájaként jeleníti meg magát. A rendkívül erős képi ars poetica alapján az általa felvállalt művészszeret a nevük arameus jelentése szerint istentől ihletett, elragadtatott Szibillákéra rimel, akiket a kereszténység már a Megváltás és Utolsó Ítélet hírnökeiként értelmez. A Szibillák közül a választása elsősorban a külső hasonlóság

2 James Elkins 2004-es könyve, az *On the strange place of religion in contemporary art* az első nagylélegzetű munka, amely próbálja az analízis alá vonni a kérdést.

3 Eredetileg a Pécsi Tudományegyetem udvarára készült, először ott is került felállításra, de kilenc évvel később az egyetem öt évre kölcsönadja egy ideiglenes szoborpark kialakításához a Mecsextrém ökoparknak; jelenleg is ott található.



Szabad akarat II, 2012

miatt esett ugyan a delphoi Szibillára, azonban hitvallásának megerősítése, hogy Delphica utolsó jóslatában – állítólag – megjövendölte Jézus születését.

Az Oláh Katalin Kinga által megélt és megfogalmazott világállapot: az Istentől elfordult, az Úr felkínálta reményre vak, megváltását – tévútként – önmagában kereső emberiség.

A konkrét Michelangelo-munka érthető módon lesz a képi ars poetica alapja: Michelangelo Szibillái valójában megfestett szobrok. A tradíció felvállalása pedig továbbvezet minket a hitvalló művészet stílusra, vagy inkább formai ideakeresésének kérdése felé.

A modernizmus és következményeinek elvetése az adott kor által karakteresen meghatározott formálás elutasítását, a minden időben érvényes, a szakrális közvetítésre legjobban alkalmasnak vélt kifejezőmód keresését jelenti. A figuralitáson belül is a naturához, a teremtett világhoz való visszatérést ösztönzi ez, egy kortalan, minden időben érvényes realizmus megtalálásának és újrafogalmazásának kísérletét. Mindez szembemegy azzal az általános trenddel is, hogy a szakrális művészet többsége – mintegy semleges álláspontot elfoglalva – a művészeti nyelv kérdésében a világi művészetet követi. Oláh Katalin Kinga számára minden olyan tradíció a kifejezés

eltanulandó forrása lett, amely ebbe a realizmusképbe belefér. Természetesen kiemelt helyen a quattrocentónak és cinquecentónak a natura megjelenítésére koncentráló mestereivel Donatellótól Michelangelóig.

Oláh Katalin Kinga 1999–2000-es portréi (*Queklos, Nagymama, Simon, Zsófi, Zsófi zenész*) az érzékeny megfigyeléseken alapuló mintázáson túl a kifejezés absztrahálásba hajló erejével gazdagodnak. A plasztikai nyelv az ábrázolástól a megjelenítésnek a naturából épülő, de a transzcendensnek megfelelő kifejezésig jut.

Jól mutatja mindezt a 2001-es *Jézus fejportré* reliéfje is, amelyet a torinói lepel alapján mintázott meg. Az Isten által adott témán és a szobrászon keresztül – Oláh Katalin Kinga értelmezésében – a szobor egyfajta megismerési és megismertetési lehetőség. Az ember olyan szellemi terméke, amely a természetet, a világot fogalmazza újra.

Az ars poeticának megfelelő, megtalált plasztikai nyelv, az újraértelmezett hagyomány az idealizált és a mindennapi világ közötti távolság felszámolásának kísérlete is egyben.

Erre jó példa a diplomamunkája, a *Hermész és Aphrodité* (2004) is. Az emberábrázolás analízise evidens módon az emberi test megjeleníthetősége

plasztikai kérdéseinek vizsgálatát is jelenti. A szobor-együttes az antik örökségből ismert két szobor speciális parafrázisa. A szobrok alcímei – *Gudenus Hermész és Kiss Aphrodité* – utalnak a művész koncepciójára: a görög idea és a valóságos, kortárs személyek (Gudenus Géza, Kiss Judit) egymásra vetítésével a két jelentésréteg között diskurzust teremteni. Az idea a kompozíció hú megidőzésében és a megjelenített istenségek tulajdonságainak figyelembe vételén keresztül volt jelen a mintázás folyamatában, miközben a szobrász közvetlen figyelme a modellekre irányult. Mindez a szobrászati kérdésfelvetésen túl szakmai önbeavatási szertartásként is felfogható: a mesterművek újratemtése és az általuk megjelenített ideák deheroizálása művészi kisajátítás is, belépés a mű aurájába. Mindezt az szolgálta a legjobban, ha a modellek véletlenszerűen kerülnek kiválasztásra; ezért a művész így is járt el.

A két antik mintakép Doidalszasz *Guggoló Aphrodité*-je, a Kr. e. III. század közepéről, illetve a Louvreből őrzött *Hermész szandállal* szobor, amely a Kr. u. II. századból való római márvány másolat.

Oláh Katalin Kinga szerint az antikvitásban az ideális istenképet töltötték fel az ideális emberképpel, majd ez idővel olyan részletezően reálissá vált, hogy az emberi szféra asszimilálta az istenit. Ő ezt a folyamatot betetőzve, a nem idealizált, hanem tökéletlen, esendő embert ülteti az isteni képmás szerepébe. Bizonyos értelemben ugyanezt a mechanizmust láthattuk a *Valaki* esetében is.

Oláh Katalin Kinga az anyagi testet a látható világ kényszereként értelmezi: a létezés szimbólumaként. Híte szerint az ember önvizsgálata vezethet csak el a saját mértéke megismeréséhez, amely nélkül a teremtés törvényének létezését nem foghatja fel. Ezért a művész is az érzékeivel felfogható megismerése által indulhat el ezen az úton.

A plasztika mint evangelizáció

A köztéri művészet – különösen a public art és az új típusú public art (a public art részvételi válfaja) – valójában mindig is közösségi művészet volt, és eltekintve a hatalmi reprezentációtól, a közösséggel való párbeszéd terepe is. Így azon kívül, hogy egy szobrásznak amúgy is az egyik legcsábítóbb kihívás a köztér, az evangelizáció egyik legjobb lehetősége is. A köztéri művészet public artnak kategorizált típusaira ez különösen igaz, hiszen ezek végképp nem a hatalmi reprezentáció befolyása alatt jönnek létre.

Oláh Katalin Kinga sikeres tervekkel és több megvalósult munkával bizonyított ezeken a területeken is. Többször is részt vett az Őszi Fesztivál, valamint a Képző- és Iparművészeti Lektorátus public art pályázatain, a szombathelyi holokauszt-emlékmű pályázatára pedig korábbi munkái alapján hívják meg.

A 2005-ben meghirdetett Pont:Itt:Most public art pályázaton nyertes munkája, a *Piéta* az életmű egyik kiemelkedő darabja. Az ötlet eredete a Barcsay- és Leonardo-stúdiók nyomán készített drapéria-tanulmányáig nyúlik vissza. A Budapesti Őszi Fesztiválon, a Ferenciek terén kiállított munka mind koncepciójában, mind ikonográfiájában, mind formálásában briliáns megoldás. A mű kiindulópontja, az azonos című kisplasztika 1999-ben készült, még Pécsen.

A művész ez esetben is erőteljesen épít a művészettörténeti-ikonográfiai hagyományra, egy mindenki által ismert típusra, a Piétára, azonban azt továbbgondolva egy teljesen új ikonográfiai típust teremt.

A klasszikus antik és reneszánsz reminiszenciákat keltő drapéria egyszerre idézi a Krisztust karjában tartva sirató Mária ruhájának redőit, illetve a halotti leplet, amelyeken a test nyugszik. Kompozíciója utalásszerűen megidézi a legismertebb Piéta-változatot is, Michelangelónak a római Szent Péter székesegyházban álló munkáját. Mária és Krisztus azonban testi valójában nincs jelen. A szobor: a hiány megjelenítése. Egyfajta háromdimenziós torinói lepel, a test térbeli lenyomata, emlékezete; az első eljövétel bizonyosságaként. A hiány jelentése ugyanaz, mint az üres Kereszten a test hiánya: az újabb eljövétel jelzésének ikonográfiája. A drapériát támasztó formák – a művész szándékának megfelelően – nem Mária testét imitálják, hanem egy ülőalkalmasságot, karfaival. Előtünk hát az üres trón, egy újabb beidézett ikonográfia, amely Krisztus eljövendő uralmát jelzi.

Ugyanakkor a mű velejéig XXI. századi. A pályázatiírásnak eleve része volt az interaktivitásra törekvés kívánalma, de a művész enélkül is – élve a köztérrel való elhelyezés lehetőségével – a mű jelentése részének tekintette a befogadói viselkedést. A járókelő felidézhetett magában egy Piétát, felismerhette az eljövétel jeleit, vagy a láthatatlan Madonna ölébe is beülhetett. A befogadónak ugyanazt a személyes megszólíttóságát látjuk e múnél is, mint a *Valaki* esetében, és ismét a „Jézus-ember, Krisztus bennünk” üzenet átélhetőségét.

Ugyanakkor maga a szobor is lehet a hittől elfordult, megtévedt emberiség képe; de a hiány, a várako-

zás, az eljövétel is egyszerre. A munka szintén tökéletesen szolgálja a szakrális és a hétköznapi közötti kapcsolat megteremtését. A laminált poliészterből megvalósult és a Ferencziek terére a fesztivál idejére (2005. 10. 10. – 12. 02.) kihelyezett fantasztikus műkőben való megvalósítás és egy méltó, végleges helyszín után kívánczok.⁴

Közösséghez tartozni – a premontreiek

A hit személyes megélése, az útkeresés a közösség keresését is feltételezi. Oláh Katalin Kinga számára ez a befogadó közeg a premontreiek Zsámbékon szolgáló női ága. Nem véletlenül került Zsámbékra a *Valaki*, az 1:1 méretarányú gipszmodell kőbe faragását is ők kezdeményezték. A mély lelki kapcsolat inspiratív szellemi háttér is, egyben feladatokat és megrendeléseket is jelent. A szobrász nem lett a rend tagja, hiszen a művész szolgálata másféle szolgálat, amelyhez az egyéniség szubjektivitására és kifejezési kényszerére is szükség van – persze mindeközben az Úr által fenntartott szabad akarat jogával vissza nem élve.

A premontreikkel kapcsolatos egy műfaji tradíció Oláh Katalin Kinga által való magas színvonalú újjáélesztése is. Miközben legjobb szobrászaink mindig is készítettek-készítenek síremlékeket – méghozzá nem egyszer rendkívül kvalitásos szobrokat –, az oeuvre-jükben igyekeznek ezeket szinte eldugni – a kortárs műkritikáirás és a szakma egy része oly mértékben lenézi ezt az alkalmazott művészetnek aposztrofált műfajt. Oláh Katalin Kinga a lehető legnagyobb természetességgel vállalta fel a síremlékszobrászatot magas művészetként, ami a műfaj szakrális gyökerei miatt érthető is.

2007-től készíti a rend megbízásából a szerzetesi síremlékeket, amelyek fontos részei az életműnek. Eddig tizenegy premontrei síremlék készült el, ebből nyolc női és három férfi, Zsámbékon, Bakonygyepesen és Bakonyoszlopon. A női sírok befoglaló formái a zsámbéki régi apácatemetőben és a községi ó-temetőben még látható hagyományos „szíves sírok” szép újrafogalmazásai. A XVII. századi eredetű motívum, a szívből kinövő kereszt Jézusnak az emberért való szeretetéből vállalt szenvedését és a megváltást jelképezi; mindez szorosan kapcsolódik a Krisztus példáját a szeretet vállalásában követő szerzetesek életének emlékeztetéséhez. A művész által alkalmazott típus,

a kelta kereszt értelmezhető glóriás keresztként vagy a szent ostya szimbólumaként is, ezért emeli be a kompozícióba. A férfisírok ugyanennek a motívumnak finom továbbvitele, szív helyett tulipán vagy kehely formával. A kelta kereszt kehely fölötti szerepeltetése még egyértelműbben az ostyára utal, és így a papi szolgálatra. Minden egyes síremlék alázattal jeleníti meg kis domborműveken az adott szerzetesnővér vagy szerzetes életét és munkáját, útját az általa választott szerzetesi név szimbolikus tartalmaitól az élettevékenységeiig. Az ismert ikonográfiai elemeket a jelenkor történeteivel kombináló ábrázolások olyan természetes módon illeszkednek a síremlékszobrászat formai és stiláris hagyományába, mintha egyszerűen annak folytatásai lennének. Mindez nem historizálás, viszonya a tradícióhoz talán a folyamatos angliai gótikához hasonlítható, s ez nem visszanyúlás egy stílushoz, hanem a hagyomány szerves formai továbbélése. Zsámbékon az öt emlékkő együttesként már emlékhelyet alkot.

A szobrász több civil síremléket is faragott – a fentiekhez hasonló igényességgel és filozófiával. Még 2001-ben elkészítette saját nagyszülei síremlékét, majd a szerzetesi síremlékekkel párhuzamosan vallásos, a hagyományba illeszkedő művészetet kedvelő kistelepülési értelmiségiek, iparosok lettek a megbízói. Külön kiemelendő ezen munkák közül a 2007-ben Solymárra készült életfás-korpuszos családi sír: az erőteljes plasztikájú életfa-relief kompozíciója egyszerre rendkívül mozgalmas és a végletekig kiegyensúlyozott; a teljesség érzetét keltő – ellenpontozva a szűkszavúan fogalmazott, időtlenséget sugárzó Kereszttel.⁵

Oláh Katalin Kinga síremlékei a halált nem tragédiaként idézik meg, a szenvedéssel teli átváltozást oldja az Egész értelmére való figyelem; kőbe faragott zsoldárokként imádságra szólítják az arra járó – a művész szándéka szerint –, segítve lelkét felemelni az Úrhoz.

Szentek, példázatok

A művész 2001-ben készítette a *Sugallatok I–II.* gondolatilag összetartozó két relieftábláját. A példázatok a végletekig kiélezett egzisztenciális szituáció megfogalmazásai: amikor vagy meghal az ember, vagy megsegíti az Isten. Gilgames próbája az I. táblán:

4 Jelenleg a szobrász kertjében várja jobb sorsát.

5 Már nincs Solymáron, a megrendelő elköltözött, és a sír ezen részét magával vitte.

amint a halál torkába hajszolódik. Izsák és Ábrahám történetében pedig az erős intés: Ábrahám számára az Isten legyen az első, ne a gyermek. A samott domborművek a középkori ábrázolásokig visszanyúló hagyományt is idézve egyfajta fantasztikus realista nyelven közvetítik a példázatokat.

Oláh Katalin Kinga 2005-ben készítette a *Magyar Szent Család* című, lírai hangvételű bronz kisplasztikát, amely figuraegyüttes ismét egy különleges ikonográfiai találmány, a halott Imrét karjában tartó Gizellával és a Szent Koronát a végzet tudatával kezében tartó Istvánnal.

A népi vallásosság vizuális világára visszautaló, rendkívüli szépségű kisplasztika a 2003-as, Zsámbékra készített, olajjal festett, gipsz *Rózsafüzéres Szűzanya*.

Zsámbékhoz kapcsolódik, a templom freskótöredékének inspirációjára született a művész *Köpönyeges Madonna* (2007) című domborműve, amely ugyanazt a közvetlen, természetes kapcsolatot teremti meg a középkori narratív festészeti- és dombormű-hagyománnyal, mint az általa faragott szerzetessírok a maguk plasztikai tradíciójával.

2010-ben készítette a *Türeleműveg* című munkát, amely a memento mori műfajának XXI. századi, érvényes aktualizálása. A 25-dik Amnesty International Salonra készített kisplasztika a földi hívságokat a mértéktelen és pusztító fogyasztást szimbolizáló tárgyak által jeleníti meg.

Ugyancsak izgalmas ikonográfiai és formai utalásokkal él a még a segítségkérő és hálaadó táblácskák motívumára is asszociáló *Szabad akarat I.* és *Szabad akarat II.* című (mindkettő 2012-es) munkákban – morál és isteni kegyelem kisplasztikákban elbeszélve.

A személyes és az intim:

portrék, érmek, kisplasztikák és rajzok

Az Oláh Katalin Kinga által újra- és újrafogalmazott realizmus egyik forrása a természet megfigyelése, amelynek szerves része az emberi psziché is. A lélek, amely egyszerre az érzelmek és a morál felelőse, és amely társas viszonyaiban a legmezítelenebb. Az 1999-es terrakotta torzópár párkapcsolati metaforája nyitja e kérdéskört az életműben, hogy majd a *Harc-kakasok* (1999) és *Harc-tyúkok* (1999) szerep-metaforái folytassák. Rendkívül érzékeny pszichológiai megfigyeléseket rögzít az *Úszók* (2006) című kisplasztika jelenete, a két karakter ütköztetése: a magára koncentráló és a másikat figyelő.



Úszók, 2006

Az életművet végigkövetik a portrék, amelyeken a 2000-es években egyre nagyobb hangsúlyt kap a pszichológiai megfigyelés: *Dia portréja* (2003), *Simon* (2003), *Férfi portré* (2009), *Király Lőrinc* (2010), *Imre portréja* (2009–2011).

Valószínűleg a mester, Kő Pál hatása is, hogy Oláh Katalin Kinga korán megkedvelte az érem műfaját. Részt vett a Kő Pál és tanítványai által készített 2002-es Aranycsapat-sorozat megvalósításában Zakariás emlékérmével. Több kvalitásos képzőművészeti és irodalmi témájú érmet is készített, ezek közül is kiemelkedik a festői hatásokban gazdag *Tóth Árpád emlékérem* (2002), amely ebben a műfajban első műve volt.

Az irodalomba való családi beágyazottság – természetesen – a művész témaválasztásaira is kihat: 1999-ben saját kezdeményezésre készített Tóth Árpád, majd Weöres Sándor domborművet, utóbbi később Csöngére került. Tokajra Kazinczy Ferenc (2009), majd Mikes Kelemen emléktáblát (2011), 2014-ben pedig egy új Weöres Sándor domborművet mintázott, de vésett kőbe Illyés-feliratot (2011) is.

A szellemi, lelki vívódások idején a gyermek- és ifjúkor világának megidézése mindig támaszt nyújt, Oláh Katalin Kinga is plasztikává formálja ilyenkor

a szertornának az emlékezet otthonosságából előhívható világát (*Szertornáztam* [2007], *Tornász dombormű* [2008], *Amit láttak, amit láttam*, kétoldalas bronzérem [2008], *35 tornász, avagy rovargyűjtemény* [2011]), vagy a gyermekkor kedvelt ház körüli állatait.

A rajz az életműben nem pusztá tervfázisként van jelen – mint a legtöbb szobrásznál –, hanem önálló műfajként. A nagyvonalú, de koncentrált rajzok egy természet-megfigyelő, egy „báméskodó” naplói: emberek, állatok és tájak inspiratív gyűjteménye.

Feszület mint emlékmű – a vecsési kereszt; újabb művek

A részvételi alapú köztéri művészet, a new genre public art a demokratikus társadalom és a szolgálatként felfogott művészetfelfogás terméke, de alapjai a közösségi indíttatású emlékállítás és a népi vallásosság hagyományában is megtalálhatók. Ezeknek az attitűdöknek a találkozása és organikus egybeforrása ismerhető fel Oláh Katalin Kinga vecsési *Feszületében* (2012).

A Kereszt-emlékmű állítását kezdeményező Német Nemzetiségi Önkormányzat és a Kulturverein Vecsés az emlékállítás céljaként a közösség és Vecsés első templomának, az 1800. szeptember 13-án szentelt Szent Kereszt Felmagasztalása (Kreuzerhöhung) templom emlékezetének ápolását, illetve a háborúban elpusztult épület pótlására az 1940–50-es évek fordulóján megkezdett új templom rövid ideig a helyszínen állt falai, mint a közösségi összefogás jelképe megidézését jelölték meg.

A szobor posztamentumába az 1786-os és 1945-46-os évszámok is bevésésre kerültek, amelyek továbbtágították a mű értelmezési tartományát: a kultusz és a közösségi vallásgyakorlás emlékezte mellett a közösség eredetétől annak XX. századi passiójáig kiterjesztve azt. 1786-ban telepítette be II. Grassalkovich Antal a török dúlás következtében elnéptelenedett Vecsést ötven környékbeli – főleg sváb – jobbágycsaláddal. Az 1945-46-os évszámok pedig a málenkij robotra és a kitelepítésre: a közösség legnagyobb tragédiáira emlékeztetnek.

Nemcsak az emlékállítás komplexitása, hanem a *Feszület* használatának és formai hagyományának az emlékmű funkcióval való egyesítése is nehéz feladat elé állította a művészt, amit ő nagyfokú alázattal oldott meg. A szobormű műfajában és funkciójában

részben elüt a köztéri Korpuszoktól. Egyesíti a köztéri feszületek, elsősorban az úgynevezett út menti keresztnek népi hagyományát a keresztre feszítés, illetve a megfeszített Krisztus ábrázolásainak művésztörténeti tanulságaival.

Magyarországon már a középkori évszázadokban is állítottak keresztet, elsősorban útkeresztelődések mellett. A keresztállítás szokása különösen a XVIII. századi, barokk időkben vált igazán gyakoriává. A műcsoporton belül út menti keresztnek azokat szokták nevezni, amelyek nem az egyház liturgikus cselekményeinek színhelyein állnak, vagyis nem a templom, a temető, a kálvária a környezetük. Az út menti kereszt funkciói változatosak: a falvak bejáratának jelzése (köszöntés, búcsúztatás), „engesztelő” kereszt, hálaadó kereszt, fogadalomból, betegség, járványok idején állított kereszt. Szabadtéri keresztjeink nagy többségét nem az egyház állíttatta, hanem a hívek fizették költségüket. Az állíttatók nevét többnyire megörökítették a talapzaton. Ha az egyéni áldozatkészség kevésnek bizonyult, akkor az egész közösség adakozása teremtette meg a forrást a kereszt fölállításához. Gondozásuk az alapító család, vagy ennek kihalása, elköltözése esetén a környéken lakók feladata volt. Készítőik leginkább falusi mesterek, ügyes kezű parasztok, kőfaragók voltak.

A másik hagyomány művésztörténeti: az ókeresztény művészet a IV. századtól kezdve ábrázolta a keresztet mint a halál fölötti győzelem jelképét, de Krisztus keresztthalálát sohasem. A keresztre feszítés, a megfeszített Krisztus legkorábbi ismert ábrázolásain a halott Krisztus teste a halál legyőzőjeként szinte eleven, a korai bizánci alkotások pedig élve mutatják a megfeszített Krisztust, a halál fölötti győzelmet hangsúlyozva. A Krisztus kettős természete körüli vitával összefüggésben a képrombolás kora utáni bizánci műveken már hangsúlyozták Krisztus emberként való halálát. Ezt a típust a nyugati keresztény egyház ellenezte. A XIII–XIV. században a misztikus vallásosság egyre inkább elmélyedte Krisztus szenvedésében és halálában, az ábrázolások is ezt domborították ki. A XV. század Itáliájában uralkodóvá váltak az ideális szépségű, a halált szinte békés álomnak mutató keresztre feszített Krisztusok – ezzel szemben álltak Grünewald vagy M. S. mester borzalmas halált megjelenítő ábrázolásai. Michelangelo volt az első, aki erőteljes alkatúnak rajzolja a megfeszített Krisztust, élőként és holtként is. A köztéri ke-

resztek Korpusz-típusai kisebb változatosságot mutatnak: a két fő típus a csukott szemű, oldalt hajtott fejű, halott Krisztus, és a szembe néző, nyitott szemű, lebegő testű, élő Krisztus.

Oláh Katalin Kinga Korpusza Krisztus szenvedését is megmutatja, de nem uralja egyértelműen a dráma. A halott, de meg nem tört test ugyanarra utal, mint a kereszt hangsúlya a kompozíción belül: itt már nem a megfeszítés eszköze a kereszt, hanem a megváltás szimbóluma.

A kereszt és az architektúra kiemelt szerepet kapott a művön: formálásuk a templomnak-templomoknak való emlékéllítást szolgálja. A kereszt jellegzetes szárvégeivel a vecsési Német Nemzetiségi Önkormányzat címerében szereplő arany keresztet idézi, amely maga is emlékéllítés: formája a közösség háborúban elpusztult templomára utal, egyúttal a közösség katolikus hitvallására. A kereszt szándékolt hangsúlyát a szobron ez is indokolja.

Rendkívül egyéni, de egyben a hagyományt integráló megoldás a keresztet pilléreként támasztó architektónikus elemek részleteképzése is. A feszületterv első verziói közt a művész egy dominánsabb, fülkeszerű architektúrában gondolkodott. Végül azonban – részben a megrendelő kívánságát is akceptálva – méretében redukálódott az építészeti elem, viszont a jelképisége rendkívüli módon intenzív lett. A valaha volt szentély barokk oltárepítményét idézi a volutás támaszokkal, félig kitakart lantablak alakú áttörésekkel, ártírt, építészeti motívumokból sűrített elemként. Az így létrejött forma pedig Mária monogramját is rejti. Az architektúra rokonságot mutat azokkal a fülkeszerű képoszlopokkal is, amelyek a templom nélküli településeken esetenként kápolna alakú épületté nőttek.

Már a XVII-XVIII. században szokás volt az összedőlt templom, kolostor helyére keresztet állítani. Ez esetben az emlékezés sokadik rétege, hogy az eredeti templom maga is a Szent Keresztnek lett szentelve. A Kereszt maga is Krisztust, a keresztthalálban Krisztusnak a bűn és a halál fölötti győzelmét jelképezi – Vecsésen emlékéllításként is, nemcsak a nembeli megváltásra utalva, hanem a helyi közösségére is, a háború, majd a diktatúra általi pusztítás feletti lelki győzelemként.

Az eddig az életműben kizárólag autonóm műfajként megjelenő rajz egy újabb alkalmazott területet is meghódított: az illusztrációét. Oláh Katalin Kinga két nagyszabású munkát készített el két év alatt, 2012-ben a török népmeséket tartalmazó *A Szarvas-szultánkisasszony*, 2014-ben pedig Erdal Öz *Korkut apó története* című kötete jelent meg az illusztrációival.

Az oeuvre-ben a tornászplasztikákból fokozatosan kibontakozott az emberi test mozgására irányuló általános plasztikai figyelem. Egymás után készültek a témában a művész kisplasztikái: *Bicskaszállópillanatfelvétel* (2010), *Forgás-műkorcsolyázó* (2010), *Hét tornász* (2011), *Szinkronúszó* (2011), *Forgás-műkorcsolyázó* (2013), *Szinkronúszó csapat* (2014), majd mindebből kutatási program is született; a cél: teljes mozdulatsorok megjelenítése fázispontokra bontva.

2012-ben a vecsési Kereszttel szinte egy időben került helyére Kolontár-Devecseren, a Szentkútnál a művész *Angyal* című szobra is. A tragédia idején a vörösiszap áradata elkerülte a búcsújáró helyet, a tiszta vízű forrást és környezetét. Hívó ember nem is értelmezheti ezt másként, mint olyan csodaként, amely vigaszt és megerősítést nyújt a bajban. A 2012. évi szentkúti búcsú alkalmából már a helyén állt a kis emlékoszlop a vörösiszapot megállító angyallal.

2013-ban elkészült plasztikai testvére is, a *Harsonás angyal*. Oláh Katalin Kinga szerint tehát a hetedik pecsét feltörése után vagyunk.

A keresztény egyházak és a hitüket ténylegesen megélt hívek értékelése az emberi társadalmak jelen állapotáról jelentősen eltér a modernitást mindmáig elsősorban fejlődéstörténetként interpretáló, nagyrészt szekularizált fogyasztói társadalométól, amely az egyházak és hívők hitelvekhez való ragaszkodását legtöbbször egyszerűen fundamentalizmusként bélyegzi meg. Oláh Katalin Kinga művei is ebben a kettős koordináta-rendszerben jönnek létre, értelmeződnek, kapnak, vagy éppen nem kapnak visszajelzést, kritikát és megerősítést.

Az ő üzenete mindenesetre továbbra is egyértelmű: „Észre kéne venni azt, Aki van, és aki minket minden bajban megsegít!” – hiszen, amint a honlapján Lukács evangéliumából idézi: „Csak az a kérdés, hogy amire az Emberfia eljön, talál-e hitet a földön.”