

Balázs Sándor

Ötkötet

*A magyar képzőművészet jelene
Hungart-köntösben*

■ Sosem láthatjuk úgy és akként a műalkotásokat, képeket, szobrokat, textíliákat, mint alkotójuk, tehát sosem érkezhetünk meg abba a lelki és szellemi pozícióba, amelyben az alkotó által megszülettek. Csak közelíthetünk, miként azt a műtörténész is teszi. Egy-egy alkotó művészetének ízére rátalálni és azt közérthető formában közvetíteni – alkalmanként nem is olyan egyszerű dolog. Ugyanis egyre szűkülő körökben szükséges eljutni ahhoz a problémához, amit az alkotó munkáiban felvet, s amire műveivel válaszol. Némely műalkotás minden különösebb értelmezés vagy magyarázat, netán ikonográfiai utalás nélkül, közvetlenül képes hatni, közvetíteni, kifejezni, létrejöttének értelmére fényt deríteni. Persze ez ritka jelenség. A műalkotások legtöbbször rászorul bizonyos információk előzetes begyűjtésére, illetve közlésére, már ha lehetőség szerint helyesen kívánjuk őket érteni, s nem félreérteni.

Öt szerző, öt alkotó, öt életmű. Öt könyv. Vonzódások és választások, előzetes ismeretek és barátságok egyaránt szerepet játszhattak abban, hogy ennek vagy annak az alkotónak ki gondolta végig s jegyezte le kismonográfiába foglalható életművét. Sinkovits Péter egyik legkorábbi méltatója Földi Péter művészetének, hasonlóképpen Wehner Tibor M. Novák András művilágának. P. Szabó Ernő mindenre nyitott szellemisége könnyen igazodhatott Haris László fotóihoz és a hozzájuk fűződő, történetekben gazdag alkotóvilágához, míg Lovag Zsuzsa esetében már eleve adva lehetett a szellemi-lelki közöségvállalás Hager Ritta bensőséges művészetével. Szeifert Judit, a fiatalabb művészettörténész-nemzedék tagja számára pedig vélhetőleg inspiráló lehetett egy olyan sokirányú életmű, mint Szemadám György.

Mintegy fél évtizede, hogy a Hungart Egyesület gondozásában kezdetét vette egy könyvsorozat megjelentetése – jelzi felvezető soraiban a kis-jubileumi alkalomból a Hungart (Vizuális Művészek Közös Jogkezelő Társasága Egyesület) elnöke, Sárkány Győző grafikus-

művész. A magyar képzőművészeti könyvkiadás szerény szeletét képviselő Hungart-könyvek kis léptékű, ám átfogó, az alkotói életművek egészét, olykor csak egy szűkebb periódusának munkáit bemutató, a hazai képzőművészet jelenéből válogató kötetek. Legalábbis legjobb igényük szerint ilyen természetű kiadványok. Kicsiben igyekeznek nagy ívet húzni.

Az eredeti és gyakorlattá vált elképzelés szerint évente öt alkotó, a Hungart-ösztöndíjban részesültek számára nyílt lehetőség, hogy jeles hazai művészettörténészek és művészeti írók által írt kismonográfia keretében művészetük bemutatásra kerüljön. Mára e koncepció némileg módosulni látszik, hiszen a kiválasztottak köre egyidejűleg bővül és szűkül: az egyesület kuratóriuma a magyar vizuális művészet egészéből válogatja majd ki a kötetlehetőségre méltónak bizonyuló alkotókat, ugyanakkor – a jövőbeli tervek szerint – körük számát három főre korlátozza. A 2013-ban megjelent kötetek a korábbi és a jövőbeli elképzelések hibrid változataként jöttek létre: számuk még a korábbi praxist követi, ám az érdemesítettek között a korábban preferált festő- és szobrászművészek mellett ipar- és fotóművész is megjelenik, noha ez utóbbiakra már a korábbi évek is szolgáltak példával.

A kötetek szerkezetének kialakítása következetesen egy-séges, optimális arányokat mutat: a szöveges lapfelületeken az életműveket tárgyaló tanulmányokat, illetve angol nyelvű fordításukat rövid életrajz, kiállításjegyzék, bibliográfia követi; közbül, egybefogva, a képeké a főszerep. Előbbiek csupán a kötetek mintegy harmadát sajtóítják ki, így aztán a többnyire színes illusztrációk érdemi módon mutathatják az alkotói tevékenység művészeti eredményeit. Noha a szerzők külön jelzéssel nem utalnak egy-egy behatóbban vizsgált alkotás képi megjelenésének oldalszámára, ez nem okoz különösebb problémát. A kötetek jól átlátható szerkezete révén könnyen megtalálhatók a hivatkozott munkák. Már csak azért is, mert a szövegfejlémények – a tartalmi vonatkozásokat hordozó műleírások,

elemzések és értelmezések –, illetve az illusztrációk többnyire párhuzamosan következnek egymásra a maguk terénumban. Annál inkább zavaró a nyelvi pontatlanságok rendületlen jelenléte. Egy korábbi, szintén az adott év köteteit tárgyaló írásban már szó esett arról, hogy a korrekúra pontossága nem hanyagolható el. Talán periferikus aggodalom, mégis ide kívánczok, kvázi lábjegyzetként: miért ne lehetne e remek, hiánypótló és a felmerült hiányt méltó módon kielégítő kezdeményezés – kortárs képzőművészeink életművének számbavétele kismonográfiák keretében – az érdeklődésnek és igényes várakozásnak még inkább megfelelő. Ezen, viszonylag kis idő- és anyagi ráfordítással nagyot lendítene, ha a korrektori tevékenység szerepe dominánsabb szempontként jelenne meg a kötetek létrehozásában, közreadásában, hogy a kiadványokat ezen a téren se érhesse kifogás. Bizonyos szempontból egyetlen hiba, figyelmetlenség is soknak bizonyulhat, de itt előfordulásuk gyakoribb. E tény már csak azért is különösen kellemetlen, mert a kiadványok szövegapparátusa nem áttekinthetetlenül terjedelmes.

Az alkotók, a művek megközelítési módjai bizonyos keretek között egymástól eltérnek. Az egyes szerzők más és más nézőpontot vetnek fel aszerint, hogy az adott alkotó életművében vagy életművének egy rövidebb periódusában mit tekintenek relevánsnak. Persze mindannyian az egyedit, a személyest, a kézjegyet kutatják az alkotásokban, mint ahogyan az egy monográfiához illik. Mindamellet a kötetek szerzői mint művészettörténészek, művészeti írók vagy némi kiterjesztéssel élve a képek tudományával foglalkozó képtörténészek: valamiképpen önarcképüket is mutatják az olvasónak, amint az alkotásokban megmerítkezve képeket, képzőművészeti jelenségeket vizsgálnak, elemeznek, értelmeznek. A művészettörténészek számára elsődleges forrásanyagként természetesen a műalkotások kerülnek fókuszba, míg az esetlegesen elérhető személyes visszaemlékezések, szóbeli vagy írott közlések – amelyek az egyes műalkotások megszületésének körülményeire, élményforrásaikra, indíttatásuk mikéntjére világíthatnak rá – többnyire csak mint másodlagos források fontosak, noha esetenként a művek értelmezését szorosan befolyásoló tényezők. Jelen kötetek szerzői ez utóbbi, másodlagos források tekintetében igen szerencsés vagy kényelmes helyzetben találhatták magukat, mivel az alkotók többsége – csaknem mindegyike – közlékeny, készséges nyilatkozó benyomását kelti, s teszik ezt a képzőművészek körében szokatlanul meglepő szabatossággal, pontossággal és árnyaltsággal. Nem is szólva azon alkotókról, akik írnak is, mint Szemadám György vagy Földi Péter.

Így a szerzők számára lényeges segédletet jelenthetett az alkotók korábban publikált írásainak vagy szóbeli megnyilatkozásainak felidézése, s ezek az életművet bemutató tanulmányokban is gyakorta feltűnnek. Ha nem is élesen, de elkülöníti a monográfusokat egymástól, hogy az adott életművek kapcsán milyen elméleti kérdésvetéseket generálnak, miképpen fogalmazzák meg az adott művész alkotói problémáját, művészetének magját: hogy mi foglalkoztatja őket a létrehozott alkotások során vagy sorozatán át, amelyekre adekvát és autentikus válaszként az alkotások megszülettek. A szerzők többnyire paritásban tartják a strukturalista és az esztétikai megközelítés lehetőségeit, ám olykor a műalkotások létrejöttének, jellegük módosulásának története egy tágabb história részeként jelenik meg, amennyiben a történelmi, társadalmi, szociológiai, művelődéspolitikai beágyazottság erőteljesebb. Ilyenkor közlendőjük nem csupán az adott életmű alkotásait érinti, hanem tágabb hátteret világít be: esetenként távolabbi hatások és determinációk sokaságát göngyölítik maguk előtt, míg megérkeznek egy-egy műalkotáshoz.

Talán erőltetett volna a bemutatott öt alkotó kapcsán valamilyen közös, közösséget teremtő szemléleti jegy után kutatni csupán azon alkalomból, hogy kismonográfiáik egyidejűleg jelentek meg. Ám talán mégsem reménytelen, s a kutakodás eredménye sem kényszeredett, mert megáll a maga lábán. Talán véletlen, talán sorszerű, hogy a jelen kötetekben méltatott alkotók mindegyikét – meglehet, hogy maguk sem tudnak erről, illetve a másik hasonlóságáról – teljességigény, holisztikus látásmód, organikuság, az eredetiség megunthatatlan keresése jellemzi. Lezáratlan, tehát a további formálódás előtt nyitva álló életművek jelennek meg, hiszen az alkotók aktívak, további művekkel várandósak, mégis: már az eddig létrehozott életmű is a jelentőségteljesség, a markáns egyéni arculat jegyeit hordozza. Ez talán nem is oly meglepő, hiszen az alkotók mindegyikének életkora közelít a hetedik évtizedhez, vagy azon is túl van, így csaknem fél évszázada foglalkoznak művészeti világuk formálásával. Kialakult, megállapodott művészi habitust mutatnak, szellemi berendezkedésük a véglegesség jegyeit hordozza: képviláguk, formalitásuk, művészi szemléletmódjuk rögzültnek tekinthető – mindamellet, hogy a festő- illetve tárgyalgóvilág folyamatos mozgást, változékonyságot, olykor forrongást mutat.

P. Szabó Ernő tanulmányának felvezető soraiban egy korábbi, Haris Lászlóval készült interjú egyik megjegyzésére hivatkozik, amely szerint egy művész esetében talán a legfontosabb az alkotás közvetlen

háttérül szolgáló mozzanat: a keresés. Egy fotóművész esetében kiváltképpen, hiszen készenléte állandó a téma meglátására, kiválasztására, miközben a körülötte lévő világgal szembesül, miközben személyes létezésének legfontosabbnak ítélt esszenciáját a rajta kívül álló világmozzanatokra bízta, hogy tolmácsolják azok. A fotóművész korai, még kissé éretlen fejjel készült munkái közül néhány igen közismert, ilyenek például az 1956-os eseményekhez kapcsolódó fotók, amelyek közül is az alkotó leginkább a Kisfaludy utcában készült munkára büszke. A tanulmányt végigkíséri a képek méretének, léptékének problémája. A szerző több alkotóperiódusban visszatér e kérdés vizsgálatára, s irányadónak tekinti Haris megjegyzését, miszerint minden műnek abban és csakis abban a méretben kell megszületnie, amely adekvát a műben megnyilatkozó tartalmakkal. Reprezentatív példái ennek a művészetének valódi indulása idején létrehozott organikus, absztrakt fotók. Barátai (Csáji Attila, Molnár V. József, Demeter István) alkotásainak egy-egy piciny részletét kiemelte, a részletet autonóm alkotásként kezelte s felnagyította. Már ezek idején, a hetvenes években létrejött munkák során – leginkább a keleti filozófiák nyomán – megszületett az a gondolat, amely mindmáig vezérlő iránytűje Haris Lászlónak – a fotóművésznek, az embernek –: „a világ minden irányban, fölfelé is meg lefelé is végtelen, és mindenütt meg tudod találni azt, ami a számodra a legfontosabb” – idézi az alkotót P. Szabó Ernő. Az eddigi életművet feldolgozó kismonográfia kronológiai rendet követ, az alkotói korszakok szerint (organikus, absztrakt képek; konceptuális munkák; panorámaképek) tájékozódik. P. Szabó Ernő olyan keretet, narratívát választott az alkotó bemutatására, amely folyamatosan fenntartja az olvasó érdeklődését. Ugyanis Haris esetében minden elkészült fotónak pontosan felidézhető története van, s ezeket a szerző sorra el is meséli, egészen addig, hogy az olykor meglepő címadások eredetét is megvilágítja. A történeti, történelmi pillanat kontextusában, annak felidézése révén az olykor érthetetlennek tűnő vagy zavarba ejtő képcímek, esetenként a fotók látványa által kiváltott tanácstalanság, hogy mit is szemlélünk (E és K sorozat; MET), rendre felnyílik, feloldódik. És közben a magyar avantgárd törekvések hatvanas-hetvenes évekbeli történetére is rálátunk, amelynek Haris aktív szereplője volt. Részint mint a korabeli kiállítások fotósa – így például a balatonboglári kápolnatárlatok, a No 1 csoport akcióinak dokumentálója –, részint mint szintén kiállító művész. A kötet zárlatában olyan tapasztalat fogalmazódik meg, amelyet ugyan Haris László életműve, az azokat elgondoló személyiség hívott életre, ám az alko-

tó embernek általánosan sajátja – függetlenül attól, hogy kezében tartja-e a nem csupán tényszerűségeket rögzítő fényképezőgépet: „Nem a fényképezőgép lenszéje, hanem a gép mögött álló alkotó a meghatározó abban a tekintetben, hogy mi hogyan jelenik meg, milyen tartalmat, jelentést kap, milyen sugallatot hordoz magában.”

„A keretet a falu, Somos adja, itt történik minden, ami a világban fontos és érdekes, aminek hű krónikása a művész. A szereplők az imaginárius térben felszabadultan mozognak, nem köti őket a gravitáció törvénye” – foglalja össze Földi Péter alkotóvilágának sarokpontjait, a Földi-jelenséget Sinkovits Péter, a művész monográfusa. Értekezése azon axiómán alapul, hogy Földi Péter ma sem csinál egyebet, művészete ma sem foglalkozik mással, mint pályája kezdetén. Már a korai vagy akár a legkorábbi munkák azt közvetítették, hogy a mögöttük álló, azokat létrehozó alkotó a felkészülés és a műre-érettség értelmében: kész, egész. Ez nyilván nem oly módon értendő, hogy a korai-kezdeti munkákhoz képest a későbbiek ne tudtak és ne szolgáltak volna folyamatos újdonsággal; inkább a szemlélet, a festői eszközkészlet, a tematika korai kialakultságára, s leginkább az alkotói szabadság feltétlenségére utal. Ennek a nyolcvanas–kilencvenes években jelentős visszhangot kiváltó képvilágnak a kiterjesztését, bizonyos tekintetben vett gazdagodását látja az életmű további darabjaiban. Pályájának meghatározó, kezdő lépését az informel művészeti irányzatának jegyében véli Sinkovits felfedezni, ám nem annak absztrakt, a formakeresést feladó irányultságában, hanem az alkotás folyamatát kísérő, azt átjáró képalkotó szabadságban. Ennek élményforrása a hatvanas évek végére nyúlik vissza, amikor az alkotó alig huszonevésen Henry Moore és Käthe Kollwitz munkáival szembesült egy budapesti kiállításon. Elsősorban a megformálás szabadsága, a művészi eszközök különös erejű használata, a furcsa torzítások ragadták magukkal. Mint Sinkovits jelzi – és a Földi Péter által publikált tanulmányok is ezt sugallják –, napjainkig inspiráló forrásként mutatkozik számára a gyermekrajzok világa. Az a mód, ahogy a gyermek tekint világára: önkéntelenül és természetesen, de mégsem egészen tudatlanul. „A gyermek ismereteinek alapja a valóság, de annak nem csupán egyetlen kijelölt nézőpontból látható külalakja, hanem a mozgásában, változásában, teljességében rejlő igazsága. Ezeknek az igazságoknak a felismeréséhez, illetve birtokba vételéhez a látvány csak ösztönzéseket ad” – idézi az alkotót a szerző. Képein, amelyek egyidejűleg több nézőpont terepei, domináns figuraként jelennek meg az állatok – többnyire az emberi jelenlétet sem nélkülözve

–, ám nem az anatómiai pontosság jegyében, hanem mindig kissé elrajzolva, torzítva. Különös költőiség, elégi-kus, olykor kissé groteszk hangvétel jellemzi jellegzetes, másokkal aligha összetéveszthető képvilágát, amelynek sajátos kísérőjelensége a köznapiságba rejtőző mitikus címadás. A fentebb említett axiómát maga az alkotó is megerősíti, Sinkovits idézi írásában a vele készült beszélgetés egy részletét: „Azokat a dolgokat festem azóta is, amelyekkel együtt élek egész gyermekkorom óta. Azt hiszem, egy faluból is meg lehet ítélni a világot. Ehhez azonban meg kell érteni az itteni tárgyak, motívumok összes jelentését, és akkor ez a festészet is időszerűvé, korszerűvé válik”. Földi Péter Somoskőújfalu szülőtte, s vélhetőleg az is marad mindörökké. A kortárs magyar képzőművészet ritka jelensége ő, aki egy kicsiny világból teremt képes univerzumot. Művészete révén valami egészen originális jelenséggel szembesülünk, amely éppen úgy támaszkodik a hazai és a nemzetközi elődök képi hagyományára, mint azok autentikus megújítására. Művészete egyidejűleg magyar és európai.

Ha Szemadám György csupán nagyvonalakban felrajzolt életútjára tekintünk, abból is kitűnhet, az is biztos támpontokat nyújthat arra vonatkozólag, hogy művészete miért éppen azon irányokba fordult, amelyeket alkotásai tanúsítanak. Különös módon iskoláiról nem igen esik szó – igazán gazdag életműve ellenére. Auto-didakta művész, persze ez így igen pontatlan: a korszak, amelyben fiatalságát töltötte, a szellemi közeg, amely körülvette – tette, nevelte művésszé. Az „avantgárd felegyerekévé”, aki happeningek és performance-ok életre hívója, szervezője és résztvevője, a perifériára szorított avantgárd törekvések egyik vezéregyénisége, majd utóbb, kissé konszolidálódva művészetpedagógus, filmek készítője és megannyi más – olykor Szeifert Judit is tanácstalan, mit emeljen még be vizsgálódásai körébe. Például indokoltan hivatkozik Szemadám jelentős elméleti, írói, művészeti írói tevékenységére, mint aminek tárgyalását jelen tanulmánya nem érintheti, mindamellett annak egyes részleteit – szintén indokoltan, az életmű minél hitelesebb megvilágítása érdekében – forrásként felhasználja. Visszatekintve a látszólagos véletlenek sem tűnnek véletlennek. A Fővárosi Állat- és Növénykert: nagyragadozók gondozója. 1971-ben itt, az Állatkert „oroszlánbarlangjában” szervez és rendez kiállítást, mint nem hivatalos művész a nem hivatalos művészek számára – a hivatalos művészeti élet keretein kívül. Hasonlóképpen, a hivatalosságot mellőzve kerültek megrendezésre a No 1 csoport által 1970–1973 között életre hívott balatonboglári kápolna-tárlatok.

Ez utóbbi helyszínen került sor Szemadám legendássá vált szerepjátékára, az *Azonosulási kísérletre*. Fiatal festőként albérlő Vaszkó Erzsébet festőművész lakásában, akinek művészetfelfogását mintegy megöröklí: hogy mindig a látványból induljon ki, és sose váljék művészete teljesen nonfiguratívvá. De szellemi elődei közt – akikre példaként tekinthetett – olyan neves alkotókat találunk, mint Barcsay Jenő, Bálint Endre, Korniss Dezső. Szeifert értekezésében középponti, figyelemfelhívó gondolatként jelenik meg Szemadám György művészetének tematikai-stiláris kontinuitása. Korai táblaképeinek stilizált, jelszerű állatai, a határozott kontúrokkal, hangsúlyos színmezőkkel, de redukált formában megjelenő madarak későbbi művészetének is gerincét alkotják, noha más kivitelezésben. A szerző megállapítása szerint Szemadám György eddigi és vélhetőleg jövőbeli munkássága két alappilléren nyugszik. Résztint bensőséges, intenzív kapcsolatán a természettel, az élőlényekkel, az organikus jelenségekkel; másrészt egy időbeli vonatkozásokon: a jobbára magunk mögött hagyott, többnyire feledésbe merülő múlthoz történő folyamatos odaforduláson, ami művészetében archaizáló jelenségek sorozatát hívja elő. Szemadám művészete számára a kollektív emlékezet éppolyan termékeny forrás, mint a történelmi és művészeti múlt szubjektív befogadása, építő továbbgondolása. A múlthoz való hangsúlyos – bár belterjesebb, az alkotó gyakorlati munkamódszerét illető – vonatkozás, hogy évek múltán gyakorta újra előveszi egy-egy régi munkáját, hogy átalakítsa, továbbfejlessze, ritkább esetben valamilyen aktualitást is hordozó változatot hozzon létre belőle. Művészete a múltat úgy tanulja meg, hogy emlékezik. Néha konkrétan idézi fel a múltbéli eseményeket, míg máskor saját életidejének jelene az emlékezés tárgya: a természetben szemléllhető végtelen örökidejűség – ide vezetnek metafizikus képei, amelyek nemcsak szemlélődésre, de eszmélődésre is indítanak, amelyek olykor csodálattal töltik el, olykor az alkotás révén a természet fölélé látszanak emelni alkotójukat.

Hogy M. Novák András életművét miért nem lehet kiszakítani abból a kultúrából, történelmi közegből, amelyben megszületett, illetve hogy izolálva – ha bennük pusztán mint esztétikai tárgyak sorozatát látjuk – miért csorbulhatnak bizonyos jelentésrétegeik, ezt monográfusa, Wehner Tibor tüzetes vizsgálat alá veti. Egyszerű válaszként adódhatna: mert az életmű korához van kötve. A szerző azonban árnyaltabb következtetésekig vezet olvasóját. Azt a történelmi-kulturális kontextust, annak bizonyos jelenségeit követi nyomon, amelyben

e művek létrejöttek. Wehner Tibor tanulmánya a többi, szintén 2013-ban megjelent Hungart-kötethez képest rendhagyó, miután vizsgálódása a célkeresztbe fogott alkotó, M. Novák András életművének csupán elmúlt másfél évtizedére szorítkozik: a benne megjelenő fontosabb áramlatokra, az egyre a megújulás jeleit mutató alkotói nézőpontokra, az alkotásokat formáló jellegzetes stílusjegyekre, a tematika körüljárására. Indokoltnak tetszik az életmű e szűkített áttekintése, már csak azért is, mert az elmúlt másfél évtized történései, ahogyan az azt megelőző, a rendszerváltást – M. Novák András szóhasználatában: rendszervisszaváltás – követő évtized tapasztalatai, alapvető változásokat hoztak az alkotó művészetszemléletében, műveinek jellegében. M. Novák András ebben az időszakban hozta létre azokat az alkotásait, amelyek leginkább markánsan jellemzik alkotótevékenységét. Talán éppen azért, mert a történelmi, társadalmi, kulturális jelenségekre, változásokra és visszasságokra érzékeny, azokra folyamatosan alkotásaival reflektáló alkotót ezen időszakban az ingerek bősége érte. Festői magatartását, gondolkodásmódját cizelláltan jellemzi Wehner: „M. Novák András művészete a világos festői beszéd művészete: az alkotó nem kertel, nem kerülgeti a forró kását, nem terheli meg a jelenségeket és a dolgokat szimbolikus áttételekkel. Pontosan megidéz, gyakran magukat a legismertebb szimbólumokat – képi közhelyeket –, jeleket, jelképeket alkalmazza, illetve állítja műveinek fókuszába, de úgy, hogy mindemellett a festőiség önértékei is kibontakozhatnak.” M. Novák András nem jelbeszédet hoz létre, hanem a jelekkel, szimbólumokkal, formákkal, színekkel beszél festészetének nyelvén. Mint arra az alkotó több nyilatkozatában is utal, mindezt azért teszi éppen így, mert tartalmi festő, bizonyos tartalmakat kíván megfesteni.

Lovag Zsuzsa vizsgálódásainak domináns horizontja szellemi természetű. Noha rendre a materiából indul ki, a művek kapcsán szakrális, transzcendens vonatkozási, értelmezési keretek közé érkezik meg. A falikárpit európai történetének rövid ismertetőjével Lovag Zsuzsa arra a folyamatra irányítja a figyelmet, amelynek során egy alkalmazott, díszítő funkciót betöltő, az épületek beltéri falait ékítő művészeti tárgy önálló plasztikai alkotássá vált XIX. századi újjáéledése során, s még inkább – világszerte – a múlt század második felében. Ekkortájt a művészeti ág hazai képviselői jobbára csak vidéken mutathatták be textiljeiket, elsősorban az 1970-ben kezdetét vevő Szombathelyi Fal- és Tértextil Biennálék keretében. A sajátos viszonyokat pontosan jelzi Lovag Zsuzsa helyzetértékelése: „A textilművészet Magyarországon is

a kortárs vizuális művészetek önálló ága lett, sőt azzal az előnnyel is rendelkezett, hogy vidéki seregszemléje kikerült a kultúrpolitika éberrel figyelő, a képzőművészeti alkotások »dekadens«, netán absztrakt formáit kíméletlenül kiszorító irányítása alól.”

Ebben a művészeti közegben indult Hager Ritta pályája, hol a falsíkra simuló falikárpitokkal, hol a térbe kinyújtózó térplasztikákkal. Később, a nyolcvanas évekre már egyéni szövőtechnikával, az általa plasztikus felvetésű gobelinnek nevezett eljárással készítette munkáit. Munkamódszerei közt a fonást, szövést, csomózást egyaránt megtaláljuk. De kedvvel használja fel a funkciójukból kikopott, elaggott, ám megtalált, újra felfedezett tárgyakat is, amelyek a művész által életre hívott kontextusban ismét életre kelnek, noha megváltozott funkcióban. A különböző léptékű alkotások között természetesen járkel anélkül, hogy azokban minőségváltás állna elő. A nagyobb méretű fali és tértextilek mellett készít csaknem tenyérnyi, miniatúr textiliákat is. Művészetét szerényen megnyilatkozó színek, visszafogott eszközhasználat, olykor merész absztrahálás jellemzi. Motívumai, témái rendre visszatérnek: alfa és ómega, kereszt, hal, föld és ég, felhők és derengés; s mind körül a fény, a világosság, a ragyogás uralkodik. Egy-egy jellemzően vallásos közegből eredő, a hitélettel összefüggő szimbólum olykor hosszasan foglalkoztatja, a motívumokat elidőzteti, visszahívja, több változatban is feldolgozza. Így például *A szűk kapu* címmel két, azonos méretű alkotás született meg a kilencvenes évek végén. De gyakoriak a hasonló módon komponált, szerkezetükben is csak enyhe eltéréseket követő munkák is (*Éj, Sugárzó csend, Belső fény*).

Lovag Zsuzsa már tanulmányának élén, mintegy előhangként olyan – tulajdonképpen a művészettörténeti vizsgálódások keretein kívül elhelyezkedő – értelmezési mezőt jelöl meg, amely véleménye szerint leginkább optimális nézőpontja az alkotó felé való közeledésnek. Ez pedig „a mélyen hívó ember isteni hangra figyelő csendje”. Indokolt e horgonyaspektus kiindulópontként történő megjelölése, mivel ezen ismeret hiányában tévútra vezethet minden, a műveket érintő kijelentés. Lovag Zsuzsa eszmefuttatásának középpontjában mindvégig ezt tartja fenn – olykor talán kissé erőltetetten, néha e sémában megrekedve, noha jól megokolt módon. Mert Hager Ritta művészetében olyan alkotót szemlél, aki „saját Isten-élményét jeleníti meg műveiben”. Művészetének genezise, egyben végső céliránya éppen ebben rejlik: a hívó figyelemben, a csendben, a szakralitás iránti elköteleződésben. Minden erre való tekintettel történik. Ez szabja meg alkotói szemléletét, munkamódszerét. E transzcendentális

irányultság mellé természetesen társítja a szerző az alkotó egyik kitüntetett, több alkalommal hangsúlyozott személyiségjegyét: alázatát az alkotómunka, a világ, a világ-mindenség iránt. Érzékeny példája lehet ennek bármelyik alkotása, bármely megnyilvánulása. Például a többedmagával önként vállalt kollektív anonimitás a *Kárpit határok nélkül* című alkotás esetében, vagy az a tény, hogy rendhagyó módon minden munkáját maga szövi, mert a ritmikus folyamatra úgy tekint, mint az alkotás szerves részére. Pihenésképpen az egyházfilozófusok írásait tanulmányozza. De ezt igazolja a természettel való együttműködés csaknem felülmúlhatatlannak tetsző, poétikus voltát tekintve precedens értékű alkotása, a *Gyapjúból szötte a madár és én* című munka is, amelynek születési körülményeiről a szerző közléséből értesülünk: „Egy, a kertben talált lepottyant madárfészek adta az ötletet. A fészekbe belefonna a művész saját, szabadban szárított festett fonalait ismerte fel, s a madár mestermunkáját kiegészítve, a természet csodái iránti alázatból szötte alá egy alapot.” Ami Hager Ritta művészetének szellemi, érzelmi hátterét alkotja, ahonnan kellő rálátás és megértési lehetőség nyílik: nem testálható át. A művek előttünk állnak, de a bennük megnyilatkozó, „az érzelmi kultúra révén transzcendenssé tett tudás nem örökíthető át” – írja Roland Barthes.