

## SZÍNES KÖNYV GEDŐ ILKÁNAK

*Hajdu István–Bíró Dávid: Gedő Ilka művészete (1921–1985)*  
*Gondolat, 2003. 256 oldal, 7900 Ft*

Amikor 1980-ban, tízéves szünet után először jártam újra Magyarországon, utam azonnal Székesfehérvárra vezetett, ahol éppen Gedő Ilka első retrospektív kiállítása volt látható.

Nagyon meglepetést el sem képzelhettem volna. Mintha egy addig titokban dolgozó bábo asszony tárta volna szélesre a boltja ajtaját: mézeskalács munkákba süllyesztett szíromfoszlányok vagy sodrófával laposra nyújtott kertek, emlékebe leprévelt barátok, rózsák és folyondárok, másutt pedig fodrozódó levelekbe burkolt bohócok tarkították a falakat. Nem voltak nagyok, imponálni akarók a képek, de olyan volt a kiállítás, mint ősszel a lomb, mielőtt hullni kezd – több mutatkozik meg ilyenkor a természet anatómiájából. Mintha dér csípte volna meg, úgy üt ki a pigmentanyag a felületeken, mozaikképpé hullanak szét a fák, s a színek határvonala utánozhatatlan bonolyultságú. Emitt öblös ráncok, kényelmesebb fekvést kereső gyűrődések, másutt meg apró homoksvatagok foltja dereng – talán elcsent tükrök fénye? És ahogy az egy hajlottabb korbá lépő asszony munkáihoz illik, leolvasható a színek harmóniájáról, hogy aszályos volt a nyár.

A képek síkja ezért hol bíborban született főenyre, hol meg lepkék hímporát őrző noteszlapok elnyűtt bőrfedelére hasonlított. Ami mögöttük sejtett, az meg káprázatoknak tűnt. Egy helyütt vékony keretbe foglalt elégia, talán Rilke verseinek a néhány párolgó sora. Másutt meg vonalrácsba foglalt akrobatika és megfjethetetlenül kusza gubancaikkal Klee koboldjainak vagy a Jugendstil kócos boszorkányainak a hancúrozó hada. Aztán pedig egy repedés a falon. Ha sokáig nézzük, akkor belelátjuk, hogy Weöres Sándor próbálja ott éppen, hogy mi a virtus. Ráolvas: – só, orsó, koporsó... És pálcájával veri, igen, mámoros örömeiben szinte tündérszecskává csepi a bokrokat.

Öreg Magyarország, fogadd vissza fiad... – De ki volt Gedő Ilka?

Emlékszem, volt ott katalógus is, Szabó Juli írta. Aztán a fehérvári muzeológusok is meséltek egyet és mást. Ami pedig még hiányzott, azt meg az azóta kezembe került kiadványok kerekítették ki képpé.

Kezdetnek, budai ízeivel és Marczibányi téri emlékeivel ott a Széna tér felé futó, de oda soha meg nem érkező Fillér utca. Majd az 1944–45-ös gettó határát képező Erzsébet körút az odaszűfolódott, megriadt lakókkal. A túlélés, aztán az Alsóerdő sor, majd megint a Fillér utca. A hatvanas évek végén egy esztendő Párizsban. A férj természetudós, biokémikus, akit nejevel együtt egyszer hosszabb időre is meghívna a Szovjetunióba. Képcímek is mesélhetnek erről: Puscsinói konyhaablak – vagyis majdnem hogy Csehov. Majd éles vágással és figyelmeztető szírehabügással, fekete reflektorfénytől övezve Bálint Endrét látjuk, ahogy épp a képeit fürdeti forró szurokban. Vítáktól meg avantgárd gyulladásoktól izzó falaival pedig ott sejlik mögötte a bevehetetlen sánc, a Rottenbiller utca. Még messzebb, a horizonthoz hátrálóan, de Gedő Ilkához mégis közelebb, bukolicus faluvá szelődül a táj, mert Szentendre tornyai tűnnek fel arra. Fehér az ég, és ceruzavonalakból épülnek a házak. Mint egy nagy madár, úgy sűrölja a tetőket Vajda ikonőnarcképeinek a pelyhes árnyéka.

A parton uszadék fák, a kavicsos főenyen pedig régi jelenetek: az idős Rodin kéziratokat vesz át Rilkétől, mögöttük felragyog a Notre-Dame. De lehet, hogy az egész csak kölcsönben van, és csupán az égbolt francia. Egy háromlábú széken mintha Schönberg ülne, legalábbis reá vall a gesztus, ahogy dirigál. Zenekar helyett azonban egy festőállvány van előtte, azon meg az őnarcképe. Csak az álmai voltak jelen, és ezért nem mesélt róluk külön is Gedő Ilka. De ha belekukkantunk a jegyzeteibe, nagyon hasonló jeleneteket látunk, például azt, hogy Gauguin birkózik ott Van Goghgal, Van Gogh füle persze be van kötve. Éppen az orvos jön – depresszió ellen napraforgót ír fel. És hogy teljes legyen a zűrzavar, Szabó Lajost mutatják be a művésznőnek. Kotányi magyaráz, nagy tehát a tanácstalanság, csupán Korniss Dezső bólogat. Mire föl Gedő Ilkának is légszomja támad, de sebj, mert kutyaharapást szőrivel. Lefordítja tehát, sőt apró rajzocskákkal is ellátja Newton, Goethe és Ostwald színelméleteinek a fejezeteit,

majd ugyanígy Eber DAS WORT UND DIE GEISTIGEN REALITÄTEN című munkáját. Látjuk, nagy divat a gondolkodás.

Majd változik a kép: Gedő Ilka most a rajzait mutatja, de nem titok, hogy amit eddig csinált, az túl naturalista. Bizony, bizony, nem elég absztrakt, túl naturalista. Szabó Júlia szól közbe, és ő az expresszív erőt hangsúlyozza, majd lábjegyzeteket tart elénk: A giacomettis rajzait készítő Gedő Ilka egyértelműen korábról datálható, mint magának Giacomettiné az egzisztencialista korszaka. Egy null tehát Ilka javára – ezt Beke László is aláírja, noha ő többet állított volna ki a másik rajzsorozatból, azokból a kis asztalkákból, ahogy azt a művésznőnek küldött egyik levelében bizalmasan megsúgja. Ezt aztán sokkal később, csaknem húsz év múlva Hajdu István korrigálja: amire hasonlít, az minden korlátozás mellett is inkább Munchre hajaz vagy a nem kevésbé eksztatikus Antonin Artoud-ra.

És ezzel elérkeztünk a jelenhez.

Persze lehet, hogy mindez mégsem számít, csak üres képzelgés az egész. Ami biztos, az csupán annyi, hogy akkor ott, Fehérvárott, az István Király Múzeum művészettörténészei felverték egy sátrat, ami ilyenfajta nevekkel és fordulatokkal volt kicövekelve, de amiben végre egyedül maradhatott a munkáival Gedő Ilka. Ez már azonban nem a koráért rajzait készítő húszéves fiatalasszony. A sátorban csend van és hűvösség. Nem is marad más kép éles, csak az, ahogy Gedő Ilka és férje, doktor Bíró Endre karonfogva kifordul a sarkon, és a kiállítás felé közeledik. Kovalovszky Márta rájuk mutat, majd odafordul Perneczkyhez: „Ez az asszony 1948–49 körül abbagyta, és aztán húsz éven át nem is rajzolt semmit. Most azonban fest. Mégpedig hogyan!”

Gedő Ilka és Bíró Endre azonban továbbjön, még mindig karonfogva, és ahogy közelednek, velük nő a csend. Nehéz megmondani, miért, de lerí róluk, hogy igazuk van.

\*

Tudjuk végre, hogy ki volt Gedő Ilka?

Néhány további adat a most megjelent kötet oldalairól: Az 1980-as fehérvári tárlat után még egy kiállítást kapott a művésznő, most már Pesten, a Dorottya utcai galériában, de néhány esztendő múlva, 1985-ben már meg is halt. Viszont még halála évében gyűjteményes

anyaggal emlékeztek rá a szentendrei művésztelep galériájában, és Glasgow-ban is szerepeltek a képei az ottani Magyar Kulturális Hetek keretében. 1987-ben, két év múlva a Múcsarnok retrospektív tárlatával emlékeztek rá. Néhány további közjáték után 1994-ben és 1997-ben a New York-i Janos Gat Gallery rendezett Gedő Ilka-kiállításokat, és három év múlva ugyanott egy csoportos bemutatón is szerepeltek a munkái.

A különböző tárlatok és emlékkiállítások kapcsán (nincs itt hely rá, hogy valamennyit felsoroljam) számos munkája került gyűjteménybe, így a székesfehérvári múzeum vagy a Nemzeti Galéria mellett egymás után több külföldi gyűjtemény is élt azzal a lehetőséggel, hogy egy-egy kiállítás kapcsán Gedő-művekkel gyarapítsa a gyűjteményét, így a New York-i Zsidó Múzeum, a jeruzsálemi Yad Vashem Museum, valamint az ottani Israel Museum, de aztán a londoni British Museum, majd pedig a düsseldorfi Kunstmuseum is. E vásárlások során az 1944–45-ös gettórajzok, illetve a valamivel későbbi önarcképek bizonyultak a leg-sikeresebbeknek – néha egész sorozatok találtak így gazdát. A kiállításokat kritikák és katalóguspublikációk kísérték, kiemelkedik közülük az az 1997-es tanulmánykötet, amelyet György Péter, Pataki Gábor, Szabó Júlia és Mészáros Ferenc írásaiból állított össze az Új Művészet Kiadó. Mindezek a tárlatok és vásárlások, illetve a velük párhuzamosan megjelenő emlékezések és elemzések arra vezettek, hogy Gedő Ilka neve kezdett ismertebb lenni a világban, és apró mécsesekből kirajzolódó permetként világít most itt is, ott is, anélkül azonban, hogy ezekből a pislogó fényfoltokból az elmúlt évek folyamán valamilyen valóban egy-séges, egyetlen tekintettel megragadható kép állt volna össze.

A most megjelent nagyalakú album valószínűleg ezt a mozaikszerű benyomást igyekezett egy jobban áttekinthető összefoglalással felváltani, de ha kézbe vesszük a kötetet, úgy érezzük, hogy a filológiai és esztétikai feldolgozást elősegítő teljesség inkább csak a legfontosabb dokumentumok újrajkiadását illetően valósult meg, illetve a művésznő hagyatékában őrzött vázlatfüzetek és jegyzetanyagok listájára vonatkozóan lett teljes. Egyébként pedig a nagyközönség számára is leginkább megközelíthető műfaj, az olajfestmények teljesnek

mondható sora tölti meg a könyv lapjait. Az előrelépés így is jelentős, hiszen Gedő Ilka életművének feldolgozását eddig egyetlen intézmény vagy kiadó sem vállalta magára, és ez a publikáció is magánkezdeményezésből született. A kötet megjelenését ugyanis a művész nő fia, Bíró Dávid tette lehetővé azzal, hogy összegyűjtötte a műtárgy- és forrásjegyzékek anyagát, valamint hogy pénzügyi alapokat teremtett ahhoz, hogy ez az igényes és nagyalakú reprodukciókkal megtöltött könyv megjelenhessen. A kötet nyomdai előkészítését az Eper Grafikai Stúdió vállalta magára. Ennek során rajzolódott ki a könyv karaktere is: Hajdu István esszéjét a család tulajdonában lévő archív anyag, vagyis különböző írások, feljegyzések és műtárgylisták kísérik. Ez a sokrétű útmutatás nélkülözhetetlen lesz majd a további feldolgozások számára, és ez nyújt háttérrel annak a másfél száz színes reprodukciónak is, melyek Gedő Ilka olajképeiről készültek.

A kötetet kinyitva már az első pillanatban világos, hogy ezeknek a festményeknek a bemutatása volt a könyv tulajdonképpeni feladata. Ez a koncepció nem kíván védelmet, s legfeljebb csak azt a megjegyzést tehetem a látván, hogy ami a kötet legfontosabb üzenetét, a képek színvilágát illeti, az néha túl erőteljesre, túl harsányra sikerült – aki eredetiben is látta a festményeket, az tudja, hogy Gedő Ilka a visszafogott fényű felületek és a mélység felé megnyíló tónusok mestere volt. És ennek fel- említése után, vagyis csak másodsorban adhatok kifejezést annak a sajnálkozásomnak, hogy az olajfestmények emez impozáns galériája mellett természetesen nem maradhatott elég hely ahhoz, hogy a nem kevésbé értékes rajzokat is hasonló bőséggel és igényességgel (esetleg többszínnyomású reprók formájában) lehessen az olvasó elé tárni.

Egyáltalán, minél tovább lapozgatjuk a kötetet, annál inkább felébred a kíváncsiságunk, hogy a csak listák formájában ismertetett „egyéb” műfajokkal is megismerkedhessünk. Gedő Ilka műterme ugyanis a legfantasztikusabb formájú és tartalmú „szekunder anyaggal” telt meg az évtizedek során, és biztos vagyok benne, hogy ez a ritka elmélyültségről, máskor meg ötletgazdagságról vagy játékos kedélyről árulkodó hagyaték még sok meglepetésben részesít majd minket. Ezzel kapcsolatban még csak annyit, hogy fontos és dicsé-

retes körülménynek tűnik, hogy a könyv magyar és angol nyelvű változata nem összevontva, egy hibrid kötetben, hanem külön-külön kiadásként jelent meg, továbbá, hogy a magyar könyvváltozat filológiai apparátusában is ott olvashatók a legfontosabb angol nyelvű eligazító sorok.

\*

A könyv címlapján két szerző neve olvasható: Hajdu Istváné és Bíró Dávidé, de melléjük kívánkozna még egy harmadik személy is, a művész nő férje, Bíró Endre. Nem tudom, hogy a korábban megjelent alkalmi publikációk milyen terjedelemben foglalkoztak Bíró Endrének a feleségével kapcsolatos feljegyzéseivel, itt mindenesetre két olyan írás is szerepel (GEDŐ ILKA MŰTERME, AHOGY HALÁLAKOR HÁTRAMARADT ÉS FELJEGYZÉS GEDŐ ILKA PÁLYÁJÁRÓL), melyek így, együttvéve mind tartalmukban, mind pedig terjedelmükkel illetően igen jelentősek, és nem maradnak el a könyv fő szöveges attrakciója, Hajdu István esszéje mögött sem.

Bíró Endre itt közölt írásait – kivételesnek tűnő szerénységük és tárgyukhoz hű megbízhatóságuk miatt – a művészettörténészeknek aranyba kéne foglalniuk! Nem akarok itt kitérni a „művészözvegy-irodalom” jellegzetességeinek az ecsetelésére, mert azt hiszem, hogy egy irodalmi szaklap olvasói számára (akik közt nagy számban vannak szerkesztők és lektorok is) az ilyen gondok nem ismeretlenek. De azért megkérdezném tőlük, hogy hányszor fordult elő már velük, hogy egy családtagtól érkező terjedelmes memoáryanagot kézbe kapva és abba beleolvastva ilyen figyelmeztetéssel lepte volna meg őket a szerző: „A Szabó Lajosról és »köréről« itt leírt információk azt tartalmazták, amit e sorok írója átélt, megértett és félreértett. Így más kontextusban nem használhatók ellenőrzés, független megerősítés nélkül...” És ami ezután jön, az informatív, pontos és még élvezetesen plasztikus is. Ember legyen a talpán, aki abban valamilyen említésre méltó félreértést tudna kiperparálni.

Szabó Lajos nevének az említésével máris belezuhantunk a Gedő Ilkát körülvevő világ – szájjamon a szó: metafizikai örvényeibe, de helyette inkább azt mondom: – zajos sűrűjébe. Ám hadd szóljak előbb egy bravúros teljesítményről. Bíró Endre nem szépíró (noha a FINNEGAN'S WAKE-et az ő fordításában ismerheti a magyar olvasó), de mégis, amikor felesége ha-

lála után a műtermében található fecnik és firkák, újságkivágások és képeslapok, reprodukciók és papírjátékok, üvegcsék, letört ágak, festékmardékok vagy kitépett könyvlapok véget érni nem akaró sorát vette számba, akkor mégiscsak igen figyelemreméltó írói munkát végzett. Hiszen arra is időt szakított, hogy néhány soros tartalmi vagy életrajzi adalékkal jellemezzen vagy színezzon ki minden egyes „archiviát”, mintha azoknak tényleg alkalmuk lett volna megmártózni a Gedő Ilka személyét körülölelő emlékek életmeleg fürdőjében. Önkéntlenül is úgy kezdtem olvasni ezt a szöveget, mintha az Pereg SZAVAK-jának vagy Hrabal TÁNCÓRÁK-jának irodalmi rokonságába tartozna. És amint előrehaladunk az inventár olvasásában, egyre fontosabbnak, egyre elképesztőbbnek tűnik minden egyes adalék. (Néha, úgy látszik, hasznos lenne a szuggesztivitás növelése érdekében az ilyen filológiai munkák elvégzésére természetudósokat is meghívni, mert mintha az ő szemük meredekebb és meglepőbb szögből nézné a dolgokat.)

Talán ugyanezzel a szerénységre nevelt, de nagyon meredek látószöggel magyarázható az is, hogy Bíró másik írásának, a Gedő Ilkára, művészi pályájára visszatekintő tanulmányának is olyan különös és aszimmetrikus a felépítése. Ez ugyanis egy érdekes tartalmú esszére (afféle, a művészfeszégről írott számadásra) és egy olyan lábjegyzetanyagra oszlik, ami talán még terjedelmesebb, mint maga a fő dolgozat, és ez utóbbi részbe mindazokat a gondolatait szorította bele a szerző, melyekről úgy érezte, hogy vagy szemérmesen személyes vonatkozásúak, vagy Gedő Ilka személyén túlmutató tartalmukkal átlépi a címben jelölt kereteket, és emiatt kerülhet közlésük a mintegy négy szemközt előadott apró betűs hasábkoba. Így hát természetes, hogy az egyik-másik vége nincs lábjegyzet olvasásakor úgy érezzük, hogy az közelebb áll az esszé műfajához, mint maga a főszöveg, a tanulmány. Bíró sok érdekeset mond el eközben Gedő Ilkáról.

Nagyon hasznosak például a réteges festésmódra vonatkozó pontos leírásai – ezeknek az adalékoknak az ismeretében ugyanis jobban rekonstruálható Gedő Ilka mesésnek ható, átetsző pikkelyekre vagy tengeri kagylók több-rétegű héjára emlékeztető színjátékos képfe-lületeinek előállítás módja. Még fontosabbak persze az alkotói út állomásainak vagy bukta-

tóinak a családi közelségből megfigyelt és rögzített leírásai. Ilyen például az a kérdés, hogy miért hagyott fel Gedő Ilka 1948–49 körül a művészettel. Belső válság miatt, az akkoriban megszűlő gyermekei miatt vagy pedig azért, mert a baráti kör értetlensége bénította meg? Vagy esetleg amiatt – és ez természetes is lenne az 1950 körüli években –, mert a külső nyomás fokozódott ilyen elviselhetetlenné? Bíró Endre szerint Ilka a Szabó Lajos és Tábor Béla körében kialakult normákkal konfrontálódva, valamint Vajda kései absztrakt periódusának a nagyszerűsége láttán (amit iránymutató normává emeltek a körben folytatott viták) bártortalanodott el, és ezért vesztette el a „modell után való rajzolás” értelmébe vetett hitét – letette a ceruzát, mert úgy gondolta, hogy más-ként nem tud alkotni. Egyéb helyütt meg arról ad hírt Bíró, hogy talán az vette el Gedő Ilka kedvét a munkától, hogy Szabó Lajos nem rejtette véka alá „a nők helyéről a szellemvilágban” alkotott véleményét (ami meg nem volt független Otto Weininger hatásától).

Gedő Ilka akkor már elkészítette azokat a rajzsorozatait, amelyek után ma a nagy nemzetközi múzeumok kapkodnak, és amelyekről egy idő óta azon a szinten folyik a vita, hogy a figurák lényegét adó elvonság tényleg a Giacomettiere jellemző átszellemítést előlegezi-e, vagy valami más, rafinált stilizálást és átlényegítést használt-e a művésznek ennek a sajátos feszültségekkel teli transzcendenciának a megragadására. És lám, ő maga úgy hitte, hogy csak modell után „rajzolta le”, egyszerűen csak a hasonlóságra ügyelve csinálta ezeket a rajzokat. Ami Gedő Ilka elhallgatását illeti, én talán egy kevésbé a körülötte forgolódo barátok értetlenségére visszavezethető magyarázatot kockáztatnék meg majd a későbbiekben, most legyen elég annyi, hogy ráhagyom, hogy ami a kérdés magvát illeti, elfogadható, hogy talán szeretett Van Goghja állt oda mögéje, míg rajzolt – és innen az ihletforrás. Később pedig az iránytáblák és tilalomfák erdeje vette el a kedvét a munkától.

Bíró soraiból kiviláglik, hogy a férj tapintatos akart maradni, mert hiszen miként is „viszonyulhatott” volna a Szent-Györgyi Albert Intézet megbecsült tudományos munkatársa egy ilyen szubjektív problémákkal terhes kérdéshez? Többet ír viszont Bíró az automatizmus szerepéről és arról, hogy Gedő Ilka mi-

lyen ambivalens módon viselkedett e technikával szemben, hiszen Szabó Lajosnál például elfogadta a jelentőségét, a saját munkásságában azonban tagadta a szerepét. Bíró leírja, hogy amikor Gedő Ilka 1968 körül megint dolgozni kezdett, és családtagjainak vagy ismerőseinek a „portréit” csinálta (az idézőjel azért indokolt, mert ezek az „arcképek” teljesen szabad vonalvezetésű alakzatok, még legelnyagoltabb arányaikban sem követik az emberi test formáit), tehát amikor Gedő Ilka így „portrézott”, akkor milyen úton-módon jutott el a teljes absztrakció közelébe. Bíró szerint az történt, hogy firkálás közben intenzíven gondolt a kérdéses személyre, de ugyanakkor *nem* próbálta meg emlékezetből lerajzolni.

Lényegében ez a félautomatikus vagy inkább (ahogy Bíró találóan jellemzi) *pantomimikus* ábrázolásmód lett aztán az egész második művészi korszakának, az 1966–68-tól a haláláig tartó olajfestmény-periódusának a majdnem kizárólagos alkotói módszere.

\*

Két név kívánczik ide. Az egyik Spiró György, aki 1985-ben, vagyis már a szentendrei emlékkiállítás alkalmából „*az oda nem figyelő ember mindig éber manualitásáról*” írt a tárlat katalógusában (ez kevesebb is, meg több is, mint az automatizmus), a másik pedig Hajdu István, aki – miután figyelmesen ismerteti és elemzi az 1950 előtt született rajzokat, amelyeket ő maga, de talán Gedő Ilka is „...egy sajátosan megformált, egyetemes hatályú teológiai kommunikációnak tartott...”, nos Hajdu a húsz évvel később született színes olajképek láttán egy teljesen másfajta Gedő Ilkát konstatál. Azt állapítja meg, hogy Gedő Ilka ebben a második, az olajképeket favorizáló korszakában a festészetet „*már inkább csak az önmagában folytatott, verbálisan is szerepszerűnek jelzett, játékos, automatologikus párbeszéd-folyam legfontosabb céljának, egyben eszközállásának tekintette*”. Es ez már nem az oda nem figyelő ember intuitív ébersége, és nem is a pantomimikus félálom kreatív irkafirkája. A helyükbe itt az önreflexió mechanizmusa lép, a saját ábrándképeivel eljátszó művész önmagából merített és önmagát mulattató mesevilága. Egy l'art pour l'art fantazialás.

Érezzük, milyen lényeges a különbség. Hajdu nemcsak stílusosan osztja ketté Gedő Ilka pályáját, hanem morálisan is mérlegre teszi a

művésznő két korszakát, és az lehet a benyomásunk, hogy ez a megméretés azzal végződik, hogy Hajdu a második periódustól, az olajképektől megtagadja az egyetemes feladatokkal való rokonság minden lehetséges formáját. Mert hiszen hogyan is lehetnének ezek a képek igazán fontosak, ha egyszer annyira „*verbálisan is szerepszerűnek jelzettek*”, „*automatologikusak*”, és egyszerre szolgálnak célul és eszközül az így jellemzett „*párbeszéd-folyam*”-ban, azaz öncélú játékok. – Mit szóljunk ehhez?

Hadd tegyek itt közbevetésként rövid kitérőt arra vonatkozólag, ami a fogalmazásmódot illeti. A mondanivaló, amiről (itt is) szó lenne, az rendszerint elég egyszerű és világos, de az analitikus szerkezetek hangsúlyozása kedvéért agyonkomplikálja a gondolatait a szerző. És ez a forszírozottan tudományos stílus nemcsak Hajdu István (időnkénti) sajátja, hanem a művészettörténetesek középmezőnyének és fiatalabb nemzedékének is eléggé általános hibája. „Kogniszticizmusnak” szoktam tréfásan nevezni (és Pléh Csabát kérem, legyen irgalmas hozzám érte), mert egy algoritmusokkal és analitikus behelyettesítésekkel dolgozó komputer („aki” fénysebességgel végzi a munkáját) tényleg elég idővel rendelkezne ahhoz, hogy kibogarássza az ilyen kifejezések és mondatok értelmét – hiszen van nekik értelmük, tagadhatatlan! De az élő emberi nyelvek mégis más a természetes lejtése, illetve a mondatalkotó logikája. És ha nem vesszük figyelembe ezt a különbséget (vagyis ha nem tanulunk meg az élő nyelven beszélni), akkor számolnunk kell azzal, hogy az olvasó leteheti a munkánkat, mert hermetikusan érzi a szöveget.

Ennyit erről. Mert Hajdu Istvánnak egyébként többé-kevésbé igaza van abban, amit a fenti állításával mondani akart. Hálás vagyok neki azért, hogy elgondolkodtatott Gedő Ilka esetleges „bukásának” az okai felől. És azt hiszem, fontos dolgokra jöttem rá, miközben az ő téziseinek az igazságtartalmát vizsgáltam.

Hajdu talán azt kívánta kimondani, hogy Gedő Ilka ebben a második korszakában már nem hitte, hogy lehetnek olyan transzcendens értékek, melyeket éppen ő és kifejezetten akkor és ott a képzőművészet eszközeivel még sikerrel megfogalmazhatna. Helyette konstruált tehát egy bábszínházat, amelyben aztán a maga mulatságára táncoltatta azokat a sokszor megfestett foszló virágokat vagy színes babá-

kat. (Talán erre utal Hajdu, amikor arra emlékeztet, hogy sokszor, igen, *túl sokszor* nevezi Gedő Ilka a képmotívumait „művirágnak”. Hiszen a „mű” majdnem ugyanaz, mint a „pót”. És akkor a pótművészet az, amit megalkotunk ezekkel a pótvirágokkal. Ha igaz ez a feltevés, talán az is igaz, hogy Gedő Ilka ugyanazt gondolta annak idején önmagáról, amit Hajdu gondol most róla...) Az aztán már más lapra tartozik, hogy nagyon szépen festette meg Gedő ezeket a képeket. De az önmaga körül forgó mesevilág hiába szép, ha olyan, hogy a célok és az eszközök ennyire összemosódhatnak benne. Ha az a helyzet, hogy ez a festészet nem vádol, nem dicsóít, nem hull porba, és nem emelkedik igazán a magasba, akkor legfeljebb csak dekoratív, ahelyett, hogy transzcendens lenne. És csak az úgynevezett „éteri” magasságokig ér fel, tehát esztétikus, de nem megváltó.

Hadd vágjak mindjárt a mondanivalóm közepébe! A kötetet elolvasva az volt a benyomásom, hogy Hajdu esszéje egy katarzisz történetére épül, pontosabban ennek a katarzisznak a magyar művészetben elmaradt szélesebb körű érvényesülését szeretné felpanaszolni. A katarzist szükségessé tevő tragédia a második világháború utolsó éveiben kulmináló zsidóüldözés volt (ez mint végsőkorszak szerepel a könyvben). Lehetséges epikai anyaga pedig a bajt megérvő, azt átélő, majd ábrázolni igyekvő gondolkodók és művészek erőfeszítéseinek, esetleges eredményeinek, vagy ha az eredménytelenségük van túlsúlyban, akkor kudarcainak a leírása.

Bizonyos megszorítást jelenthetett persze az, hogy egy ilyen képesalbum jellegű könyv a maga tartalmi korlátaival nem nyújthat alkalmat a mondott feladat dimenzióihoz illő, vagyis monografikus munkává kiteljesedő elemzéshez. Hajdu István mozgásszabadságát pedig még további körülmények is korlátozhatták, így például az, hogy a kötet megjelenítése magánvállalkozás volt, és nem valamilyik független intézmény munkája. És lefoghatta Hajdu kezét a félelem is, hogy a vita, mely annak idején az absztrakt művészet ortodoxiája és Gedő Ilka spontánabb és nyitottabb felfogása között folyt, változott körülmények között és módosított tartalommal esetleg újra fellángolhat. Hajdu szeretett volna valami fontosról írni, de csak arra nyílt alkalmat, hogy ezt a fontosat néhány vonallal és egy sor

érdekes háttérrel felvázolja, és meg kellett elégednie azzal, hogy a többi, a végső következtetéseit a sorok között hagyja. Lehet, hogy ez is magyarázza, miért sikerült a szöveg olykor kissé hermetikusra. (Hadd említsem itt meg azért, hogy Hajdu igen érdekes képet fest a XX. század első felének közép-európai műveltségéről, amiben – Bécs–Prága–Budapest között ingázva – jelentős szerepet játszott az irodalom, a művészet és a filozófia háromszögében tevékenykedő és azt vibráló elevenség-gel megtöltő zsidóság is. S ugyanígy hasznos az a fejezet is, amiben a magyar képzőművészeknek az Iparterv-nemzedékkel meginduló magáratálalását ecseteli Hajdu – hasznos információkat közvetítő lektúr lehet ez például az angol kiadás olvasói számára.)

De lépünk tovább! Mi lehetne a könyv olvasójának a véleménye azokról a kérdésekről, melyek esetleg meglepik, de aztán el is gondolkodtatják Hajdu dolgozatában? A magyar viszonyok közt a bajt (és ha erről a bajról van szó, ne csak a zsidókról vagy a képzőművészek táboráról beszéljünk, hanem másokról is, és a többi művészeti diszciplínáról is), egyszerűen a közeledő bajt nálunk Vajda Lajos (a történelem uszadék fáit begyűjtő szénrajzaival), illetve Bartók Béla (például a *DIVERTIMENTO* lassú tételével) érezte meg a legfajóbban, a legplasztikusabban. Előérzet volt ez? Vagy már kibontakozó tragédia sodró áradása? Mindenesetre nem a végső kifejtés, hanem csak komor nyitány, a szorongás kifejezése és a gyász előlegezett látomása – tehát valami olyasmí, amit antcipált katarzisznak is nevezhetnénk. És aztán ennyiben is maradt a dolog, mert hiszen ők, Vajda vagy Bartók később már nem lehetek abban a helyzetben, hogy a tragédiát a végső kifejtésig, a transzcendencia utolsó rítusáig, a mindent feloldó zokogás zárójelenetéig kísérhessék.

És ezzel – ha a magyar viszonyok között maradunk – már túl is jutottunk a csúcsponton, mert az irodalom nem mutatott fel ekkora erőt, ilyen hatalmakat, és különben is az volt a helyzet, hogy a tragédia befejező, harmadik felvonása összeesett a Kelet-Európát sújtó következő szomorújáték nyitányával. Mielőtt tolla ragadhattak volna az írók, vagy további divertimentotételeket komponálhattak volna a zeneszerzők, már újabb bajok szakadtak a nyakukba. (Ha akadt közöttük vitathatatlan zseni,

mint például a pályája delelőjére hágó Weöres, annak meg csak az a szerep jutott, hogy hülyének tette magát.) Ami a magyar művészetet illeti – és itt fölösleges külön kitérni például az Európai Iskola nyilvánvaló gyengeségeire vagy a többi művészeti ág hasonló csoportosulásainak és törekvéseinek a tagadhatatlan provincializmusára –, az volt a helyzet, hogy az anticipált katarzis roppant szárnycsapása (a képzőművészetben például éppen Vajda gesztusai), úgy tűnik, még a maradékát is eltakarják annak a kis darab szabadon maradt égboltnak, amit ezek a művészek önerújuktól, a saját szavaikkal festhettek volna feketére – és éppen azért, hogy ezzel a maguk részéről is eljussanak a tragédia katartikus lezárásáig. Maradt számukra tehát az, hogy az így vagy úgy előlegezett vagy csak annak érzett (a Vajda-, a Bartók-, a József Attila-féle stb.) katarzisokba kapaszkodhassanak. Követők lettek, kis mesterek. Vagy nagyon kicsik, vagy kicsit nagyobbak. És vagy a kis formátumukban is tisztességesek, vagy még azok sem, mert csak a páto-szukat illetően nagyobbakat akarók.

Nem állítanám, hogy ez a képlet kötelező lett volna akkor Magyarországon, kikerülhetetlen fátum. De úgy hozta a sors, hogy nem nagyon látunk kivételt – nagyon megtizedelt volt akkor a magyar csapat. Kivétel csak olyan értelemben akadt, hogy a tehetséges teljesítmények, ha mégis voltak ilyenek (talán leginkább az ötvenes évektől kezdődően), mind a marginális műfajok felől érkeztek, igen, a groteszk, a pajzán, az anakronizmussal játszó, a pszeudoszórakoztató vagy a talányosan negatív toposzok felől. Az ilyen kivételek szétszórtnak, egymástól függetlenül bukkantak fel. Ez volt az a mezőny, mely a kicsiny méreteket, a buta bohócnak írt szerepeket, esetleg a stílus-talanságot is, vagy az úrt meg a vele járó jelentéktelenséget, annak hol mérgező, hol pedig fuldoklásba vesző pózaival, de szinte mindig a megalázóan szerény külső dimenzióival – mivel nem volt más választása – hát vállalta (Czimra, Román György, Tót Menyus és társaik, valamint Veszlécsky a pislogó csillagaival vagy Kondor a dacos angyalaival – valamenynyien nemzetmentők a maguk hol vármegyényi, hol meg csak zsebkendőnyi birodalmában. De ha jobban meggondoljuk, ilyen saját-ságos tehetségű „művészprolikból” állt a magyar futball büszkesége is, az aranycsapat).

Ha Hajdu István feladata nem az lett volna csupán, hogy egy képeskönyvet illusztráljon néhány oldalnyi okos gondolattal, és ezek a gondolatok nem maradtak volna csupáncsak kétfelék és rövidre fogott vélemények, akkor módja lett volna rá, hogy eljusson az önként kínálkozó konklúzióhoz is. Annak felismeréséhez, hogy Gedő Ilka két periódusa mennyire egybeesik a bajokkal teli örökség vállalásának és az igazi megoldásról való lemondásnak azal a két korszakával, amely akkoriban egész Európában érezhető volt. A két periódus közötti nagy szünet, vagyis az, amit Gedő Ilka mint krízist élt át, tehát a körülbelül 1948-tól 1968-ig terjedő esztendő, nos, ez az időszak azonos lehetett azokkal az évekkel, amelyeket sommásan úgy jellemezhetnénk, mint olyan próbálkozások időszakát, amelyek még a klasszikus avantgárdba fogództak, és ebbe kapaszkodva keresték a továbbvezető utat a művészek is, miközben egyre világosabban kellett felismerniük, hogy ez az út már elkopott, ezek az eszközök nem fognak már egy újabb Picassót és vele egy újabb GUERNICÁ-t világra segíteni. Mert nagyon jellemzőnek tűnik, hogy az európai horizonton is ugyanaz a gyengeség, tétovaság vagy kudarc mutatkozott meg a háború utáni periódusban, mint nálunk – legfeljebb ismertebb dúsletek között és sokkal nagyobb arányokban.

(Csak zárójelben: még mindig Párizs a kontinens világitótornya, de ami körülveszi, az már régen nem a Belle Époque. Nem a Bois de Boulogne és a Montparnasse, valamint a Montmartre közt kirajzolódó szellemi tartományokban zajlik már az élet, látjuk, a város csak lassan lából ki a háború utáni piszokból és bajokból. Ha nem valóságosan, hát akkor képletesen igaz, hogy hűgyszagúak az utcák, és feketére vénültek a vakolatok – emlékszünk rá, micsoda szenzáció volt, amikor De Gaulle alatt kezdtek lemosni a középületek falait? Proust kertjeire alig gondol már Nyugat-Európa, helyette Sartre hangyaként szorgoskodó alakja tűnik fel a járdán, és Yves Montand meg Juliette Gréco lesz az intellektuelek bálványa. A vasfüggönyön innen és túl Yma Sumac-lemezeket gyűjtene a jól kereső kiváltságosok – megdöbbenő ez a kéz a kézben harmónia! A nagy huzat nem is a meggyötört és elkopott utcák felől, hanem például az észak-afrikai partokról érkezik, mégpedig Camus közvetítésé-

vel, vagy a vikingek dermesztő örökségeként sűvít be az ajtón, ez meg Beckett érdeme. A Prágában és Párizsban zajló 1968-as eseményekig tart az a viszonylag hosszú korszak, amelyben azzal telnek az évek, hogy Godot-ra vár az egész kontinens – '68 után aztán végre átrendezik a díszleteket. Igaz, már előbb is jelei mutatkoztak a változásnak: a hatvanas évek elején Rauschenberg nyeri el a Velencei Biennálé nagydíját – ez az első, a New York-i iskolától érkező pofon. És az alpesi völgyekből egy kis párizsi garzonhotelbe költözik át Alberto Giacometti. Yves Klein pedig felfedezi, hogy mennyire kék az ég, és röpülni tanul a háztetőkről startolva.)

Bíró Endrének, amikor a háború után Gedő Ilkával megismerkedett, az volt a fiatal lányról a benyomása, hogy még teljesen az anyja befolyása alatt álló és az átélt szenvedésekre is csak romantikus vagy sértődött gesztusokkal reagáló érzelmű lény, aki ugyan gyűlöli az átélt rosszat, mi több, talán túlságosan is mítikus képet formál a borzalmakról, de képtelen mindenfajta elemző, vitázó figyelemre. Néhány év alatt azonban Gedő Ilka is tagja lett annak az intellektuális körnek, amelyben Bíró már régebben otthon volt, és megtanult filozófiai és esztétikai könyveket olvasni, „tiltott” szövegeket fordítani és az absztrakt művészet problémáiról vitatkozni – miközben a jegyzeteiben és vázlataiban számtalan jele maradt annak, hogy nem érezte igazán magáénak ezeket az ügyeket, mi több, néha hisztérikusnak vagy sznobnak találta a kopott tapétákkal borított falak közt fontoskodó pesti mini-Montparnasse-t.

Ennek a lassan felgyűlő műveltséganyagának és kritikai képességének a magaslataira érve, mintegy a vízvázalasztó gerincire felkapaszkodva (mondhatnám: a megismerés okozta krízis forrponjtján) született az 1954-ben írt Vajda-tanulmánya, egy Mándy Stefániának írt hosszú és nagyon tanulságos nyílt levél, amelyben az Európai Iskola körül kialakult normákkal, például a „katakombaművészet” vélt vagy igazi szükségességének a tanával vagy a tételes absztrakció ortodoxiájával vitatkozik, és a pesti viszonyok közt megismert művészettől elvágyva valami teljesebb, például Van Goghot, Picassót, Vajdát és Kleet összegező vagy a régi mesterek világát is magába fogadó és tágabb tudóval lélegző festészet kör-

vonalaits keresi. No de lehetséges-e egy ilyen művészet manapság – vagyis akkor, 1954-ben? –, vívódik. És ha igen, hogyan? Gedő Ilka kétségbeesetten fordul ezekkel a kérdéseivel az Európai Iskola tekintélyeihez, miközben figyelemre méltó hangsúllyal szerepel a szövegben a szó: görcsbe merevedés. (Ezt a tanulmányt, amely az 1945 és 1956 közötti évek magyar művészettörténetének kiemelkedő dokumentuma, először a *Holmi* közölte teljes egészében az 1990/12. számában, most pedig megtaláljuk a Gedő-albumban is.)

Gedő Ilka akkor már évek óta nem rajzolt, és még jó egy évtizedig nem vesz ecetet a kezébe. Ezt a hosszú percet, az elnémulásnak ezt az éjszakáját nevezném én a katarziszról való lemondás – na igen: – „pillanatát”-nak (buta szó). Hogy esetleg van remény a művészet eszközeivel való megoldásra, ettől az ábrándképtől búcsúzik el a korszak. A felismerés, hogy az addig lehetségesnek tartott út, vagyis a klasszikus modernek folytatása pedig csak a görcsbe merevedés felé vezethet, vagy csupán az epigonizmus meddőhányóját gazdagítja, igen, ennek a zsákutcának a megpillantása mondatra ki Gedő Ilkával is a parancsot: állj! Biztos, hogy ez nem ilyen drámaian és nem ennyire radikálisan történt, és az is biztos, hogy az okai is lehetnek az elnémulásnak, például személyes vagy családi indokok. De fél évszázad távlatából mégis úgy érezhetjük, hogy Gedő Ilka valami fontos etikai felismerés jegyében tette le akkor a ceruzát. Miközben – és ezt meg kell ismételnem újra – egyszer már korábban, a negyvenes években s a maga módján, azaz teljesen tudatlanul és naivul, de mégis autonóm utakon, a rajzaival már nagyon közel került az áhított szintézis hangvételéhez, és az sem kizárt, hogy ugyanígy a Van Goghtól Vajdáig ívelő út lehetséges folytatásához is. Egy helyütt Hajdu, nagyon jó szemmel, leírja például Francis Bacon nevét, mint a korai Gedő Ilka-rajzokkal rokonítható, de azokat meghaladó későbbi megoldást. Bacon már valóban egy következő fejezet protagonistája. És ugyanígy túl van Gedő Ilka nemzedékén, mint ahogy távol esik a kis magyar Montparnasse-től is az a gátszakadás, ami a hatvanas évek vége felé történt Magyarországon, és ami az Iparterv-csoportot dobta fel a mélyből. Ennek az új korszaknak a megnyíló lehetőségeivel már nem tudtak mit kezdeni sem az Európai Isko-



la köré sereglett művészek, sem pedig az olyan függetlenebb lelkek, mint amilyen Gedő Ilka volt. Hiszen az a vonat futott ki akkor a nyílt pályára, amelyen talán mi is rajta ülünk, és amely még mindig zakatol.

Elérkeztem a konklúziómhoz: Gedő Ilka életművét én másként látom, mert úgy érzem, hogy a visszalépése is a *művészetén belüli* tett volt. Arra a pontra elérkezve, ahonnan már csak a terméketlen tervezgetés irányába vagy az epigonok szaporítása felé nyílt volna út, félrefordult ettől a látványtól, és elhallgatott, mert csak így maradhatott hű önmagához és ezen keresztül a korai rajzok világához is. Nyilvánvaló, hogy ezt nem „előre megfontolt szándékkal” tette, és az is biztos, hogy arról, ami a tágabb összefüggéseket illeti, fogalma sem lehetett. Ugyanolyan „vak” maradt eközben is, mint amilyen csukott szemmel készítette a rajzait. Mert csak ezzel a hályogkovácsokra emlékeztető merészséggel magyarázható, hogy a szakadékok felett is oly mesterien egyensúlyozott. Persze az efféle teljesítményeknek nem lehet közvetlen hatásuk, és sokáig nincs irodalmuk sem. Hiszen az üzenet, amit tartalmaznak, csak sokkal később érkezik el a címzettekhez. Gedő Ilka meg nem festett képei, amelyek ott sorakoznak az 1950-től '68-ig terjedő esztendő alkóvjai alatt, szellemképek, olyan árnyékok, melyek először csak évtizedek múltán lesznek láthatók.

Ezért hangsúlyozom azt is, hogy az ilyesmi mindig nagyon egyedi eset, amit nem is szabad kijátszani a többség választotta megoldások ellen. Mert mi lett volna, ha Korniss is elhallgat, vagy ha Ország Lili is leteszi az ecsetet? – nem is folytatom. A magyar művészetben ugyanezekből az évekből csak egyetlen olyan gesztust ismerek, ami Gedő Ilka „félrefordulásához” hasonlítható. Veszeleszky volt ez a maga gödrével, amit a rózsadombi lakása kertjében ásott, és ahová ugyanolyan alázattal vonult vissza, mint amilyen lemondással Gedő Ilka rendelkezett. Veszeleszky csillaglátó gödre tölcser volt, ami teleszkópként meredt az ég felé. Mit látott onnan a művész? Talán leckét olvasott ki a csillagokból, hasonlót ahhoz, amit a nagy aszkéták is ismertek: legyen igazi a sötétség, ha már éjszakáról van szó!

\*

Hová tegyük akkor a kései olajképek visszafogott fényű tündérvilágát? Ennek megválaszolására egy másik történet felől indulnék el.

Valamelyik elmúlt évben úgy hozta a sors, hogy Szenes Zsuzsával beszélgettünk a hatvanas évek magyar textilművészetéről. Emlékeztetett rá, hogy én akkor BÚVÓPATAKOK címmel hosszabb tanulmányt írtam azokról az asszonyokról – többségük építészfeleség volt –, akik ezt a szakmát váratlan erővel a magasba lendítették. Ismert dolog, hogy az iparművészeknek többet engedett meg a politikai vezetés, és ők éltek is a megnyíló lehetőségekkel. A magyar mezőnyben először talán a keramikusok (például Gorka Livia) tették szalonképesé az új módit, amikor lebilincselő nyíltsággal kijelentették, hogy ők bizony szegről-végről absztrakt művészek, és csakhamar egész seregnyi gobelinszővő asszony meg kártolt gyapottal, gyapjúfonalakkal és egyéb színes anyagokkal foglalkozó textiles követte a példájukat. Még ma is az a helyzet, hogy ha az 56-os villamosal utazom a Szilágyi Erzsébet fasoron, és látom a Zrínyi Miklós Katonai Akadémia kapuja előtt álló tulipános színekben virító örbödét, akkor Szenes Zsuzsika hasonló alakúra formált háromdimenziós textilmunkája jut az eszembe (ezt szereti a magyar, avagy egy fejezet az „Éljen Hány János” című Arisztophanész-átiratóból). És szinte hallom ezeknek a textiles asszonyoknak a harsány, egészséges nevetését, amivel elébe vágta a komolykodó férfiak vitázókedvének.

Szenes Zsuzsi azt állította, hogy még akkor, a hatvanas években én is jártam kedvenc művésztelepükön, a Kőszeg közelében lévő Velemben – ez volt egy ideig a magyar textílesek Mekkája, s ebből lett később a szombathelyi textilbiennálé is. Mikor pedig erre azt feleltem, hogy nagyon sajnálom, de nem emlékszem rá, Zsuzsika csak a fejét rázta: és a libanoni cédrus, ami ott áll, meg a szelídgesztenye? El sem tudta képzelni, hogy ilyen fontos dolgok kihullhattak az emlékezetemből. (Később aztán kiderült, hogy mivel a velemi művésztelep munkája a hetvenes években indult el, tényleg nem járhattam ott a hatvanas években – de nem ez a fontos.)

Az a fontos, hogy az asszonyok világában más térképek vannak forgalomban. Arra nem nevek, irányzatok, politikai programok (és

pláne nem tilalmak!) vannak nyomtatva, hanem szelídgesztenyések, cédrusok és (meglehet, tövises, de mégis) rózsáktól virító kertek. Ezek igazsága szerint igazítják az életüket is. Titkos kapcsolatokat tartanak fenn egymással és ezekkel az élő, feltartóztathatatlan növekedésben lévő organikus lényekkel. És ha jönnek a férfiak az elméleteikkel, akkor csak megbocsátón mosolyognak. Ők jobban tudják, mi a dolguk: az élet megy tovább, akármi történt is. Hisz a következő nemzedékek sorsa is az ő kezükbe van letéve.

Gedő Ilka ezeknek az asszonyoknak az egyike. Amikor eljöttek a hatvanas évek, és megindult a bűvópatakok lassú, de feltartóztathatatlan áradása, úgy, hogy feszítőerejük nyomán repedni kezdtek a sziklák, és kicsordult a nedű az aszályos földekre, akkor ő is festeni kez-

dett. Virágokat – vagy ahogy csendes önróniával nevezte: művirágokat. A hagyatékában 128 jegyzetfüzet maradt fenn tele az olajképek festése közben született vázlatokkal és jegyzetekkel, és további 157 füzet telt meg egyéb tartalmú szövegekkel, például naplóval vagy a művészet dolgait tárgyaló különböző feljegyzésekkel. Homéroszi arányú forrásanyag ez, amiben sok érdekes, Gedő Ilka gondolatait közvetítő üzenet vár még felfedezésre.

De addig is itt vannak a képek. Mintha egy sokáig titokban dolgozó bábos asszony tárt volna szélesre a boltja ajtaját: mézeskalács munkákba süllyesztett szíromfoszlányok vagy sodrófával nyújtott kertek, emlékebe lepréselt barátnők, rózsák és folyondárok, fodrozódó levelek, virágok...

*Perneczky Géza*

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség

Minisztériuma és  
a Nemzeti Kulturális  
Alapprogram

támogatásával jelenik meg

