



VIRÁG JUDIT GALÉRIA



VIRÁG JUDIT GALÉRIA ÉS AUKCIÓSHÁZ TAVASZI AUKCIÓ 2021



VIRÁG JUDIT GALÉRIA

BORTNYIK SÁNDOR
GÉPLOVAG



BORTNYIK
SÁNDOR



szerező: KASZÁS GÁBOR

kiadta: © VIRÁG JUDIT GALÉRIA ÉS AUKCIÓSHÁZ, 2021

kiállítás: © VIRÁG JUDIT GALÉRIA, BUDAPEST, 2021. MÁJUS 15 - 31. (MÁJUS 23-24-ÉN ZÁRVA)

Virág Judit Galéria (Mű-Terem Galéria Kft.)
Cím: 1055 Budapest, Falk Miksa u. 30.
Telefon / Fax: 36-1-312-2071, 36-1-269-4681
E-mail: info@viragjuditgaleria.hu
http: www.viragjuditgaleria.hu

tipográfia, kiadványterv, nyomdai előkészítés: © KOMOgroup - KOVÁCS ILDI, MOLNÁR DÉNES

nyomda: PAUKER NYOMDA

fotó: MESTER TIBOR





BORTNYIK SÁNDOR (1893 - 1976)

Géplövag | Machine Knight, 1928

Olaj, vászon | Oil on canvas, 81 x 71 cm
Jelezve balra lent | Signed bottom left: Bortnyik 1928

PROVENIENCIA | PROVENANCE:

- A művész tulajdona (1928-1971)
- a Galeria Gmurzynska-Bargera gyűjteményben

KIÁLLÍTVA | EXHIBITED:

- A KUT kiállítása. Nemzeti Szalon, Budapest, 1929. január, katalógus: 19.
- Bortnyik Sándor festőművész gyűjteményes kiállítása. Tamás Galéria, Budapest, 1930. január 25. - február 10. katalógus: 14.
- Bortnyik Sándor kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1969. március-április, katalógus: 26.

KIÁLLÍTVA ÉS REPRODUKÁLVA | EXHIBITED AND REPRODUCED:

- A 121 legszebb magyar festmény. Virág Judit Galéria, Budapest, 2008, 83. tétel.
- Berlin-Budapest 1919-1933. Képzőművészeti kapcsolatok a két város közt. Virág Judit Galéria, Budapest, 2016, 90. tétel
- Il tempo della Modernità. Pittura ungherese 1905-1925. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 2013. június 25. - szeptember 15., katalógus: 17.
- L'AVANT-GARDE HONGROISE À LA GALERIE DER STURM (1913-1932). Galerie Minotaure, Párizs, 2018. 169. oldal

REPRODUKÁLVA | REPRODUCED:

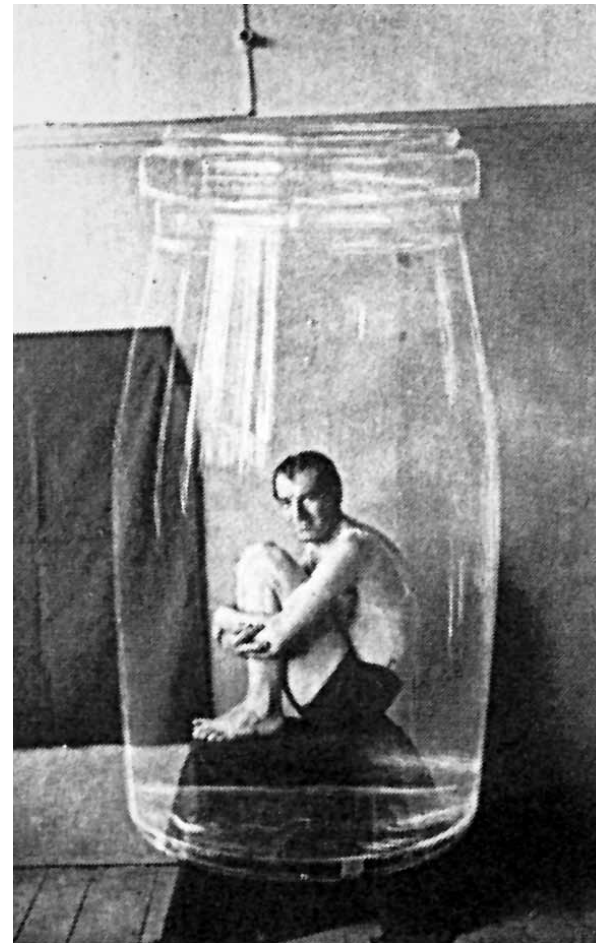
- Bortnyik Sándor piktúrája és grafikája. Magyar Grafika, 1929, 10. évfolyam, 1.-2. szám, 5. oldal
- Ungarische Avantgarde. Galleria dell Levante, Milano-München, 1971, oldalszám nélkül
- Borbély László: Bortnyik. Budapest, Corvina, 1971, 32. kép
- Középpontban a reneszánsz év. Magyar Múzeumok, Budapest, 2008. 6. szám, 18.
- Bortnyik Sándor: A festő polihisztor. Magyar Hírlap. 2016. 12. 28. 13.

Kezdő ár | Starting price: 80 000 000 Ft / 222 222 EUR
Becsérték: 160 000 000 - 240 000 000 Ft
Estimate: 444 444 - 666 667 EUR



1. Bortnyik Sándor műtermében, háttérben a Géplövaggal, 1928.

2. Bortnyik Sándor: Őnarckép üvegben, 1924.





I. A NAGYVÁROS MECHANIKUS SZIMFÓNIAJA AZ 1920-AS ÉVEKBEN

A mechanikus rendszerek és a technikai képek igézetében

MOZGÓKÉP

A két világháború közötti időszakban talán csak egyedül a mozi volt képes arra, hogy a maga teljességében visszaadja a modern élet, a modernitás, és az arra reflektáló modernista művészet hihetetlen komplexitását és dialektikáját. Ha két műalkotással lehetséges lenne reprezentálni a modern világ lenyűgöző harmóniáját és zavarba ejtő disszonanciáját, vagyis az ember és az általa teremtett kultúra kétértelmű szimbiózisát, akkor Dziga Vertov filmje, az *Ember a felvőgéppel* és a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (Walter Ruttmann alkotása) jó eséllyel pályázna erre a két posztra.

Az utóbbiról nem kisebb személyiség, mint Kassák Lajos írt elragadtatott recenziót a Nyugatban: „A filmnek nincs novelisztikus tartalma, nincs tendenciózus tár-

sadalmi beállítottsága, félreérthetetlenül önmagáért való, a filmalkotás jelentőségét reprezentáló produktum. Nem elbeszél, hanem megtörténik. Az élet játéka a síkon a szemünkön át jön el hozzánk, és elfelejteti velünk háttérbe szorult halló-, tapintó- és beszélőszerveinket. S valóban vagy legyőzhetetlenül elfogultnak, vagy a képélet fölfogására képtelennek kell lennie annak, aki a szemei előtt lepergett szalagból nem érzi a részben levő és részben már ébredő nagyváros életlökését. Érezni a csöndet, a szürke levegőt. És az üres utcahosszból a szél most előhőmpölyget egy árván maradt, tiszta papírlapot. A szürke egyhangúságban ez a fehér forma már előhírnöke a bekövetkező égi világosságnak és a földre kárhóztatott emberek, állatok és gépek megmozduló harcainak és robotjainak.”^[1]

2. Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*, 1927. (részlet)



1. Fritz Lang: *Metropolis*, 1927. (részlet)

3. Berlin az 1920-as években



4. Berlin 1925 körül
5. Dziga Vertov: *Ember a felvőgéppel*, 1929. (részlet)



1. A Bauhaus épülete 1925–1926 körül

A MODERN, ÚJ ÉLET

Ha van szellemi műhely, amely egymagában képviseli mindazt, amit a modernitás jelentett az 1920-as években, akkor az csakis a weimari (majd dessau-i és végül berlini) Bauhaus lehet. Az építészeti, a formatervezési és a tárgyalakotás leghíresebb iskoláját építészek (Walter Gropius, Hannes Meyer, Mies van der Rohe) vezették, de Paul Klee és Vaszilij Kandinszkij festői „spiritualizmusa” is jelentős mértékben hozzájárult a képzés (a festészet-től a formatervezésig) sikerességéhez.

A Bauhaus elméleti és gyakorlati profiljának kialakításában jelentős magyar jelenléttel (Moholy-Nagy László, Kállai Ernő, Breuer Marcell, Molnár Farkas) is számolhatunk. Moholy-Nagy és Breuer például élenjáró szerepet játszott a hétköznapi élet esztétizálásában és a művészet praktikussá tételében, az ergonómia és az esztétika szintézisében. A Bauhaus elsődleges célja egy új, elérhető, funkcionális Gesamtkunstwerk (összművészet) létrehozása volt, amelyek

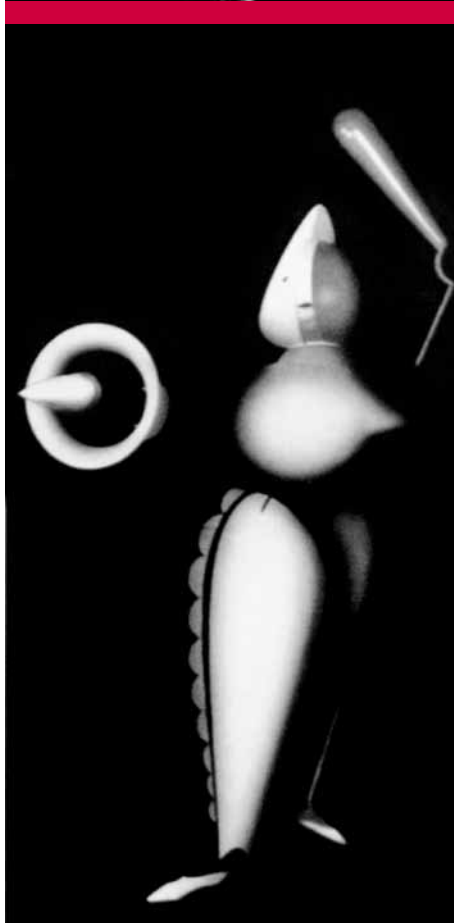
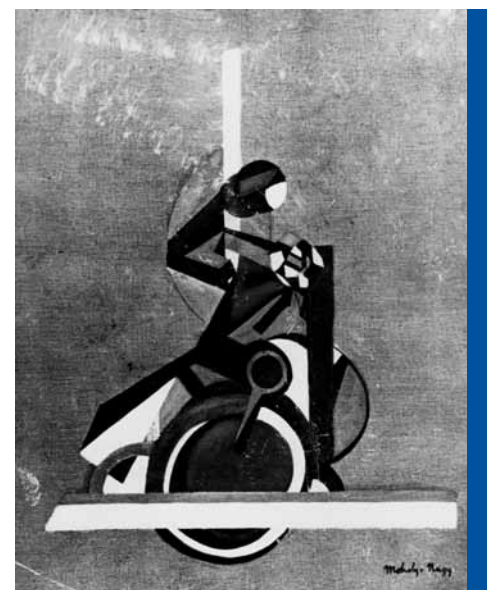
alapja és kerete az épített környezet, ahol a letisztult, geometrikus formák éppúgy meghatározzák az épületek homlokzatát, mint a használati tárgyak (szőnyegek, lámpák, edények) formáját. Ezen túl azonban Gropius, Johannes Itten és Oskar Schlemmer arra is gondot fordított, hogy az emberi érzékelést is újraformálja. Ennek egyik kitüntetett terepe a Bauhaus színháza volt, ahol a látásra és az érzékek összességére különleges és folyamatosan változó szín-, fény- és térharmóniákkal próbáltak

hatni. A hangsúly így nem a darabok történetére, hanem a komplex színpadképre helyeződött, aminek Schlemmer volt az egyik legnagyobb mestere. Ebből adódóan a színházban éppúgy, mint az építészetben a kiterjesztett értelemben vett látványvilág került előtérbe. Ez az „új látás” (Moholy-Nagy kifejezése) ráadásul nem pusztán az elemi formákból és színekből építkezett, hanem erőteljesen reflektált a nagyváros új világképére is, amelyet a technikai képek (fotó, film) közvetítettek a legisztábbban.^[2]

2. Moholy-Nagy László: A nagyváros dinamikája (Vázlat egy film forgatókönyvéhez), 1922.



3. Moholy-Nagy László: Kerékpáros, 1920. magántulajdon



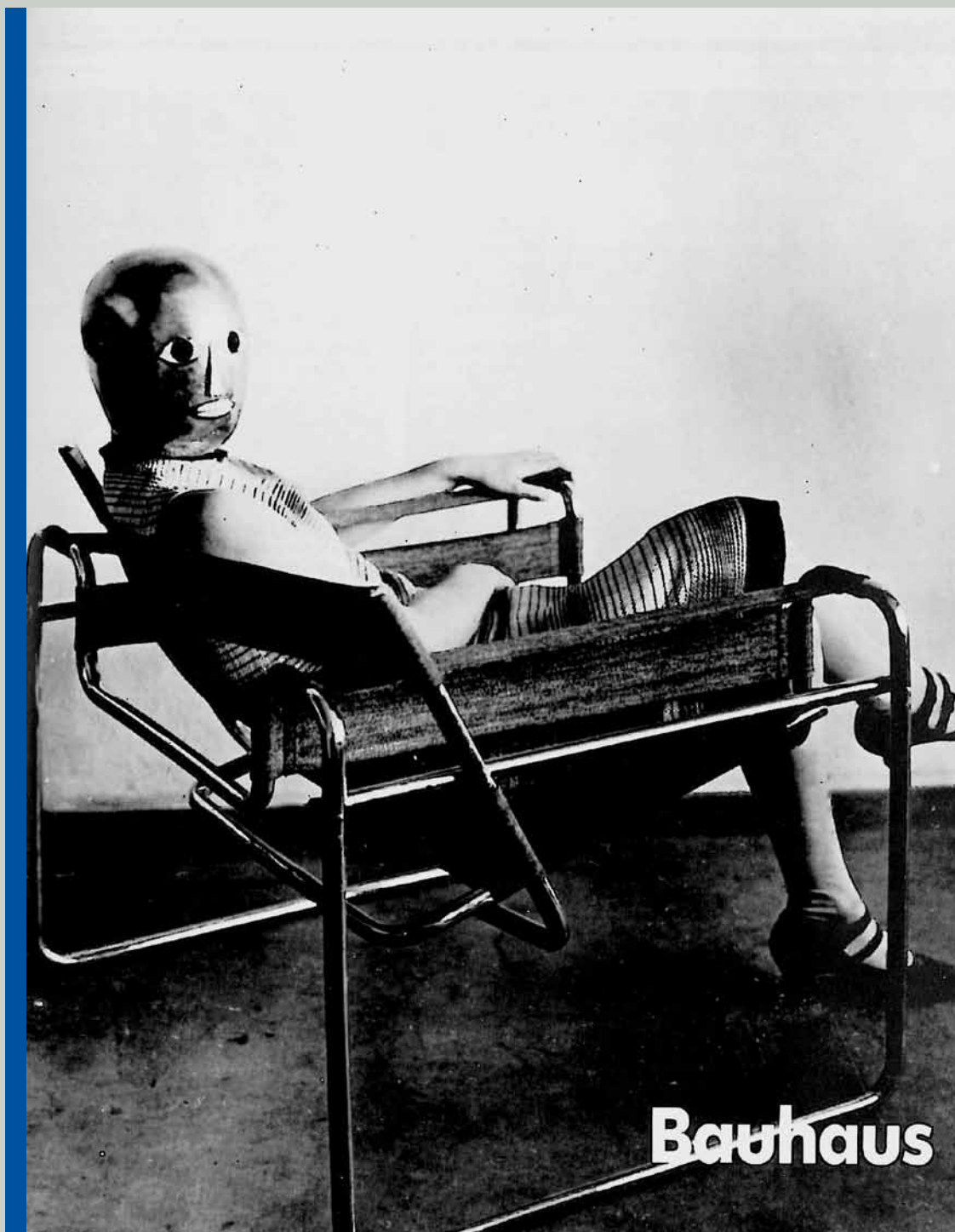
A MOZGÁS MŰVÉSZETE

A fotó és a film egyúttal arra is a legjobb eszköz, hogy megragadjuk a modern élet egyik első számú jellegzetességét: magát a mozgást, a szerves és a szervetlen formák minden addiginál bonyolultabb kaotikus mozgását, és persze a mozgás másik értelmét is, a fejlődést és az átalakulást.

A technikai képen túl még egy különleges eszközzel rendelkezik az emberi kultúra ahhoz, hogy a mozgást és a történet megjelenítse a maga testi és térbeli komplexitásában és ez nem más, mint a színház, amely még azzal a többlettel is szolgál, hogy par excellence élő művészet.

Az „új élet” persze új színházat igényelt, ami hol máshol is jöhetett volna létre, mint a Bauhausban. Még pedig egy különleges szobrásznak (egyúttal festőnek, és díszlettervezőnek), Oskar Schlemmernek köszönhetően, aki absztrakt darabjaival és geometrikus díszlet- és jelmezterveivel forradalmasította a modern színházat. Gropius az 1922-es *Triadikus balett* hatására nevezte ki a korábbi szobrászati oktatót a Bauhaus-színpad és a scenikai műhely élére. A *Triadikus balett* a hármasszám bővületében geometrizálta a színpadi figurákat, mechanikussá és gépiessé alakította a színpadi mozgást, és egy egészen absztrakt, festői színpadképet hozott létre. Schlemmer formalizmusa azonban nem pusztán a rációra épített, sőt a végső cél az apollói (racionális, mechanikus) és a dionüszoszi (ösztönös, organikus) princípium ellentétének feloldása volt, amelyet az emberi ösztönök szigorú, geometrikus formákba öntésével, és szisztematikus mintákba rendezésével kísérelt meg elérni.

4. Oskar Schlemmer: *Figurák a Triadikus baletthez*, 1922–1923.
5. Breuer Marcell: *Csőbútor hölgygel*, 1925.





1. Férand Léger: Az olvasás, 1924.
Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Párizs
2. Férand Léger: Nők piros háttér előtt, 1923. Kunstmuseum, Bazel

A TECHNIKA BŰVÖLETE

Geometrikus maszkot viselő kecses nő Breuer-székben – szimbolikusan is lenyűgöző összegzése mindannak, amire a Bauhaus törekedett. Hasonló módon montírozódik össze az emberi alak és a gépi kultúra Férand Léger festészetében, aki az ábrázolás és az absztrakció, a tendenciózusság és a dekorativitás határain egyensúlyozott zseniálisan. Léger munkásai, gépei és épületei ugyanabból

a hengeresen formált, sávosan árnyékolt „anyagból” épülnek fel. Mindez már nem is annyira a művészi formalizmus, mint inkább a gépi absztrakció világa. Légernél szinte egyedülálló módon a modern élet és a technika nem pusztán a festészet témája, hanem a festői látásmódot is meghatározza. Már csak azért is szimbolikus képek ezek, mert a technika és a mechanikus reprodukció (Walter Benjamin) másik arca

a geometrikus tipográfia és az „absztrakt” plakát, vagyis a reklám és a fogyasztói kultúra, ami mögött viszont már ott rejtőzik a modernitás árnyoldala is: a gazdasági és politikai absztrakció, a személyiség és tulajdonságok nélküli ember. Léger azonban szocialista szimpátiái ellenére is megmaradt festőnek, illetve filmesnek. „Mechanikus” festői periódusának egyik nyitánya, az 1920-as Szerelő

egyáltalán nem a kapitalizmus áldozata, hanem inkább a modern élet, a modernitás posztkubista hőrozsza, aki tökéletesen és boldogan simul bele az új világrendbe. *Mechanikus balett* című híres 1924-es filmjében is elsősorban esztétikailag kapcsolta össze a színház és az ipar világát, a színésznők, a testrészek, az alkatrészek és a gépek mozdulatainak és mozgásának mechanikus szépségét.



6. Raoul Hausmann: Tatlin otthon, 1920.
National Museum, Stockholm

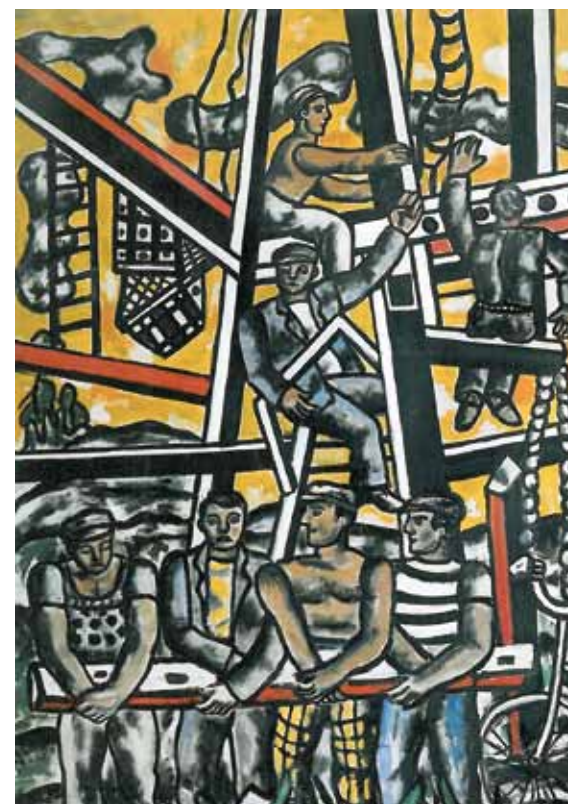
3. Férand Léger: Nagyvárosi emberek, 1924.
Museum of Art, Philadelphia



4. Férand Léger: Munkások, 1950.
Museo de Arte, Caracas



5. Férand Léger: Emberek a városban, 1919.
Peggy Guggenheim Museum, Venecia



7. Francis Picabia az 1920-as Dada fesztiválon
8. Raoul Hausmann: Mechanikus fej (Korunk szelleme), 1920 körül, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Párizs
9. Hannah Höch: Nevető nő, 1920-as évek, magántulajdon

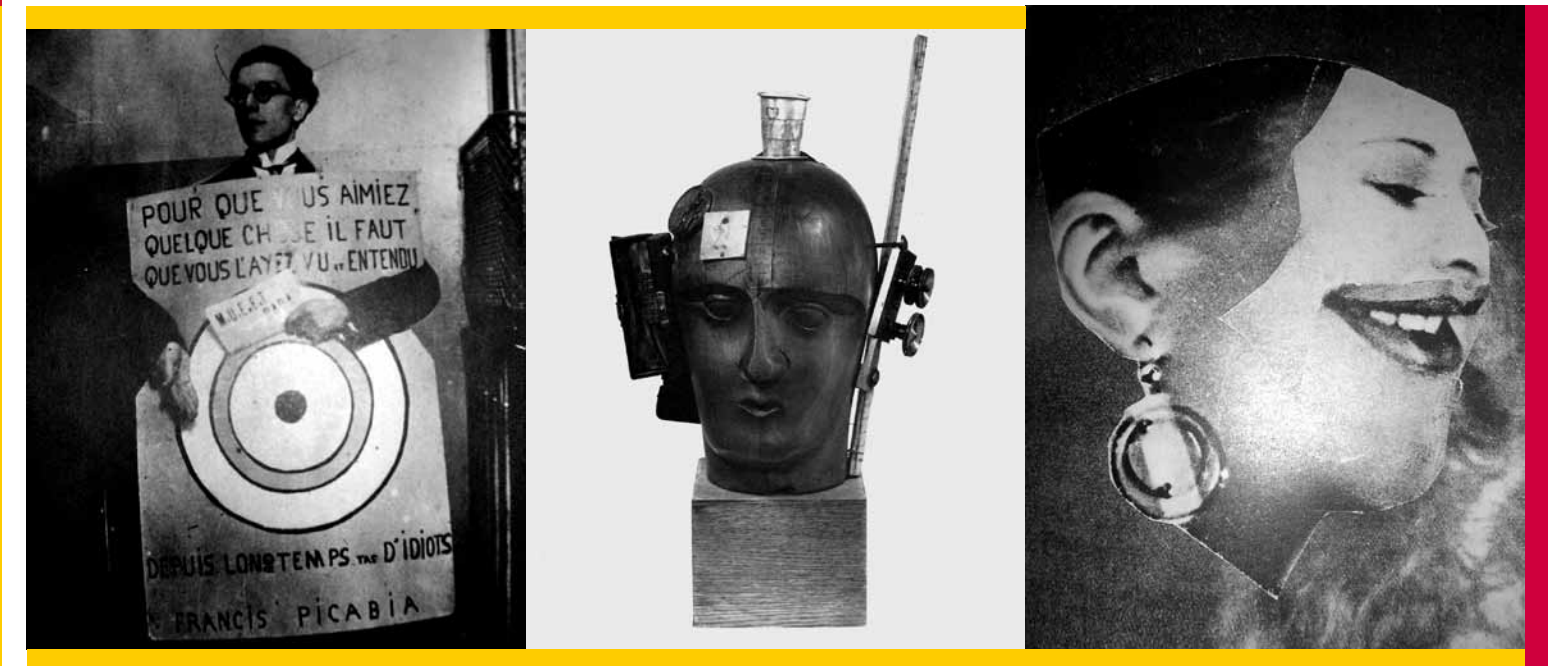
Francis Picabia 1917-es mechanikus rajzai és későbbi szatirikus, „mechanomorf” figurái, az „embertelen” technológia és a figuratív emberábrázolás úttörő kombinációi még a dadaizmus égisze alatt születtek. Csakúgy, mint Raoul Hausmann ipusztriális büszkje, a *Mechanikus fej*, amely a *Korunk szelleme* ironikus alcímet kapta. A híres „fafej” a maga technológiai protéziseivel egészen más képet fest a modernizmusról, mint a Bauhaus funkcionizmusa, de mégis éppúgy ott van benne a technika iránti rajongás. A dadaizmus politikai aktivitása és populáris vizuális

kultúrája Hannah Höch és John Heartfield montázsaival ugyan elsősorban a háború és a modern technológia borzalmaira reflektált, mégis fotografikusan hű maradt ehhez a valósághoz. A pszichikai dimenziók erőteljesebb megnyitásával a szurrealizmus tette meg a következő lépést, mivel ott az egyhangú és unalmas mechanikus világ olyan terepneként jelent meg, amelyet mély és vad képzettársításokkal lehet újraírni és átstrukturálni. Picabia, Hausmann, és az első világháború impozáns technikai fejlesztései (gépesített lövegek, légi felderítés, távközlés) előtt is

létezett már a gép esztétikuma, amely legmarkánsabban a futurizmus mozgalmában manifesztálódott. Filippo Marinetti munkássága öntötte robbanékony formába a futurizmus sebesség- és gépkultuszát, amely ha finomabb regiszterekben is, de továbbélt az art deco átesztétizált reklámvilágában. A repülőgép és az automobil istenítése a legpregnansabban a motoros alakjában testesült meg, aki maga a testet öltött gépember, az új mechanikus kentaur, a modern lovag, aki erősebb és gyorsabb minden korábbi hőrosznál.



GÉPESÍTETT ESZTÉTIKA



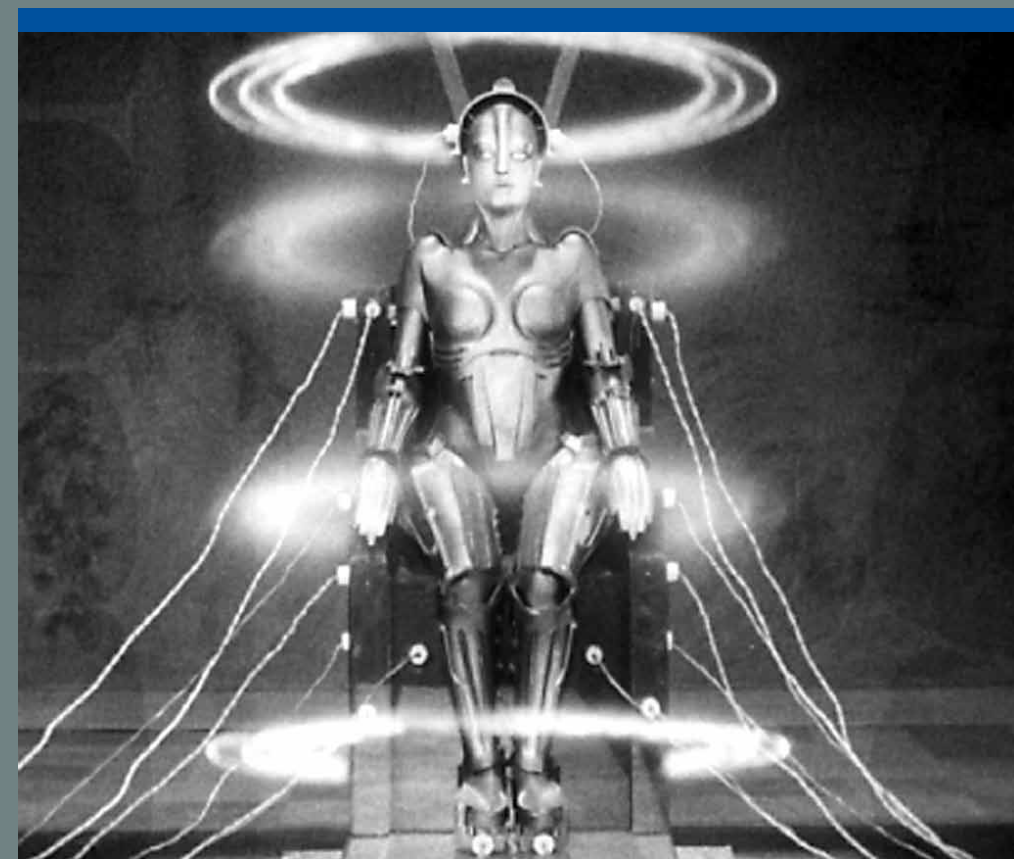
METROPOLISZ

Ha valamiféleképpen meg szeretnénk alkotni a modern valóság és a modern képzelet, a hétköznapi élet és a fiktív futurizmus egyesített ikonját, akkor ismét egy kultikus filmhez, Fritz Lang 1927-es *Metropolis*zához fordulhatunk. Lang a Pygmalion- és a Frankenstein-mítoszra, illetve a különféle automatákra visszatekintve hozta létre a mechanikus embert, a robotnőt, akit egy sisakon keresztül kontrollálnak gazdái.

A modern kor vonzó és ideális testtel el látott elefántcsontfehér szépsége (az élő Mária mechanikus mása) azonban nem az alkotás gyötrelmét, hanem a technika csodáját szimbolizálja, és immáron nem is a szerelem teremtménye, hanem a termelés és a technológia szolgálatára. Lang *Metropolis*za kiválóan megmutatja a modernizmus kettősségét: a felszínen gyönyörű és monumentális felhőkarcolók

kápráztatják el a szemet, a föld alatt azonban gépként kezelt, rabszolgáskorban sínylő munkások keltik életre a technika látványos csodáit. A felső világ mintha Mies van der Rohe felhőkarcoló-terveiből építkezne, az alsóban viszont az emberi test mechanizálás és a termelés gépesítése köszön vissza.

A film zseniális plakátja is visszaadja ezt a kettősséget az impozáns épületekkel és a robot figurájával, de egyúttal kiváló példa arra is, hogy az ütőképes vizualitás mennyire meghatározza a design és a reklám természetét. Lang futurisztikus városa számos későbbi filmet (*Szárnyas fejedelmű, Ötödik elem*) és művet inspirált, és mintegy megteremtette a modern nagyváros ideálképét is, a földalatti világ viszont a fordizmus (futószalagon gyártott fogyasztói kultúra) és az embert elgépiesítő kapitalizmus egyik legmaróbb kritikája.



1. Ludwig Mies van der Rohe: IBM Plaza Chichago, átadva 1973-ban

2. Fritz Lang: *Metropolis*, 1927. (részlet) →



-
3. Jais Nilsen: *Utcán*, 1918.
Lolland-Falsters Kunstmuseum, Maribor
4. Mario Sironi: *A biciklista*, 1916.
magántulajdon
5. Fortunato Depero: *A motoros*, 1925 körül,
magántulajdon



NEUE SACHLICHKEIT

Új tárgyiasság (a tárgy az elsődleges, nem pedig a forma vagy a stílus) vagy új tárgylagosság (precíz és távolságtartó, mint egy fotóriport), mindkettő és egyik sem, vagy inkább a kettő dialektikája. Társadalmi érzékenység és horrorisztikus realizmus, valós témák és érzelmileg túlfűtött ábrázolás, reális tárgyak és merész kompozíciós megoldások párosulnak benne.

Fritz Lang mesebeli, futurisztikus nagyvárosának „valós allegóriáját” (a nagy előd,

Gustave Courbet kifejezése a *Mű-terem* alcímeként) az 1920-as évek egyik legkeményebb és leginvenziósabb német művésze, Georg Grosz festményeiben fedezhetjük fel.

Az 1917-es *Nagyváros szín- és fényorgiáját* ugyan még az expresszionizmus és háborús káosz ihlette, de 1920-as városképe a fura próbababával már a személytelen rend és hierarchia világába vezet. Grosz azért is izgalmas festői példa ese-

tünkben, mert képeinek félig fiktív – félig valós, brutális, de stilizált borzalmai, illetve posztexpresszionista képi világa a nagyváros mitizálásával, a cselekmény sűrítésével vagy éppen kimerevítésével, illetve a tér merész vágataival a korabeli filmes látásmódot (montázs) idézi fel. Ráadásul a dokumentumfilm (*Berlin, egy nagyváros szimfóniája*) éppúgy benne van műveiben, mint az orosz avantgárd (Sergej Eisenstein) és a német expresszionista film *Dr. Calligari*val.

Amíg azonban Eisenstein és Grosz ideológiailag is elkötelezett alkotó volt, addig Robert Wiene és társai a társadalmi tér helyett inkább a pszichés térre koncentrááltak. Ha a modernizmus egyik oldala a szociálisan érzékeny kultúrákritika, akkor a másik az ezotériába hajló lélektan. Az egyik tere a társadalmi nyilvánosság, a másiké a legbelső pszichés tér, a rémálmok és a fantáziák világa, ahol az ember éppolyan magányos és magára hagyott, mint a kirakati babák.

↓ 6. Robert Wiene: *Dr. Caligari*, 1919. (részlet)

7. Georg Grosz: *Köztársasági szavazógépek*, 1920.
The Museum of Modern Art, New York

↓ 8. Georg Grosz: *Daum hozzámegy a pedantériás George-hoz*, 1920.
Galerie Nierendorf, Berlin

↓ 9. Georg Grosz: *Matróz az éjszakai lokálban*, 1925.
magántulajdon





A BÁBU METAFIZIKÁJA

A metafizikus festészet atyjának, Giorgio de Chiricónak időtlen és kísérteties világában kitüntetett szerepet játszanak a különféle bábuk és babák. A fura összefélt féttisszerű alakok a klasszikus itáliai veduták színpadszerűvé stilizált világában kelnek életre.

A pittura metafisica elsődlegesen a jól ismert valóság és a hétköznapok misztériumára, a tárgyak titkos életére apelál, de maga a „színpad” az absztrahált épületekkel, az órákkal és a vonatokkal a modernitás allegorikus ábrázolásaként is olvasható. Ebben a modernitásban azonban furcsa mód megállt az idő, a hétköz-

napi élet pedig annyira kiüresedett, hogy a tárgyak és a figurák csupán önmaguk kulisszái. De még a főszereplőkben, a Nagy metafizikusban, vagy a Nyugtalanító műzsákban sincs semmi élet. Marionettszerű alakok, akiket valaki más mozgat, de nem tudjuk, hogy ki.

De Chirico ehhez csak annyit fűzött hozzá, hogy „egy emberi árnyék több misztériumot rejt magában, mint a világ összes vallása”. A rejtélyes mozgató kiléte azonban nem csökkenti azt a frusztrációt, hogy valaki manipulál bennünket. A manipulációnak ráadásul van egy igen furcsa mel-

lékhatása is, ami Heinrich von Kleistnek a marionett-színházról írott esszéjére utal vissza. Kleist szerint a marionett tánca az emberénél tökéletesebb, mivel jobban és precízebben mozgatható, és olyan irreális mozdulatokra is képes, amire egy ember nem. Ha a robot a munka gépesítéséről és a termelés optimalizálásáról szól, akkor a metafizikus báb az emberi lét és a humanista esztétika kiüresedését állítja előtérbe. Mintha a realizmusnál szórakoztatóbb lenne az irreális fantasztikum, ahol az ember nem mozgatott, hanem mozgató, nem őt irányítják, hanem ő irányít, nem termelő, hanem alkotó.

↑ 1. Giorgio de Chirico: A jövőmondó jutalma, 1913. magántulajdon

← 2. Georg Grosz: Cim nélkül, 1920. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

← 3. Giorgio de Chirico: A komédia és a tragédia, 1926. VAFgyűjtemény, Rovereto

4. Kazimir Malevics: Paraszt a szántóföldön, 1928-1929. Orosz Állami Múzeum, Szentpétervár

5. Kazimir Malevics: Gyermekek, 1928-1929. Orosz Állami Múzeum, Szentpétervár

6. Kazimir Malevics: Rossz előérzet (Torzó sárga kabátban), 1932. Orosz Állami Múzeum, Szentpétervár

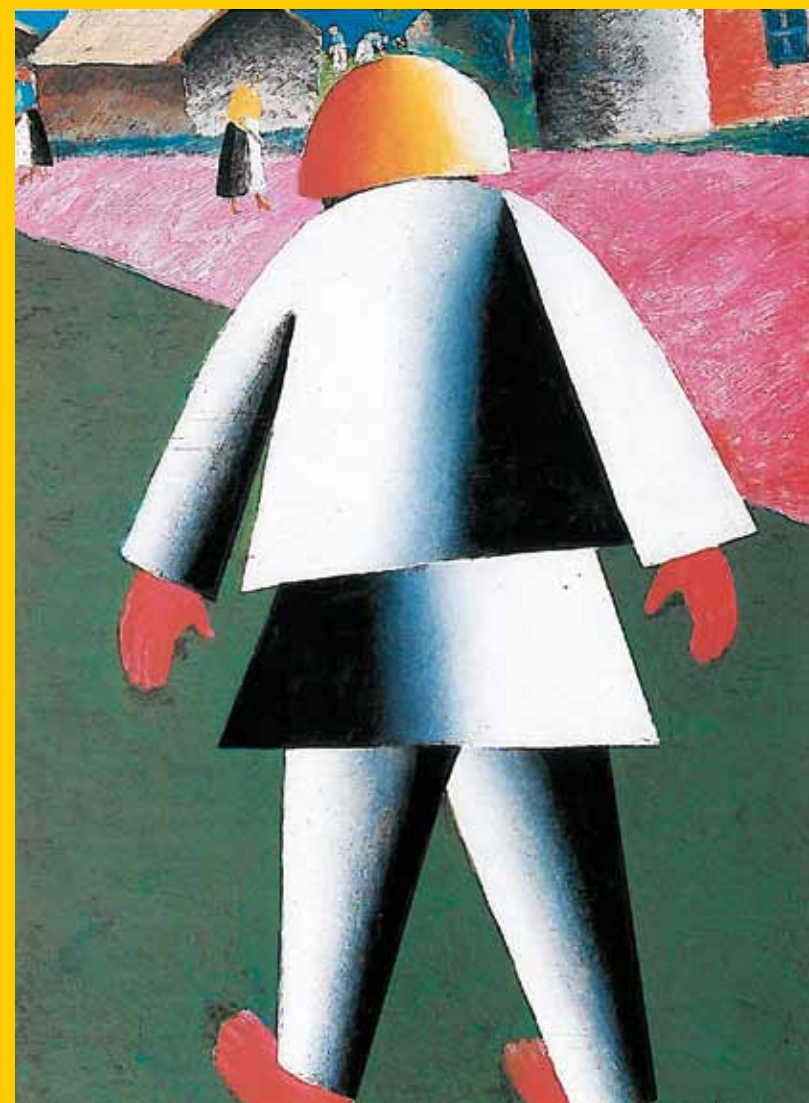
A PRODUKTIVIZMUS DIADALA

Talán az orosz konstruktivizmus alkotói tették a legheroikusabb kísérletet arra, hogy összehozzák az alkotás és a termelés esztétikáját. Legsikeresebb termékük maga a mérnök figurája lett Tatlinnal és Rodcsenkóval, akik azonban meghozták azt az áldozatot, hogy lemondtak a metafizikáról, és elhagyták a képek világát a valóság forradalmasításának kedvéért. Kollégájuk Kazimir Malevics viszont mindvégig küzdött a valóság és a fikció

ellentmondásaival, így pályája gyönyörű allegóriája a megvalósult szocializmusnak. Annak, hogy miként öltött társadalmi formát a kommunista utópia, hogyan szállt le a földre a felsőbbrendű művészet, és miként lett a politika marionettfigurája. A fennkölt szuprematista és a gyakorlatias produktivista esztétika látszólag ellentmond egymásnak, mégis valahol mindkető az idealizálásról szól, és az ideák megvalósíthatóságáról.

Malevics az absztrakt művészet és a produktivizmus összehangolásának igényével hozta létre az 1920-as évek paraszti figuráit, amelyekben a hagyományos orosz kultúra jelent meg a posztkubizmus és a dekoratív avantgárd furcsa köntösében. A bábszerű figurák azonban végül mégsem a népi kultúra és a modern látás szintézisének sikerét zengték, hanem inkább azt, hogy a modern festői absztrakció és a modern design egyáltalán nem áll

olyan távol egymástól, mint azt a két szcéná protagonistái gondolják. Erre utal az is, hogy a Vhutemaszt, az „orosz Bauhaus”-t képzőművészek vezették, és nem csak a ruhákat, használati tárgyakat és politikai reprezentációkat tervező Tatlin és Rodcsenko, de még Malevics is megtalálta benne a helyét, aki nemcsak futurisztikus parasztokat „tervezett”, hanem felhőkarcolókra emlékeztető architektónokat is.





II. A SÍKGEOMETRIÁTÓL A GÉPLOVAGIG Bortnyik Sándor művészete az 1920-as években



VÁLASZÚT ELŐTT - AVANTGÁRD KILÁTÁSOK AZ 1920-AS ÉVEK KÖZEPÉN

Az 1920-as évek közepén az avantgárd forradalmi lendülete alábbhagyott Európában. Az izmusok „csipkebokor gyűjtőgatóira” kevésbé harcias időszak várt. A manifesztumok korának heroizmusát, extrovertáltságát egy nyugodtabb időszak, a belső progresszió kiegyensúlyozott alkotótevékenysége váltotta fel. A kor haladó szellemiségű képzőművésze két lehetséges magatartásformával szembesült. Az egyik lehetőség a mindennapoktól való többé-kevésbé kényszerű távolságtartás volt, célul tűzve a művészet idealisztikus és elvont jellegének megőrzését. Ez az út az ember művészet általi megváltását a jövőben látta, miközben önmagát egyfajta arisztokratikus hűvösséggel távol tartotta a profán hétköznapiságtól. Ezt az utat követték a Bauhaus, a De Stijl, valamint a harmincas évek elején Párizsban gyűlekező, a *Cercle et Caré*, valamint az *Art Concrete* című lapok köré csoportosuló alkotók.

A velük kezdetben közösséget vállaló Kállai Ernő *Új magyar pikktúra* című könyvének utószavában így írta körül e magatartásforma lényegét: *„Belefáradtunk a hangos elméletekbe és tárgyilagosan csak a műre figyelünk. Nem mintha letetünk volna arról a hitről, hogy az esztétiz új területét előkészítő kísérletek a reális társadalmi élet jövő alakulása szempontjából is értéket jelentenek. De ma már tudjuk, hogy nincs az a szépen és hatalmasan szóló trombita, melyre Jerikó falai leomlanának. Szerényebbek vagyunk. Beérjük a laboránsok és műhelymunkások rangjával.”*^[3] A másik lehetséges utat választó művészek a társadalom és a valóság aktuális problémái felé fordultak, és az új művészet tömegbázisának, közönségének azonnali kinevelését tűzték ki célul. Így például az orosz produktivisták, az olasz metafizikusok, a német és északi Neue Sachlichkeit képviselői, akik az ideák ste-

rilítása és a modellértékű alkotások helyett, a képzőművészet társadalmi és szociális problémáira választ kereső művészi nyelvet hoztak létre. Elsősorban az egyén és a társadalom közötti szakadék, az elidegenedés, az ember kiszolgáltatottsága, valamint kispolgári sztereotípiák és előítéletek foglalkoztatták művészetüket.

A két magatartásforma közötti választás lehetősége a magyar művészek számára egybeesett az 1920-as évek közepén meghirdetett amnesztiával. Míg a Hollandiában, Németországban, illetve Franciaországban letelepedett művészeink többsége a Kállai-féle laboratóriumokban és műhelyekben folytatták munkájukat, addig a hazaérkezők kivétel nélkül elfordulnak a nemzetközi konstruktivizmus elvonatkozott hűvös magatartásától, hogy az inspirációit ismét a hétköznapok és a valóság jelenségeiből merítsék művészetük számára.

← 1. Bortnyik Sándor, Weininger Andor, Forbát Alfréd és Breuer Marcell a Bauhausban, 1924 körül
← 2. Bortnyik Sándor Weimárban, 1924 körül

← 3. Bortnyik Sándor, Breuer Marcell és Vaszilyj Kandinszkij egy ismeretlen hölgy társaságában, Weimar, 1923 karácsonya

← 4. Bortnyik Sándor és felesége budapesti lakásukban, 1926.

BORTNYIK ÉS A WEIMÁRI BAUHAUS

Bár Bortnyik soha nem volt a Bauhaus diákja, szoros kapcsolatban állt mind az iskola tanárgárdájával, mind pedig annak hallgatóságával. Kiseb-nagyobb megszakításokkal három évet töltött Weimárban. Számtalanszor találkozott, polemizált Gropiussal, Kandinszkijjal, Kleével, látogatta óráikat is. Az iskola magyar tagjai közül a Forbát házaspár, Molnár Farkas és Breuer Marcell álltak hozzá a legközelebb. Művészetére azonban mégis az iskolán kívül alkotó Theo van Doesbourg volt a legnagyobb hatással, barátokra pedig leg-

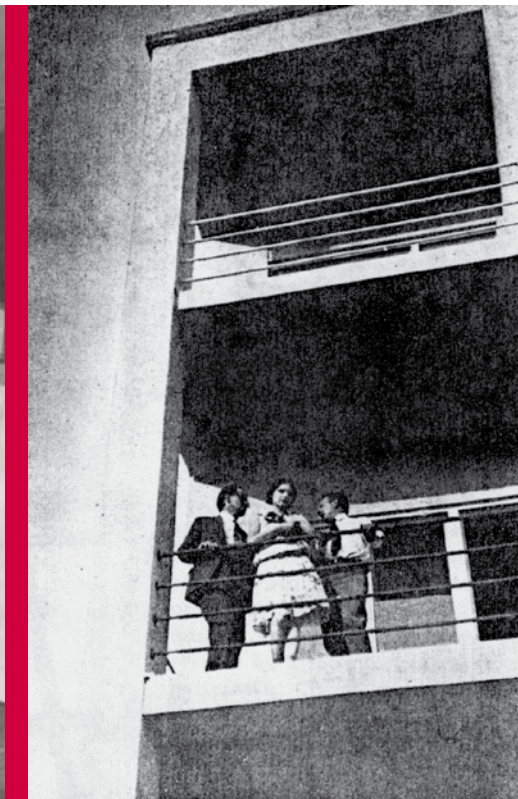
gyakrabban az iskola mellett létrejött kommunista egyesülettel találkozott. Bár Bortnyik soha nem volt a Bauhaus diákja, szoros kapcsolatban állt mind az iskola tanárgárdájával, mind pedig annak hallgatóságával. Kiseb-nagyobb megszakításokkal három évet töltött Weimárban. Számtalanszor találkozott, polemizált Gropiussal, Kandinszkijjal, Kleével, látogatta óráikat is. Az iskola magyar tagjai közül a Forbát házaspár, Molnár Farkas és Breuer Marcell álltak hozzá a legközelebb. Művészetére azonban mégis az iskolán kívül alkotó Theo van Doesbourg volt a legnagyobb hatással, barátokra pedig leg-

gyakrabban az iskola mellett létrejött kommunista egyesülettel találkozott. Bár Bortnyik soha nem volt a Bauhaus diákja, szoros kapcsolatban állt mind az iskola tanárgárdájával, mind pedig annak hallgatóságával. Kiseb-nagyobb megszakításokkal három évet töltött Weimárban. Számtalanszor találkozott, polemizált Gropiussal, Kandinszkijjal, Kleével, látogatta óráikat is. Az iskola magyar tagjai közül a Forbát házaspár, Molnár Farkas és Breuer Marcell álltak hozzá a legközelebb. Művészetére azonban mégis az iskolán kívül alkotó Theo van Doesbourg volt a legnagyobb hatással, barátokra pedig leg-

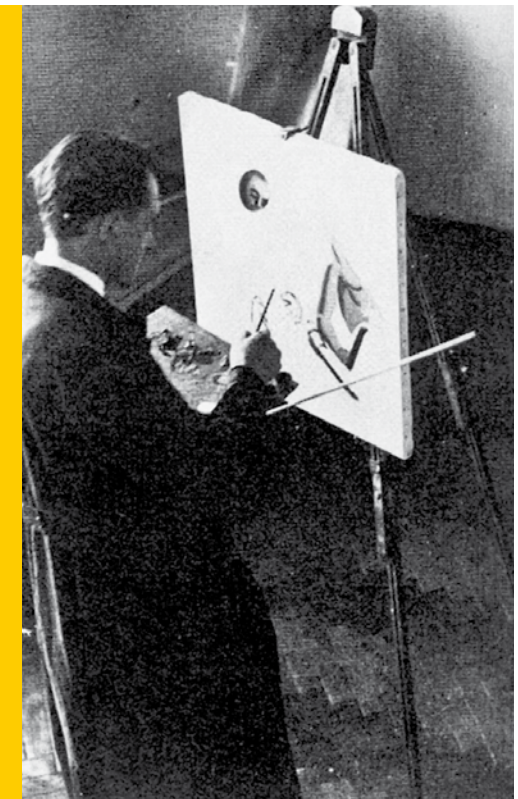
gyakrabban az iskola mellett létrejött kommunista egyesülettel találkozott. Bár Bortnyik soha nem volt a Bauhaus diákja, szoros kapcsolatban állt mind az iskola tanárgárdájával, mind pedig annak hallgatóságával. Kiseb-nagyobb megszakításokkal három évet töltött Weimárban. Számtalanszor találkozott, polemizált Gropiussal, Kandinszkijjal, Kleével, látogatta óráikat is. Az iskola magyar tagjai közül a Forbát házaspár, Molnár Farkas és Breuer Marcell álltak hozzá a legközelebb. Művészetére azonban mégis az iskolán kívül alkotó Theo van Doesbourg volt a legnagyobb hatással, barátokra pedig leg-



5. ↑ Weininger Andor, Bortnyik Sándor, Forbát Alfréd és Breuer Marcell Bortnyik weimári műtermében, 1924. augusztus



↑ 6. Hevesy Iván és Molnár Farkas hölgytársaságban



↑ 7. Bortnyik Sándor munka közben budapesti műtermében, 1928 körül



HAZATÉRÉS ...

1925 és 1930 között készült alkotásait először 1930-ban mutatta be a Tamás Galériában. A tárlat sajtóvisszhangjából kitűnik, hogy Bortnyikot elsősorban mint reklámtervezőt és tipográfust ismerte a magyar közönség, hisz hazatelepülése után elsősorban grafikusként vált ismertté. 1930-ban már a reklám egyik megújítójának számított Budapesten, aki Berény Róberthez, vagy éppen Kassák Lajoshoz hasonlóan a német nyelvterületen felhalmozott ismereteit kamatoztatta e területen. Ez az „elhajlás” egyáltalán nem szokatlan, sőt ahogy Kassák fogalmaz egyenesen szükségszerű, hisz az új modern tipográfia és reklám egyszerű tárgyilagos formanyelve

a társadalom közízlésformáló eszköze is egyben.^[5] Bortnyik sem gondolta ezt másként. A reklám és a tipográfia volt számára a legkézenfekvőbb eszköz, hogy közvetlenül alakítsa környezetét és közönségét. Megalapította magániskoláját a „Műhely”-t, melyet később Magyar Bauhausként is emlegettek. Kollégáival többek között Hevesy Ivánnal, Molnár Farkassal, Ligeti Pállal – a Bauhaus módszereire alapozott oktatási elvekkkel reklám és formatervezők új generációját nevelte ki.^[6] Mindeközben plakátjaival, reklámjaival és tipográfiai terveivel új fejezetet nyitott a magyar alkalmazott grafika történetében. Így keresett utat a tömegekhez...

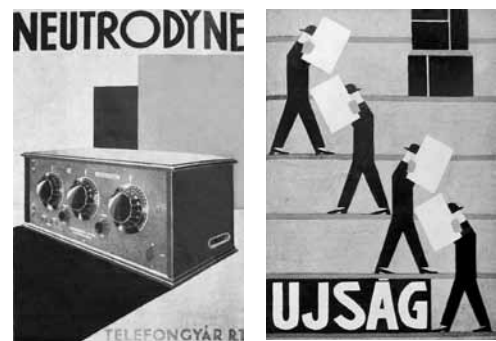
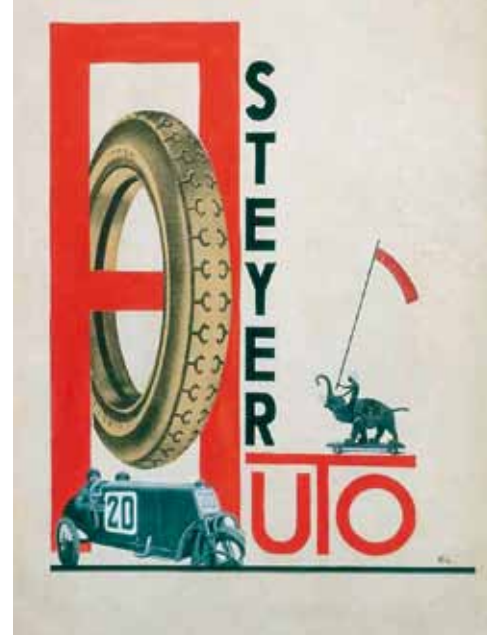
- ← 1. Pécsi József: A Berény-plakát, 1928.
Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum
↓ 2. Berény Róbert: Modiano, 1929. (plakát)



- ↓ 3. Berény Róbert: Palma kaucsuk sarok, 1928. (plakát)



- 4. Kassák Lajos: Steyer Autó (plakátterv), 1928.
→ 5. Kassák Lajos: Tolo porcelanwaren (logóterv), 1926–1928 között
→ 6. Berény Róbert: Cordatic reklámpakát, 1927.



- ↑ 7. Bortnyik Sándor: Neutrodyne, 1927. (plakát)
↑ 8. Bortnyik Sándor: Újság, 1926. (plakát)
← 9. A Nyugati (Berlini) tér Budapesten, 1936.
forrás: Fortepan, Magyar Bálint

... ÉS HŪVÖS FOGADTATÁS

A Tamás Galériában bemutatott alkotásait meglehetősen idegenül fogadta a sajtó. A tárlattal foglalkozó cikkek az új festményeihez kivétel nélkül a reklámtervek egyéni és sajátos világa felől közelítettek. A kritikusok többségének problémát okozott, hogy Bortnyik alkalmazott grafikái és táblaképei lényegében azonos vizuális alapelvek épültek, azaz híjával voltak az „emelkedettségnek”. „Ennyi még nem művészet.” – fakad ki képei láttán Elek Artúr, aki kollégáival együtt képtelen volt önálló művészeti alkotásokként értékelni a Tamás Galériában látott új alkotásokat.^[7] Kétségtelen, hogy a magabiztos gyakorlati tudással rendelkező Bortnyik az 1920-as évek második felében készült képein kristálytisza formanyelven, a lényegét megragadva ábrázolja az őt körülvevő világot nem mellőzve az iróniát és a szarkazmust sem. Bortnyik 1925–1930 között készült alkotásai nemcsak az életmű legizgalmasabb darabjai, hanem a 20. századi magyar művészettörténet egy kevésbé ismert, s épp ezért felettébb izgalmas fejezetének kiemelkedő jelentőségű emlékei.

ÚJ FORRÁSVIDÉK - A SZÍNHÁZ

Különös, hogy a szakirodalom csak érintőlegesen foglalkozik Bortnyik és Palasovszky Ödön által életre hívott „Lényegretörő színház” kapcsolatával, pedig Bortnyik hazatérése után meglepő gyorsasággal lépett kapcsolatba a Bécsből korábbról már ismert Palasovszkyval és Hevessy Ivánnal. Nagy lendülettel kapcsolódott be a kör munkájába, plakátot és jelmezeket tervezett a színház előadásaihoz. Kézenfekvő tehát a kérdés: vajon miért tu-

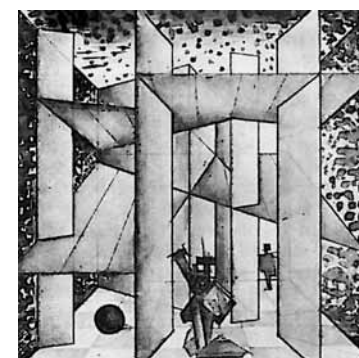
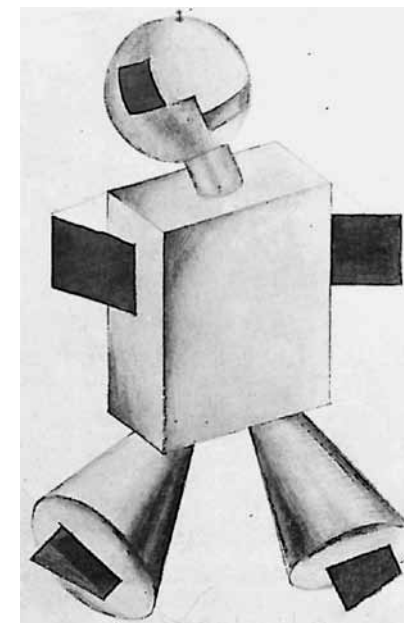
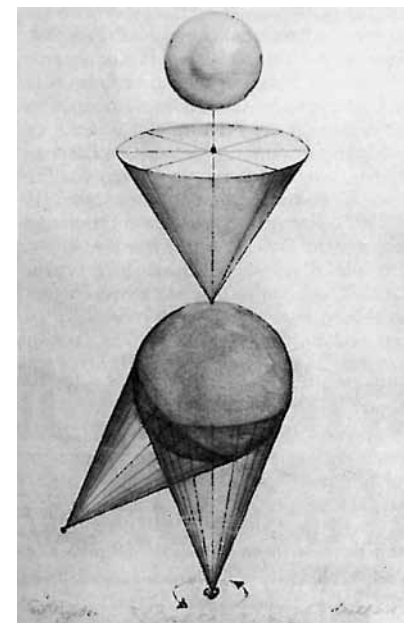
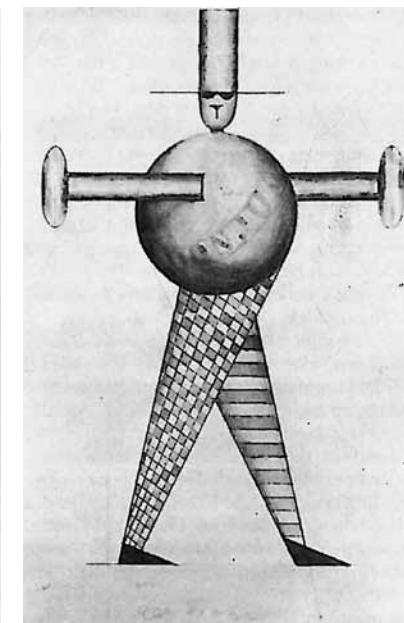
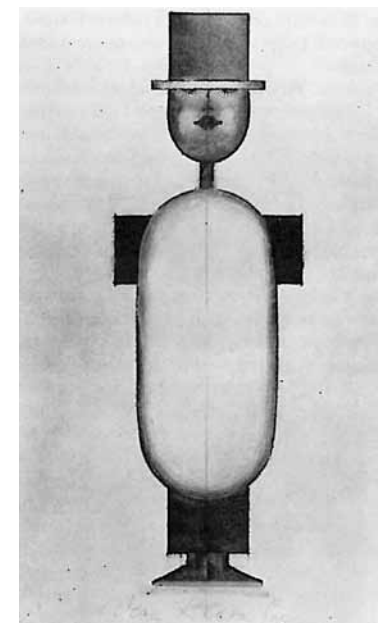
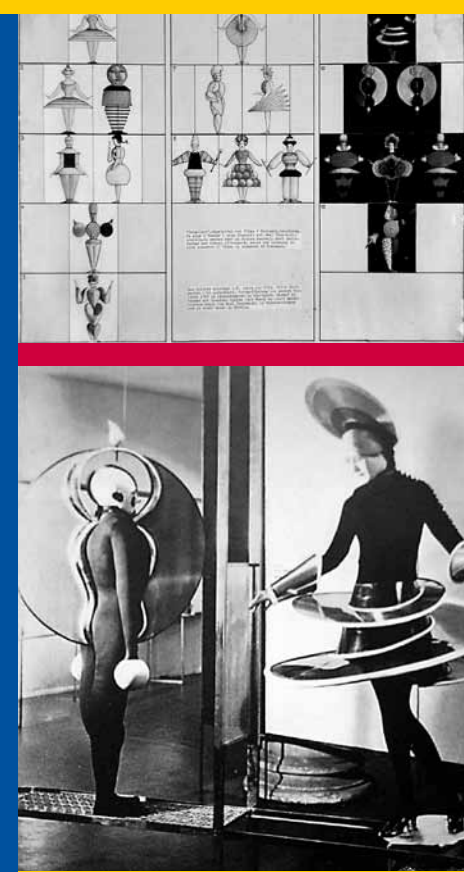
lajdonított akkora jelentőséget Bortnyik a Palasovszky-féle színháznak? Leszámítva alig egy tucat új festményét és alkalmazott grafikáit, miért tűnik az elkövetkező öt év legfontosabb feladatának számára a „Lényegretörő színház” estjein való közreműködés? A fent már idézett 1963-as riportban Bortnyik Oskar Schlemmer színpadát jellemezte meg a Bauhausban eltöltött évek legfontosabb emlékének.^[8] Schlemmer

1922-től, tehát Bortnyik érkezésének évében került a Bauhaus színházi műhelyének élére, s akárcsak Bortnyik hamar felismerte, hogy a művészi szabadság a funkcionális és a gazdasági szempontok alá rendelődnék az iskola falain belül. Az alkotói szabadság egyedüli megnyilvánulási formája a színpad maradt Weimárban. Ezt Schlemmer igyekezett is a maga tisztaságában és függetlenségében megőrizni. Darabjaiban az organikus emberi formát

és mozgást próbálta közös nevezőre hozni geometrikus alakzatokkal, mechanikus ritmusokkal, félig emberi, félig gépi kreatúrákkal. Színpadán nem kizárólag geometrikus idomok mozogtak, hanem emberek, vagy antropomorf figurák, ahol a geometriai alakzatnak álcázott ember, vagy az emberszerű tulajdonságokkal felruházott síkidom sajátos feszültséget teremtettek. Matematikai tisztaságú táncokat koreografált.^[9]

- ← 1. Oskar Schlemmer: *Figurák a Triadikus baletthez, 1922.*
- ← 2. Oskar Schlemmer: *Látványterv a Figurális Kabinet című darabhoz, 1922-1923.*
- ← 3. Oskar Schlemmer: *Színpadkép a Meta avagy a helyek pantomimja című darabhoz, 1924.*
- 4. Oskar Schlemmer: *Tér-tánc, 1925-1927. (Bauhausbühne)*
- 5. Oskar Schlemmer: *Tér-tánc, 1927. (Bauhausbühne)*
- 6. Oskar Schlemmer: *Rúd-tánc, 1927. (Bauhausbühne)*
- 7. Oskar Schlemmer: *Equilibristik, 1927. (Bauhausbühne)*
- 8. Oskar Schlemmer: *Lakógép-játék, 1927. (Bauhausbühne)*

- 9. Weininger Andor: *Figurák az Absztrakt revü című darabhoz, 1926. Theatermuseum, Köln*
- 10. Weininger Andor: *Térkonstrukció színpadképhez, 1922-1923. Theatermuseum, Köln*
- 11. Weininger Andor: *Absztrakt revü (Mechanikus színpad), 1926-1933. Theatermuseum, Köln*



Schlemmer színpadi munkáinak középponti kérdése volt, hogyan lehetséges az emberi alakot szellemi-matematikai alakzattá nemesíteni úgy, hogy az mégiscsak megmaradjon emberinek. Ekkor készült festményein és plasztikáin a formai redukció olyan szellemi általánosításhoz és jelentéstágításhoz vezet el, amelynek eredménye, hogy az emberi alak hullámvonalát – melyet a vázaformából stilizált tovább – elvezeti a végtelen matematikai jeléhez, a fekvő nyolcshoz. Elvont, tisztán absztrakt műveket sem alkotásaiban, sem előadásaiban nem hozott létre, mert

éppen az határ, az a mezsgye érdekelte, ahol a testi és a szellemi, az emberi és a nem emberi törvényszerűségek együtt és külön-külön is érzékelhetőek.^[10] Schlemmer a maga sajátos módján kapcsolódott a konstruktivista utópia egyik központi eleméhez a megkötöttségek kozmikus leküzdésének az eszméjéhez: „Az embernek az a törekvése, hogy megszabaduljon kötöttségeitől, és mozgá szabadságát a természeti határok fölé emelje, az organikumst a mechanikus műfigurával helyettesítette: az autóval és a marionettel. ... A mai technikai ha-

ladás rendkívüli lehetőségeket nyújt: precíziós gépek, üvegből és fémből készült tudományos berendezések és készülékek, sebészeti művegtagok, fantasztikus katonai és bűváruhák stb. Ezért a metafizikai szempontból való alakítás lehetőségei is rendkívüliek”.^[11] Schlemmer humanista szellemisége közel állt Bortnyik elképzeléseihez, bár darabjait, a *Figurális Kabinet*-et (1922) és a *Triadikus balettet* (1923) nem sokra tartotta.^[12] Schlemmer apolitikus személyiségét, idealisztikus elképzeléseit az agitatív, a szélesebb társadalmi rétegek megszó-

lítását célzó Bortnyik nem tudta fenntartások nélkül elfogadni. Schlemmer színházának alapvető vonásaival ugyan egyet értett „A színpad elsősorban látványosság, optikai és akusztikai, nem fogalmi és nem filozófikus vagy irodalmi, mint a mai színpad.”^[13] azonban a műfaj elsődleges feladatának a hétköznapi élet sztereotípiáival, a kispolgári konvenciókkal szembeni harcot tartotta. Provokatív szemléletével a közönséget nem elvárásolni, sokkal inkább felemelni próbálta. Hazatérése után ezt a célt épp Palasovszky újszerű színházi kísérleteiben látta megvalósulni.

„A LÉNYEGRETÖRŐ SZÍNHÁZ” – REFORMKÍSÉRLETEK A 20-AS ÉVEK MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETÉBEN

Palasovszky Ödön 1921-től kísérletezett a színház megújításával. A műfajra vonatkozó nézeteit már 1922-ben lefektette Új stáció című manifesztumában. Iratát át-hatja az új művészet és az új ember egyesítésének humanista óhaja, a cselekvés azonnali ereje, amely nem a távoli jövőbe helyezi az ember művészet általi megváltását, hanem a tömegek áhíthatára építve, azonnali új stációt jövendől. ^[14] Célját nem a nemzetközi irányzatok meghonosításával, hanem a magyar színházkultúra sajátos reformjával akarta elérni.

Palasovszky elképzeléseiben a schlemmer-i látványszínpad közérthető előadásmóddal, agitatív és provokatív szellemséggel, valamint változatos „repertoárral” párosult: „Szakítottunk a «szavak színházával». Visszahelyeztük ősi jogaiába a kifejező mozgást. «Kettős pillérre» építtem a színpadi játékokat: a beszédre és a mozgásra. A szövegmondás mellett kellő súlyt kapott a testjáték, a mozdulat művészete. A látvány. A tér. A dinamika és a ritmus. ... A «kettős pillér» vezetett el bennünket a ... totális színházig. Egyes előadásain-

kon megvalósítottuk a teljes szintézist; a dialógus, a kórus, a színészi játék, a tánc, a pantomim, a zene, az indulathangok és a térjáték egységével, amibe aztán még szervesen bekapcsolódtak a fények, a színek és a formák ritmusai. A kórus és a tömegszínpad elve így teljesedett ki, egy akkor merészen új és lényegi szintézisben. ... így lett a színház nemcsak eszmék és érzelmek küzdőtere, de a tudatos és nem tudatos, logikus és nem logikus művészi porondja is. A valóság előbb lett és a képzelet szárnyakat kapott.” ^[15]

Az 1922 és 1931 közötti időszakban több színházi formációt is életre hívott. Szervezett matinékat, munkáskórusokat, prolektárrevüket. Megalapítója volt a Zöld számár, a Prizma, a Cikk-Cakk és a Rendkívüli Színpadnak. Közönség elé állított olyan forradalmian új alkotásokat, mint Cocteau Az Eiffel-torony násznépe, vagy Ivan Goll Új Orfeusz című darabokat. Felolvasták, szavalták Majakovszkij, Toller, Tzara, Switters műveit. Estjeinek állandó eleme volt a szavalás, a kórus, a tánc – főként a pantomim és a mechanikus tánc,

a vitázó dialektikus-konferansz. Együtt dolgozott Madzsar Alice-szal, Kövesházi Ágnessel, Róna Magdával, valamint Hesy Ivánnal, Laziczus Gyulával, Tamás Aladárral, Kozma Józseffel. Az előadások leggyakoribb eszközei a szatíra és a humor volt, mely gyakran öniróniával párosult. Estjei azonban nem jelentettek egyet az egyszerű polgárpukkasztással, a dada lázadással. Már Schlemmer és Léger is felhívta a figyelmet arra, hogy az 1920-as évek modern európai színházában ugyanúgy jelen van a kor emberének szorongása, öniróniával párosuló félelme, akárcsak a gépekbe vetett pozitív hite. Palasovszky színpadját sem a l'art pour l'art ironia, és a konvenciók elleni céltalan lázadás vezérelte, hanem a kor égető kérdéseinek szükségszerű újragondolása. Palasovszky kezdeményezéseivel arra törekedett, hogy görbe tükröt tartson az ember és a társadalom elé. Mindent elkövetett, hogy lerántsa a leplet a begyepesedett kispolgári gondolkodásról, a kor beteges sztereotípiáiról, a társadalmi igazságtalanságokról és kényszerképzetokról.

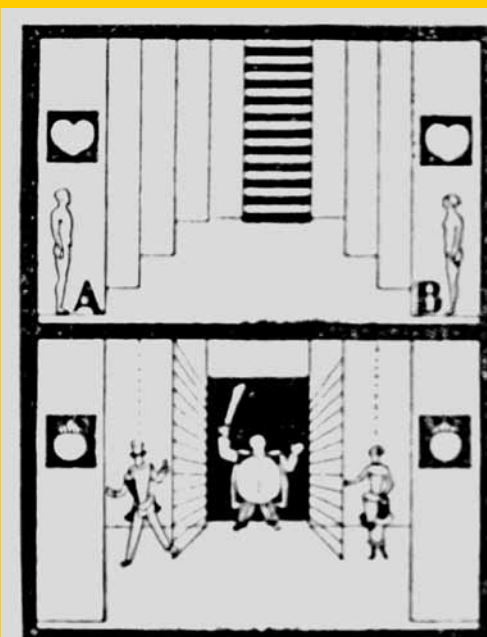


ÚJ HORIZONT – A GÉPEK KORA

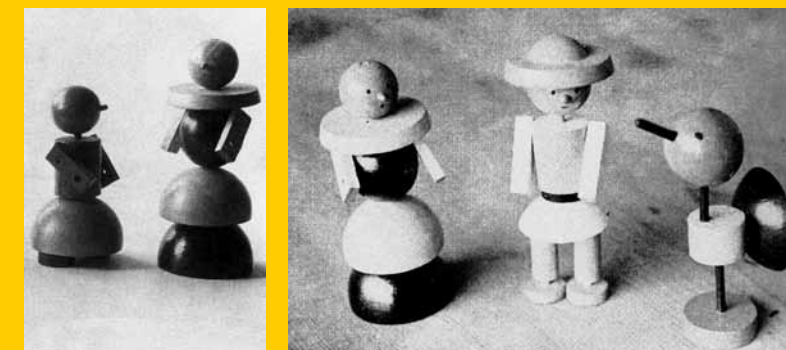
Az 1920-as évek megkerülhetetlen alapkérdése volt a kor gépekhez fűződő viszonya, hiszen ebben az évtizedben gyorsult fel először radikális mértékben a gépek és a technika fejlődése. Hatása immár jelen volt a háztartások mikrovilágában, s a távközlés fejlődésével a megszülető világfalu elképzelésben is. A gép a kor megkerülhetetlen, egyaránt reményiséget és félelmet keltő tényezője volt. Ez volt az az évtized, melyben a gépimádók eufóriájától a John Ludd követők szélsőséges géppromboló akciójáig mindent megtalálunk.

Félelem és a gépekbe vetett feltétlen hit keveredik nemcsak a technikai vívmányokról, a modernizációról szóló kommentárokban, hanem a kor képzőművészetében is. A haladó szellemiségű mozgalmak a lehető legszerteágazóbb módon reagáltak a gépek és az automatizálás térnyerésére. A kelet európai, szocialista és kommunista színezetű konstruktivizmus messianisztikus hittel várta a géptől és a technika fejlődésétől a világ megváltását és az ember teljes felszabadítását, míg a másik végpontra a Neue Sachlichkeit félelmet és irtóza-

tos mélységű szakadékokat látott az ember és a gép, az egyén és a társadalom között. A szárnyait próbálgató filmművészet olyan változatossággal és vehemenciával dolgozta fel az ember és gép, társadalom és modernizáció kérdéskörét, hogy szinte egy időben játszották Doktor Caligari és a Metropolis negatív vízióit, valamint Fernand Léger Gépbalettjét és Walter Ruttmann Berlinjét, melyek a kor felgyorsult világtól mámoros „kép-szimfóniák” voltak. A villongó, nyugvópontra jutni nem akaró viták hatására a szellemtudományok területén egy valami azonban mégis végérvényesen megszületett: az új valóság, az „új realizmus”. Egyszer s mindenkorra hitteletlenülé vált az az elmélet, amely az emberi létezését a világ eredendő, természetes állapotából vezeti le. Az emberi lét magába olvasztotta a másodlagos, az emberkéz által teremtett produktumot, a gépet, és ez alapvetően változtatta meg az ember viszonyát közvetlen és tágabbban vett környezetével épp úgy, mint önmagával. Ettől a pillanattól az individualizmus fogalma létalapját veszítette el.



- ← 1. Bortnyik Sándor: Diszletterv a Zöld számár című pantomimhez, 1925.
- ← 2. Bortnyik Sándor: A Zöld Számár színház plakátja, 1925.
- ← 3. Zöld számár pantomim. Jelenet az 1929-ben bemutatott darabból, Bortnyik Sándor diszleteivel.
- ← 4. Palasovszky Ödön négy gépirókiasszonynak diktál. Jelenet az 1925-ben bemutatott, Ivan Goll Új Orfeusz című darabjából, Bortnyik Sándor diszleteivel.
- ↑ 5. Róna Magda a Bimini pantomimban. Rendkívüli Színpad, 1928.
- ↑ 6. Kövesházi Kalmár Elza: Lélegző tánc, 1928. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
- ↑ 7. Palasovszky Ödön a Bilincsek című mozgásdrámában, 1930.
- ↑ 8. Kövesházi Ágnes a Lélegző tánc egyik pózában.



- ↑ 1. Bortnyik Sándor: Játékfigurák, 1930 körül
- ↑ 2. Bortnyik Sándor: Játékfigurák, 1930 körül

- ↑ 3. Natalija Goncsarova: A biciklista, 1913. Orosz Állami Múzeum, Szentpétervár
- ↑ 4. Kazimir Malevics: A pilóta, 1914. Tretyakov Képtár, Moszkva
- 5. Kazimir Malevics: Egy angol Moszkvában, 1914. Stedelijk Museum, Amsterdam

A GÉPKORSZAK MŰVÉSZETE

Bortnyik sem hitt az individualizmusban. Az egyén szabadságát csakis egyfajta kollektív felszabadulásban tudta elképzelni. A gépek korával beköszöntő funkcionalitás és az emberi szükséglet vált művészetének legfontosabb motorjává. Akárcsak legtöbb kortársa, úgy vélte: a kor géphez fűződő ambivalens viszonya csupán átmeneti állapot, vízvázlat a társadalom és az ember jövőjét illetően. Bortnyik a gépek jelenlétét és a modernizációt pozitív jelenségként értékelte. A technika adta új lehetőségeket örömmel fogadta. Nem volt azonban technicista. Számára az ember volt az elsődleges s nem a gép, mely hajlamos maga alá gyűrni mind az ember szellemi, mind pedig fizikai szabadságát.

E nézetével lényegében Schlemmer elképzeléseéhez állt közel, aki színpadra állított figuráival, félig ember, félig gép alakzataival az ember és a technika viszonyának harmonikus elegyét kutatta. Az áhított harmonikus viszony megidézésének legcélszerűbb formai eszközét a marionettben (bábu) és a pantomimben (ember) találta meg a kor színháza. Ezek az alakzatok a technika és az ember viszonyának kettős megítélésére utaltak. A pantomimfigurák és a bábuk a modern gépkorszak ideálfigurái, melyek átmenetet képeznek a robot és az ember, valamint a természetes organikus lét és az automatizált világ között. Önmagukban sem nem negatív, sem nem pozitív szereplők,

pusztán velejárói a gép korának az „új realizmus”-nak. Mind Schlemmer, mind pedig Palasovszky a gép és ember sokrétű viszonylatrendszeréből merítette a pantomim jelenetek és a mechanikus táncok karaktereit. Épp ez az oka annak, hogy az 1920-as évek színházi előadásában felbukkanó félig emberi, félig gépi figurák nem olyan egyértelmű karakterek, mint a 18. századi Comédia dell'arte figurái. Szerepük, jellemük a kor színházában állandóan változtak. Hol félelmet keltettek, hol komikus szituációba keveredtek, hol pedig mozgásuk kifinomultságával és ritmikájával nyújtottak lenyűgöző élményt. Jelenlétük meglepően sokrétű, de tény az 1920-as évek Európájában szinte minden új színházi kísérletben helyet kaptak.



↓ 5. Bortnyik Sándor: Kompozíció térben, 1924. magántulajdon



↓ 6. Bortnyik Sándor: A festő, 1928. Deák Dénes Gyűjtemény, Székesfehérvár



A GÉP ÉS AZ EMBER - SZÍNHÁZ ÉS A BÁBU SZEREPE BORTNYIK FESTÉSZETÉBEN

A bábuk, a pantomim és a mechanikus tánc felől megközelítve Bortnyik 1923 és 1930 között készült festményeit, pontos képet kaphatunk arról, miként vélekedett Bortnyik a gép és ember viszonyáról, a színház tudat- és közösségformáló szerepéről. Nyilvánvalóan Schlemmer színházának egyértelmű hatását kell keressük, ha Bortnyik a korábbi képarchitektúráiból ismert geometrikus síkidomait színpadi látványképekként látjuk viszont (Kompozíció térben, 1923). Ebben az imaginárius térben rövidesen tárgyak, bábuk, valamint a hús-vér emberek is megjelentek (*Forbát építész és felesége, Új Ádám, Új Éva, Zöld számár*, 1924). Schlemmer inspirálja az

1925-től, a Palasovszky-féle társulat számára készített jelmez és díszletterveit is, melyeken jól kítapintható a német művész sematizált figuráinak hatása. De ugyanez a hatás érhető tetten az 1920-as évek második felében készült vásznain, *A festőn* (1928), *Tér és formán* (1926), a csak 1937-ben befejezett *Husadik századon*, és az azóta elpusztult *Világrendőrön*, vagy éppen a *Géplovagon*. Utóbbi festményeken hangsúlyosan van jelen a színpadi látványkép, a kulisszaszerűen felépített háttér és a részlet gazdag motívumok. Képeinek szereplőit Bortnyik egy illuzórikus térbe, lényegében színpadra állítja, idézőjelbe téve a képen történeteket.



↑ 1. Fernand Léger: A nagy Júlia, 1945. The Museum of Modern Art, New York



↑ 2. Fernand Léger: A néger sofőr, 1919. magángyűjtemény

→ 3. Kazimir Malevics: Ács, 1928-1929. Orosz Állami Múzeum, Szentpétervár
→ 4. Kazimir Malevics: A földéken, 1928-1929. Orosz Állami Múzeum, Szentpétervár



↑ 7. Bortnyik Sándor: Új Éva, 1924. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



↑ 8. Bortnyik Sándor: Új Ádám, 1924. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



↑ 9. Bortnyik Sándor: Forbát építész és felesége, 1924. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

10. Bortnyik Sándor: Zöld számár, 1924. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest ↑



1. Bortnyik Sándor: Husadik századon, 1927-1937. Thyssen-Bornemisza Gyűjtemény, Madrid

Átörökíti figuráira a Palasovszky-féle színház agitatív és provokatív szellemiségét, a pantomimfigurák és a mechanikus táncosok jellegzetes karakterét. A festmény két dimenziójára hangszereli át mindazt, amit a színház díszletei között már megvalósított. Sematizált figuráiban a színház Janus arcú bábit és pantomimfiguráit ismerhetjük fel, az ember kentaur voltát: félig gép, félig élő szövet valóságát. A hétköznapok világából kiragadja főhőseit, a valóság fölé helyezi őket, hogy bennük megpillanthatassuk a kor új valóságát, az „új realizmust”. Ez a tér nem „*naturális tér, hanem a festői képzelet önkényesen megteremtett tere, a dimenziók hallatlanul tiszta tagozásával. A formák biztos nyugalma, nagyvonalú határozottsága szinte pátosz és ünnepélyesség. [...] Az évtizedeken át örvénylő festői anarchia után új klasszicizmus erejével és derűs nyugalomával.*” – írja képei-



2. Bortnyik Sándor: Tér és forma, 1926. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

A GÉPLOVAG

A gép és az ember konfliktusából született a *Géplóvág* is. A motorkerékpárral szinte egygyé forrt pilóta a 20. század Gattamelatája: a 15. századi zsoldosvezér büszke, öntudatos alakjának legújabb kormása. A végtelen nyugalmat és magabiztosságot árasztó motoros, a megzabolozott technika szimbóluma, melynek figurájához jó adag humor is társul.

Magán viseli nemcsak a kor klasszicizáló stílusjegyeit, de sematizmusával Bortnyik jelmezteveit, a modern színház különös mechanikus figuráit is megidézi. A festmény végtelenül leegyszerűsített kulisz-

ról Hevesy Iván.^[16] A megidézett színpadi látványkép sémája egyben lehetőséget teremtett Bortnyik számára, hogy az egyes uralkodó stílusirányzatok formajegyei, és stílári sajátságai közül kedvére válogathasson. Iróniát sem nélkülöző alkotói temperamentuma, a dada, a Neue Sachlichkeit, az olasz metafizikus festészet, valamint a szürrealizmus irányába tesz kirándulásokat. Francis Picabia, Fernand Léger, Kazimir Malevics jellegzetes klasszicizáló figuráit egyaránt megidézi képein. Ezzel a gesztussal mintegy el is távolodik az individuális, egyéni hangnemet kereső művész karakterétől. A sorozatos idézetek és a plakátművészetéből ismert stílári jegyek fokozatos térnyerése a közösségi művészet irányába vezették stílusát, amely később oda torkollott, hogy néhány évre fel is hagyott a táblakép műfajával.

szái a Neue Sachlichkeit melankolikus, és elidegenedett világába vezetnek bennünket, ahol a géplóvág nem is annyira ember, mint inkább Hoffmann ólomkatonájára emlékeztető hős, aki eredendő bátorsággal légüres térben küzd a kor közömbös-ségével szemben. A több, egymásra épült értelmezés eredménye a kép iróniája. Finom alig tapintható feszültség sejlik fel a *Géplóvágban*, melyet sem az ember, sem a gép nem tud feloldani. A Palasovszky színház gúnyos fricskáihoz hasonló kérdések sorakoznak előttünk, melyek az ember és a kor égető problémáit, és azok szükség-szerű újragondolását követelik.



A BORTNYIK ÉLETMŰ SORSA

Bortnyik olajképeivel, kiváltképp az életmű legizgalmasabb időszakát jelentő, az 1920-as években készült műveivel, alig találkozhatunk a hazai köz- és magángyűjteményekben. Bár a festő nem tartozott a legtermékenyebb művészek közé, képeinek többsége, köszönhetően nemzetközi hírnevének, valamint az 1960-as és 1970-es évek kulturális nemtörődömségének, felszívódott a nemzetközi műkereskedelemben. Az 1969-ben a Magyar Nemzeti Galériában rendezett gyűjteményes kiállításán szereplő, akkor még saját tulajdonát képező alkotások rövidesen nemzetközi híru galériák kelet-európai és magyar avantgárd kiállításain bukkantak fel, hogy aztán hosszú időre eltűnjenek a hazai mű-

vészettörténet-kutatás látóteréből. Nemcsak köz- de magángyűjteményeinkből is hiányoznak az 1920-as évek közepén és második felében született alkotásai. E szinte kivétel nélkül főműveknek tekinthető darabok távolléte fehér folt a korszak művészetéről alkotott ismereteinkben. Mindössze hat olajképe, a *Forbát építész és felesége*, az *Új Ádám*, az *Új Éva*, a *Zöld számár*, a *Tér és forma* valamint feleségének 1926-os arcképe került a Magyar Nemzeti Galériába, illetve a *Festő* című képe (1928) a székesfehérvári Deák Dénes gyűjteménybe. Eközben csupán három 1923 és 1925 közé datálható csendélete és egy 1924-es *Geometrikus kompozíciója* található hazai magángyűjteményekben.

(Jellemző, hogy ez utóbbiak már kivétel nélkül külföldről kerültek haza az elmúlt években.) A *Géplóvág* felbukkanása korszakos jelentőségű esemény, hisz a kép komoly ritkaságnak számít. Ez a kép azért is fontos, mert általa bepillantunk a 1920-as évek második felének komplex művészeti életébe. Segítségével képet alkothatunk emigrációból hazatérő nemzetközi híru művészeink itthoni beilleszkedéséről, a nemzetközi tendenciák és hazai viszonyok ütközéséről, valamint ezek egymásra gyakorolt hatásainak oldalhajtásairól is. Különösen fontos ebből a szempontból Bortnyik Sándor művészete, aki mindig egyedi válaszokat talált a kor lényegi kérdéseire.

KASZÁS GÁBOR



3-8. ↑ Kultikus motorok az 1920-as és 1930-as évekből

JEGYZETEK

- [1] Kassák Lajos: Az abszolút film. Berlin. A nagyváros szimfóniája. Nyugat, 1927. 24. szám
- [2] Moholy-Nagy 1929-es Von Material zu Architektur (Az anyagtól az építészetig) című kötete (Bauhausbücher) angolul New Vision cím alatt jelent meg.
- [3] Kállai Ernő: Új magyar piktúra. Budapest, Gondolat, 1990. 199.
- [4] Változást akartak ugyan, de ... Rozgonyi László beszélgetése Bortnyik Sándorral. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei, III. Bauhaus szám, Budapest, 1963. 356.
- [5] Kassák Lajos: Útban az elementáris tipográfia felé. Magyar Grafika 1928.
- [6] Bakos Katalin: Az első magyar Gebrauchs-graphiker. Új művészet, 1993. 11. 9-12.
- [7] Lásd többek között: Elek Artur: Bortnyik Sándor és az ábrázoló geometria. Magyar Iparművészet, 1930. 65.
- [8] Változást akartak ugyan, de ... Rozgonyi László beszélgetése Bortnyik Sándorral. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei, III. Bauhaus szám, Budapest, 1963. 360.
- [9] Hans M. Wingler: Das Bauhaus. Verlag Rasch & Co. und M. DuMont Schauberg, 1975. 446.
- [10] Forgács Éva: Bauhaus. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1991. 144.
- [11] Oskar Schlemmer: Ember és műfigura. In.: Színházi antológia. XX. század. Szerk.: Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2000. 95-100.
- [12] Változást akartak ugyan, de ... Rozgonyi László beszélgetése Bortnyik Sándorral. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Közleményei, III. Bauhaus szám, Budapest, 1963. 360.
- [13] Bortnyik Sándor: Technika és művészet. Tér és forma, 1930. 507.
- [14] Palasovszky Ödön: Új stáció. Budapest, 1922.
- [15] Palasovszky Ödön: A lényegretörő színház. In: Palasovszky Ödön: A lényegretörő színház. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1980. 198-205.
- [16] Hevesy Iván: Bortnyik Sándor piktúrája és grafikája. Magyar Grafika. 1929. 1-2. 3.

