

Az Új Ádám (Bortnyik Sándor szerint)¹

Bortnyik Sándor 1924-ben, Weimarban készítette *Új Ádám* című „újklasszicista” festményét, amely (az *Új Éva* című párdarabjával) az elmúlt évtizedekben a magyar avantgárd képzőművészet egyik főműveként kanonizálódott.² A festmény elemzésekor az egyik alapvető megállapítás mégis az, hogy annak tárgya az avantgárd – szorosabban véve pedig a dada és a konstruktivizmus 1922–1924 közötti elméleti vitáinak – kritikája. Ennek fényében az *Új Ádám* voltaképpen nem is egy avantgárd műalkotás, hanem annak szatírája, amely görbe tükröt tart az „új művészet” és feltétlen hívei elé. Tanulmányomban a fenti megállapítások okozta feszültségből kiindulva teszek kísérletet a festmény elemzésére és Bortnyik művészi pozíciójának kontextualizálására.

Az *Új Ádám* stílusának gyökere az a geometrikus absztrakt módszertan, a „képarchitektúra”, amelyre Bortnyik és Kassák Lajos a bécsi emigráció első éveiben a Ma mozgalom expresszionista formavilágát cserélte. A „teremtő” konstruktivizmussal kapcsolatos elméleti vita során azonban Bortnyik is szembe került Kassákkal, 1922 nyarán kivált a maisták közül, és Molnár Farkas hívására Weimarba utazott. A Bauhausba ugyan nem iratkozott be, de az iskola újszerű művészetfelfogása is nagy hatást gyakorolt művészetére.³ Újabb kompozícióin visszatért a térszerkesztéshez, rigorózan szerkesztett centrális perspektívát alkalmazott, és a térben különböző lebegő síkokat helyezett el. Módszerének „prototípusa” a

¹ Jelen tanulmány a Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeumban 2016-ban megrendezett *Dada Techniques in East-Central Europe (1916–1930)* című konferencián *The New Adam (According to Sándor Bortnyik)* címmel elhangzott előadásom bővített változata. A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. A tanulmány kapcsolódik a Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum NKFI-K 120779 számú projektjéhez.

² BORTNYIK SÁNDOR: *Az Új Ádám*, 1924, olaj, vászon, 48 x 38 cm, jelezve jobbra lent; Bortnyik 1924; *Az Új Éva*, 1924–1926, olaj, vászon, 49 x 39 cm, jelezve balra fent; Bortnyik Weimar 1924. Budapest, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 64.85 és 64.86 T. Alapvető irodalom: BORBÉLY LÁSZLÓ: Bortnyik Sándor korai művészete. = *Művészettörténeti Értesítő*, 1969/6., 46–73; BORBÉLY LÁSZLÓ: *Bortnyik*. Budapest, Corvina, 1971 (A Művészet kiskönyvtára, 60); PASSUTH KRISZTINA: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban, 1919–1926*. Budapest, Corvina, 1974; SZABÓ JÚLIA: *A magyar aktívizmus művészete, 1915–1927*. Budapest, Corvina, 1981; BAKOS KATALIN: *Bortnyik Sándor tervezőgrafikai tevékenysége és pedagógiai munkássága 1914–1938*. PhD disszertáció, Budapest, ELTE BTK, 1999; TÓTH EDIT: *Activating Visual Energy: The Ma Circle and the Art of Sándor Bortnyik*. = *Acta Historiae Artium*, 2013, 95–110; BAJKAY ÉVA: *Hol a kontextus?* = *Artmagazin*, 2016/3., 58–64.

³ Bővebben lásd: SZEREDI MERSE PÁL: Budapest – Berlin – Budapest. Magyar művészek Berlinben az 1920-as években. In: VIRÁG JUDIT – KASZÁS GÁBOR – SZEREDI MERSE PÁL (Szerk.): *Berlin – Budapest 1919–1933: Képzőművészeti kapcsolatok Berlin és Budapest között*. Budapest, Virág Judit Galéria, 2016, 73–115; valamint SZEREDI MERSE PÁL: *Ma / De Stijl*. Theo van Doesburg esete a magyar avantgárral. = *Enigma*, no 90, 2017, 72–88.

Geometrikus formák térben című kompozíció, amely a Bortnyik műtermében 1924 augusztusában készült fotón a falra függesztve látható.⁴ A fotó tanúsága alapján Bortnyik műtermének falán egymás mellett függtek a tisztán geometrikus elemekből álló konstrukciók a figurákat is integráló kompozíciókkal. Kállai Ernő az *Új magyar piktúrában* Bortnyikot a modern magyar festészet „fejlődésének” végpontjára helyezte mint „újklasszicista” képeket alkotó művészt. Útja, véli Kállai, egyenesen vezetett a konstruktivizmus „laboratóriumi munkáján” keresztül „vissza a realitásba”.⁵ Bortnyik számára az „újklasszicista” formavilág több éven át megfelelő keretet biztosított mondanivalója kifejezésének: egészen az 1930-as évek elejéig készítette hasonló megközelítéssel festményeit.

RECEPCIÓ

Bortnyik 1924 és 1930 között négy önálló kiállításon mutatta be műveit: Berlinben a Karl Nierendorf vezetése alatt álló Graphisches Kabinett I. B. Neumannban (1924 március), Kassán a Kelet-Szlovákiai Múzeumban (1924 szeptember–október), valamint Budapesten a Mentor Könyvkereskedésben (1925 február–március) és a Tamás Galériában (1930 január–február). A tárlatokról megjelent kritikák nagyjából azonos érvek mentén elemezik Bortnyik „újklasszicista” munkáit. A berlini kiállításról a *Der Cicerone* közölt hosszabb kritikát, itt Willi Wolfradt Bortnyik műveit három csoportba osztotta, megkülönböztetve a *De Stijl* hatásról árulkodó geometrikus műveket és az erőteljes térhatású félig absztrakt csendéleteket a geometrikus térben elhelyezett „próbababaszzerű” (*Mannequin*) alakokkal gazdagított figurális alkotásoktól. A kritikus szerint utóbbi képek esetében a művész a „mágikus realizmust” és a „mechano-fizikai formákat” sikerrel egyesíti, azonban mégsem kész műveket, inkább „csak egy újfajta képszerkesztés módszertanát mutatja be”.⁶ Bortnyik képeinek „gépiesen kínos” és „iskolás” megszerkesztettsége a legtöbb kritikusainak szemet szúrt. „Vagy mérnök legyen valaki, vagy művész”, írta Némethy Antal 1925-ben.⁷ Bortnyik képeinek „merev konstrukcióját” többen arra vezették vissza, hogy célja nem a valóság ábrázolása, hanem „intellektuális fogalmak illusztrációja” volt.⁸ (Ez azonban több kritikus szemében azonban nem volt több mint „blöff”, a

⁴ Reprodukcióját lásd: BAJKAY ÉVA (Szerk.): *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhausban*. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010, 197.

⁵ KÁLLAI ERNŐ: *Új magyar piktúra, 1900–1925*. Budapest, Amicus, 1926, 147.

⁶ WILLI WOLFRADT: Berliner Ausstellung. = *Der Cicerone*, 1924/6., 292–293.

⁷ NÉMETHY ANTAL: Budapesti kiállítások. = *Periszkop*, 1925/1., 34; valamint ELEK ARTÚR: Bortnyik Sándor és az ábrázoló geometria. = *Magyar Iparművészet*, 1930/1., 65. A kérdésről kelet-közép-európai viszonylatban lásd: AGNES HUSSLEIN-ARCO – ALEXANDER KLEE (Hrsg. von): *Kubismus, Konstruktivismus, Formkunst*. Wien, Belvedere, 2016.

⁸ [-r]: Bortnyik Sándor képei. = *Pesti Napló*, 1930. január 26., 19. Lásd még a kiállítás kritikáinak gyűjteményét: Budapest, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, ltsz. 7038/1954, 58–60.

„tehetetlenség nagyképű maszkírozása”,⁹ vagy „tétova kapkodás” a „polgári művészet emlékkincsében”.¹⁰ Az élitől kritikákkal szemben Hevesy Iván az 1925-ös kiállítás bevezetőjében Bortnyik új stílusának társadalmi hasznosíthatóságát emelte ki. Véleménye szerint a képek egy olyan „új monumentális freskóstílus” alapvetései, amely „a szimbolikus tárgyi ábrázolás lehetőségeit egyesíti az absztrakt formák új világerzést szuggeráló hatalmas tisztaságával és erejével...”¹¹ Mindez összhangban áll azzal az 1924-es kiáltvánnyal, amelyben Bortnyik – Breuer Marcel, Molnár Farkas és Weininger Andor társaságában – a hagyományos művészeti ágak haláláról és az építészeti *Gesamtkunstwerk* integráns részeként való újjászületéséről írt.¹² Az *Új Ádám* közvetlen analógiái, azaz Bortnyik korai „újklasszicista” művei közül kevés maradt fenn: a *Zöld számár* mellett három kettősportré ismert *Tér, asszony, én; Pihenők*, és *Forbát építész és felesége* címen.¹³ (A festmény mai párdarabja, az *Új Éva* először a Tamás Galéria kiállításának katalógusában szerepelt, méghozzá 1926-os dátummal.¹⁴)

Bortnyik programja 1930-as kiállításán teljesedett ki: képeinek tematikájával a „modern” élet teljes horizontját lefedte. Főhősei „a technika új barbárjai”, az *Új Ádám* és *Éva* „ivadékai”: a motorkerékpáros, pilóta, forgalmi rendőr, bokszoló vagy a futballista.¹⁵ A konzervatív kritikus, Ybl Ervin – talán Bortnyik *Jazz* című

⁹ IVÁN EDE: Bortnyik Sándor. = *Népszava*, 1925. február 27., 10.

¹⁰ RABINOVSKY MÁRIUS: Mentor. = *Magyar Grafika*, 1925/3–4., 106.

¹¹ HEVESY IVÁN: Bortnyik Sándor. = *Mentor Könyvkereskedés Állandó kiállítása Bortnyik Sándor új festményeivel és rajzaival*. Budapest, Mentor, 1925. A katalógus egy példánya az MTA BTK Művészettörténeti Kutatóintézet Lexikontárában található. Vö.: GENTHON ISTVÁN: Bortnyik Sándor kiállítása. = *Magyar Írás*, 1925/3., 44–45.

¹² BORTNYIK SÁNDOR – BREUER MARCELL – MOLNÁR FARKAS – WEININGER ANDOR: A Staatliches Bauhaus (Weimar) művészei. = *Magyar Írás*, 1924/9., 84–85.

¹³ A *Zöld számár* az *Új Ádám*mal együtt Magyar Nemzeti Galériába került (ltsz. 64.84 T), a *Tér, asszony, én* reprodukciója a *Periszkopban* jelent meg (1925/2., képtábla a 12. és 13. oldal között), majd hosszú lappangás után a Kieselbach Galéria 43. aukcióján került elő (40. tétel). A *Pihenők* és a *Forbát kettősportré* reprodukciója Kállai monográfiájában jelent meg (KÁLLAI: *I. m.*, 79. képtábla), utóbbi feltehetően elpusztult a második világháborúban, előbbi pedig a Christie's árveréséről került 2010-ben magyar magángyűjteménybe. Bővebben lásd: BAKOS KATALIN: Egy kép és a hátoldala – Bortnyik Sándor: Alakok. = *Artmagazin*, 2011/6., 34–41.

¹⁴ A kritikák is ekkor említik először a párt, korábban csak az *Új Ádám* került szóba. Feltételezhető, hogy az *Új Éva* datálása a szignó mellett csak utólagosan történt Bortnyik részéről. A festmény első nyilvános szereplése valószínűleg nem a Tamás Galériában volt: Antal János tudósítása szerint már 1928-ban a Mentor Könyvkereskedés kirakatát díszítette. ANTAL JÁNOS: Két festő (Mattis Teutsch János és Bortnyik Sándor). = *Korunk*, 1928/12., 890.

¹⁵ A festmények közül több is ismert Bortnyik hagyatékából előkerült fotoreprodukciókról: *Fotografie aus Bildarchiv Sándor Bortnyik. Auktion am 3. November 1992*, München, Dietrich Schneider-Henn, 1992, lot. 1718 (*Tér és forma*), 1719 (*Motorlovag*), 1719a (*Klári portréja*), 1721 (*Festő az állvány előtt*, jelenleg Székesfehérvár, Városi Képtár – Deák Gyűjtemény), 1771 (*Világrendőr*), 1810 (*Huszadik század*). A sorozat kiemelkedő darabjai kerültek a nyilvánosság elé az elmúlt években, a *Motorlovag* a Virág Judit Galéria 30. aukcióján (62. tétel, KASZÁS GÁBOR tanulmányával), három, feltehetően a Tamás Galéria *Tűjképével*, *Szűzével* és *Futballmonumentjével* azonosítható festmény pedig Kövesi István gyűjteményéből. Bővebben lásd: MOLNOS PÉTER (Szerk.): *A titkos gyűjtemény*. Budapest, Kieselbach Galéria, 2013, valamint VIRÁG – KASZÁS – SZEREDI: *I. m.*, 237–239.

festményéből kiindulva – a „matematikai számítást” a művészet mozgatójává megtevő konstruktivizmust a modernizmus másik „eredőjével”, „a civilizálatlan ősnépek, a négerék dadogásaival” hozta párhuzamba. Bortnyik képein „Ádám és Éva is fémbábukká merevedik”, írja, „ha pedig heroikus mozdulatot kívánnak, úgy az csak a boxállás lehet. Egyedül a fekete emberhez méltó sport talál kegyelmet, mint organikus életnyilvánulás”.¹⁶

A KONSTRUKTIVIZMUS IKONOGRÁFIÁJA

Az *Új Ádám* Bortnyik interpretációjában egy nagyvárosi dandy, fekete szmokingot, fekete-fehér kockás nadrágot és lakkcipőt visel, fehér csokornyakkendővel és hozzáillő díszszekendővel. Kezein fehér kesztyű, jobbában sétapálcáját, baljában Girardi-kalapját tartja. Haja gondosan oldalra fésült, enyhén kipirult, tokás arcát háromnegyed profilba fordítva tekint ki nézőjére. A környezetét két, egymással derékszöget bezáró okker és pasztellvörös színű téglalap alakú elem keretezi. A függőlegesen álló vörös elemre merőlegesen két mellkasig érő üveglap van elhelyezve, amelyek kirakatként zárják közre az alakot. A vörös elem bal felső sarkába egy gép tervrajza van felerősítve. Az *Új Ádám* pódiuma mögött szürke betonvilág bontakozik ki, melynek monotonitását a bal oldalon fehér alapon fekete, fehér és szürke téglatestekből álló kompozíció töri meg. Az *Új Éva* kompozíciója jóval mozgalmassabb. *Éva* egy arctalan fabábu, fedetlen felső testtel, rövid, fekete-fehér csíkos szoknyában, térdharisnyában, félcipőben áll egy levitáló, vörös platformon. Jobb kezében narancs és kék sávós zászlócskát tart, baljában zöld almát. Jobbra mögötte egy feketére festett, női felsőtestet formázó szabászati próbababa áll. Az előtérben két férfias bábu bokszol a hölgy kegyeiért. A kompozíció háttérét további, diagonálisan elhelyezett síkok képezik, mögöttük gyárképmények és egy toronyház tűnik elő.

Az *Új Ádám* képterét Bortnyik egyértelműen azonosítható avantgárd művek parafrázisaiból építette fel. A centrális perspektívát alkalmazó, lebegő elemekből konstruált térszerkezet közvetlen analógiáit a Bauhaus színpadi műhelyének előadásaihoz készült díszletek között találjuk. Hasonló terveket készített Kurt Schmidt és Georg Teltcher *Mechanikus balettjéhez* 1923-ban.¹⁷ Oskar Schlemmer vezetése alatt a Bauhaus színpadán egyre intenzívebben foglalkoztak az előadások és a színészek „mechanizálásával”.¹⁸ Az új színpadi kísérletek alapján „mechanizálta” Bortnyik az *Új Ádám* és *Éva* alakját, de a színház világa a későbbiekben is megihlette. 1925-ben Budapesten részt vett Palasovszky Ödön dadaista színházi

¹⁶ YBL ERVIN: Bortnyik Sándor kiállítása. = *Budapesti Hírlap*, 1930. január 25., 11.

¹⁷ OSKAR SCHLEMMER – LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY – FARKAS MOLNÁR: *Die Bühne am Bauhaus*. München, Albert Langen Verlag, 1924 (Bauhausbücher, 4), 70–71; valamint MOLNÁR FARKAS: *Mechanikus színpad*. = *Ma*, 1923/9–10., [6]. Bővebben lásd: TOKAI GÁBOR: *Magyar kísérletek a Bauhaus színházi műhelyében*. In: BAJKAY: *I. m.*, 278–295.

¹⁸ Ennek példáit lásd: SCHLEMMER – MOHOLY-NAGY – MOLNÁR: *I. m.*, 16–17, 72–84.

kísérlete, a Zöld Szamár Színház előadásaiban,¹⁹ valamint egy szatirikus mechanikus balettelőadás tervezetét is közölte.²⁰ Az *Új Ádám* térszerkesztése a schlemmeri színpad mellett Hans Richter absztrakt filmkísérleteit is megidézi. Richter és Viking Eggeling Berlinben közösen dolgoztak totális filmjeiken, munkáiknak 1921-ben a *De Stijl* és a *Ma* is tematikus számot szentelt.²¹ Richter *Rhythmus 21* és *23* című, síkokkal operáló filmjeit követően háromdimenziós terveket is készített. Film ezekből nem készült, viszont egyes részletei megjelentek 1923 tavaszán a *Ma* német különszámában, majd a *De Stijl*ban is.²² (Richter kísérletei Theo van Doesburgöt is inspirálták, aki ekkoriban készítette első axonometrikus kompozícióit.)²³

Azzal, hogy Bortnyik az *Új Ádámot* egy kirakatba – avagy futurisztikus, üvegfalú szobába – állította, utalhatott Paul Scheerbart *Üvegarchitektúrájára* is, aki 1914-ben kiadott kiáltványában egy olyan „üvegkultúra” vízióját vázolta fel, amely transzparenciájával teljesen átformálhatja a társadalmat. Scheerbart elfeledett elképzeléseit az első világháború után a berlini építészettheoretikus, Adolf Behne használta fel *A művészet visszatérése* (Wiederkehr der Kunst) című könyvében, amelynek üvegarchitektúrára vonatkozó fejezetét Bortnyik még 1921-ben fordította le.²⁴ Ezekben az időkben Moholy-Nagy számára is a transzparencia kérdése vált az egyik legfontosabb művészi problémává. Saját művészi nyelvének fejlődését úgy interpretálta, hogy a berlini ipari környezet hatására „új struktúrák” felvázolásán dolgozott, és ekkor ütközött bele a „transzparencia” gondolatába. Absztrakt képeivel ezt követően az volt a célja, hogy egy „»semleges« geometrikus formákat alkalmazó új látásmód szabványait” fektesse le.²⁵ Beszédese, hogy saját képarchitektúra-interpretációját *Üvegarchitektúra* címmel közölte a *Ma* 1922 májusi, jubileumi számának címlapján.

Az *Új Ádám* terének legegységesebb idézete El Liszickij *Proun 1^c* kompozíciója, amelyet Bortnyik tökéletes precízióval másolt festménye háttérébe. El Liszickij a nemzetközi konstruktivizmus egyik legismertebb orosz művésze volt Berlinben, Bortnyik viszont biztosra ment, hiszen egy olyan *Proun* választott, amelynek

¹⁹ GALÁZS JUDIT: „S jött a zöld szamár, és helyesen bőgött...”, avagy a Dada mint lehetőség a színház újragondolására. = *Artmagazin*, 2017/1., 52–56; KASZÁS GÁBOR: A szamárfejű direktor, a Képipítész és a Cikk-Cakk estek. A magyar avantgárd hazai történetének áttekintése (1919–1933). = VIRÁG – KASZÁS – SZEREDI: *I. m.*, 219–221.

²⁰ BORTNYIK SÁNDOR: Zöld Szamár Pantomim (Mechanikus balett). = *Periszkop*, 1925/4., 24–27.

²¹ A tematikus számokat lásd: *De Stijl*, 1921/5. és 7., valamint *Ma*, 1921/8. Bővebben: JUSTIN HOFFMANN: Hans Richter: Constructivist Filmmaker. In: STEPHEN C. FOSTER (Eds.): *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-Garde*. Cambridge (MA) – London, MIT Press, 1998, 72–91.

²² *Ma*, 1923/5–6., [5]; *De Stijl*, 1923/5., címlap és 65; valamint egy további részlet: *Pásmo*, 1924/5–6., 7 (ADOLF BEHNE: Der Film als Kunstwerk című tanulmányának illusztrációjaként).

²³ GLADYS FABRE: An Universal Language for the Arts: Interdisciplinarity as a Practice, Film as a Model. = GLADYS FABRE – DORIS WINTGENS HÖTTE (Eds.): *Van Doesburg and the International Avant-Garde. Constructing a New World*. London, Tate, 2010, 54–56.

²⁴ ADOLF BEHNE: Művészet és forradalom. Ford. Bortnyik Sándor. = *Ma*, 1921/4., 43–49.

²⁵ MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ: Egy művész összegzése (1944). Ford. Zádor Ágnes. = PASSUTH KRISZTINA: *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982, 344.

reprodukciója a korabeli művészeti folyóiratokban többször is megjelent.²⁶ Liszickij Malevics vityebszki műhelyében fejlesztette ki saját geometrikus formavilágát 1920-ban, amelyet az új megszilárdításának tervének (*Projekti utvarzsgyenyija novava*) nevezett el. „A *Proun* a szuprematista térfelfogás architekturalisabb, tagoltabb variációja volt”, írja Forgács Éva, „nem sík felületek lebegtek a végtelen űrben, mint Malevics képein, hanem szilárd háromdimenziós alakzatok teremtettek multiperspektivikus térrendszereket (egyszerre több enyészponttal)...”²⁷ A *Proun* Liszickij értelmezésében „átmenet” a művészet és a realitás között, „az egyik megállótól a másikhoz mozog”, azaz „a síkon kezdődik, átmegy a térbeli modellépítkezésre és az általános élet tárgyainak építésére”.²⁸ 1923-ban Liszickij a *Grosse Berliner Kunstausstellung* meghívottjaként hozta létre „világvizióját” végérvényesen a „világrealitásba” integráló művét, a *Proun-teret*. Liszickij programja szerint az „új világ” művésze nem a *festő*, hanem a *mérnök*, aki munkájában *konstruktorként* a manuális és szellemi munka összehangolására törekszik.²⁹

Bortnyik Liszickij (saját maga által is meghaladott) utópisztikus konstruktivista programjára tett utalását emelte ki az *Új Ádám* legjellemzőbb referenciájaként akkor, amikor 1927-ben az *Új Föld* folyóirat második számának belső címlapján a *Proun emlékére* alcímmel jelentette meg azt. Bortnyik választott alcímének mintegy magyarázata a folyóiratban néhány oldallal később olvasható programpont: „amit a művészet még csak részben, legújabb alkotásaiban tud demonstrálni, azt a technika már megvalósította. A repülőgépek, felhőkarcolók, autók, óceánjárók stb. nemcsak célszerűek és hasznosak, de egyúttal stíluseredmények is.”³⁰ Ugyanennek a gondolatmenetnek a folytatásaként Bortnyik az *Új Föld* harmadik számának belső címlapján a frissen munkába állított „villamosújság” kapcsán írva továbbment a művészet és technika „új egységének” hirdetésénél és egyenesen a hagyományos értelemben vett művészet végét vizionálta.³¹

Az *Új Ádám* lábai alatt található pódiumból kilógó kurbli láttán megállapítható, hogy nem egy szabad akarattal rendelkező férfi, hanem egy felhúzható automata. Mögötte a paravánon Francis Picabia (Moholy-Nagy 1921-es képeit is inspiráló) egyik haszontalan dadamasinjája látható felerősítve, mintegy az *Új Ádám*

²⁶ Lásd, többek között: *De Stijl*, 1922/6., címlap (EL LISZICKIJ Proun manifesztumának illusztrációjaként); *Das Kunstblatt*, 1924/8., 246 (KEMÉNY ALFRÉD: Die abstrakte Gestaltung vom Suprematismus bis Heute című tanulmányának illusztrációjaként). A festmény a Thyssen-Bornemisza gyűjteményben található. JOHN E. BOWLT– NICOLETTA MISLER (Eds.): *The Thyssen-Bornemisza Collection. Twentieth-century Russian and East European Painting*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1994, 198–203.

²⁷ FORGÁCS ÉVA: Fekete négyzet és vörös négyzet (Malevics és Liszickij alkotói kapcsolata). = *Holmi*, 2001/4., 485–497, itt 489.

²⁸ EL LISZICKIJ: Proun. Ford. Mácza János. = *Ma*, 1922/1., [8].

²⁹ Lásd Liszickij 1924-es fotómontázs-önarcképét: SOPHIE LISSITZKY-KÜPPERS: *El Lissitzky*. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1967, 114. kép.

³⁰ *Új Föld*, 1927/2., 33. és 43.

³¹ Az első villanyújságok 1926-ban indultak New Yorkban, majd Európa nagyvárosaiban. Budapesten az Est-lapok az Oktogonon, 1927 március végén indította el saját villanyújságát. [n. n.]: Ezek bámulták a villamosújság bemutatóját. = *Pesti Napló*, 1927. március 23., 8.

szerkezetének tervrajzként. Az allúzió nem idegen Picabiától, akinek egyik gépe *Az anya nélkül született lány (Fille née sans Mère)* címmel Éva teremtésére utal.³² A konstruktivizmus által teremtett „új ember” értelemszerűen mechanikus kiborg.³³ Így képzelte el El Liszickij 1923-ban, amikor *elektromechanikus revü*ként írta újra a *Győzelem a nap felett (Sieg über die Sonne)* című szuprematista operát;³⁴ így képzelte el a „komoly” dadaista Raoul Hausmann *Korunk szellemét (Mechanischer Kopf: der Geist unserer Zeit)* és így karikírozta a konstruktivista Karl Peter Röhl *A természetes és a mechanikus ember találkozását* 1922-ben Weimarban.³⁵ A mechanikus emberek disztópikus történetének archetípusát Karel Čapek 1920-ban írta meg *R. U. R. (Rossum's Universal Robots)* című tudományos-fantasztikus drámájában. A közeli jövőben (1938-ban!) játszódó történet szerint „Rossum természettudós fölfedezte, hogyan lehet vegyileg előállítani [...] az emberalakú gépet, amely, vagy aki az igazi ember helyett dolgozzék”. A robotok, öntudatra ébredve alkotóik ellen fordulnak és kiirtják az emberiséget. Az utolsó felvonásban a szolgaként életben tartott utolsó ember „szomorkodik, hogy minden élet ki fog halni a földön”, mikor ráeszmél, hogy „egy férfitestű és egy női [robotban] odáig fejlődött ki az érzés, hogy féltik egymás életét, tehát szeretik egymást. Kimennek a kertbe, a paradicsomba, hogy mint új Ádám és Éva, feltalálják a szaporodás titkát”.³⁶ A darab többnyire a népszerű színházakban, vígjátékként került színre,³⁷ azonban legkésőbb 1923-ban az avantgárd művészek is felfedezhették a történetet, amikor a berlini bemutatóhoz a bécsi konstruktivista Friedrich Kiesler készített futurisztikusan mozgó és filmvetítéseket is alkalmazó díszleteket.³⁸ Bortnyik összülői szintén robotok, akik talán éppen öntudatra ébredésük előtt állnak. Rudolf Belling berlini szobrász 1921-ben avantgárd kirakati próbababákat tervezett (*Model Plastiken*) Az „alumíniumi istennők” nagy sikerrel szerepeltek a Kaufhaus des Westens kirakátaban. Bortnyik több munkájának is megtaláljuk analógiáit Belling oeuvre-jében, így az is feltételezhető, hogy az *Új Éva* az avantgárd „divatszobrászatra” tett uta-

³² ANNE UMLAND – CATHÉRINE HUG (Eds.): *Francis Picabia. Our Heads are Round so Our Thoughts can change Direction*. New York, Museum of Modern Art, 2016.

³³ A fogalomról bővebben lásd: MATTHEW BIRO: *The Dada Cyborg. Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2009., valamint Földes Györgyi tanulmányát jelen kötetben.

³⁴ Reprodukcióját lásd: LISSITZKY-KÜPPERS: I. m., 62. kép.

³⁵ Mindkettő reprodukcióját lásd: *Mécano*, 1922, Blau, [o. n.].

³⁶ [n. n.]: R. U. R. A Vígsház bemutatója. = *Pesti Napló*, 1924. február 17., 8.

³⁷ Lásd például az 1924-es budapesti bemutatóról készített képes riportot, ahol a Lukács Pál és Gombaszögi Frida által megszemélyesített „új Ádám és új Éva” portréját Angelo készítette el: *Színházi Élet*, 1924/8., 12–19. Lásd még: ZAGONYI ERVIN: Kosztolányi R. U. R.-fordítása. = *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1996/1–2., 170–190.

³⁸ Reprodukcióját lásd: *De Stijl*, 1923/3–4., képtábla a 40. oldal után. Bővebben lásd: BARBARA LEŚÁK: *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*. Wien, Löcker, 1988, 70–90. Talán az sem véletlen egybeesés, hogy Kassák 1922-ben a *De Stijl*-ban megjelent egyik képarchitektúráján is a „RUR” felirat olvasható. Lásd: *De Stijl*, 1922/7., 112.

lásként értelmezhető.³⁹ A szatíra öniróniába fordult akkor, amikor Bortnyik a *Zöld Szamár album* néven ismert fotómontázs-sorozatában saját magát is kiborgként ábrázolta.⁴⁰ A mára elveszett sorozat két lapja az *Új Föld* első számában jelent meg. Mindkét képen egy-egy óriási gépember szedi áldozatait. Az *Önarcképen* Bortnyik saját körbevágott portréfotóját, az *Óriások eledele* címmel reprodukált kompozíción pedig feltételezésem szerint Molnár Farkas arcát ragasztotta a robottestek nyakára. Bortnyik és Molnár, a robot-dandyk a metropolisz mondén revütáncosnői között szedik áldozataikat – utóbbinak egyenesen ejtőernyős katonákkal kell megküzdenie, hogy elrabolja egy kiszemelt hölgy szívét.

AZ ÚJ EMBER SZATÍRÁJA

Bortnyik festményeihez nagyon hasonló formavilág és társadalmi pozíció ismerhető fel George Grosz 1920-ban festett „újklasszicista” képsorozatában. Rövid katonai szolgálat után a kiábrándult Grosz elsődleges művészeti programjává az első világháború borzalmainak és a hátország erkölcsi züllésének bemutatása vált. Egyszerre kegyetlen és karikatურisztikus rajzainak forrásvidékét Grosz a gyermekrajzok és graffitik tanulmányozásában találta meg.⁴¹ Rajzai önálló mappákként jelentek meg a kommunista Malik Verlag kiadásában, festményei pedig az 1920 júniusában megrendezett *Első nemzetközi Dada-vásár (Erste internationale Dada-Messe)* összművészeti installációjában kaptak helyet.⁴² Grosz és John Heartfield a kiállításban egy transzparenst helyezett el a következő felirattal: „A művészet halott! Éljen Tatlin új gépművészete”.⁴³ A helyzet komikumát az szolgáltatta, hogy Tatlin művészetét Nyugat-Európában ekkoriban még csak egy leírás alapján ismerték: Konstantin Umanszkij művészettörténész volt az, aki Moszkvából 1919 végén távozva a müncheni *Der Ararat* című folyóiratban *A gépművészet, avagy a Tatlinizmus (Die Maschinenkunst oder der Tatlinismus)* címmel írt összefoglalót az orosz művészet fejlődéséről.⁴⁴ A dadaistákat lenyűgözte Tatlin elképzelt „gépművészete”: Hausmann a mérnök-művész fiktív portréját készítette el, Grosz pedig

³⁹ A *Modern-Skulpturen* mellett lásd még Belling *Organikus formák* (1921) című szobrát, az amszterdami *De Arbeiterspers* kiadó épületébe tervezett szoborcsoportját (1930–1932), valamint a Pneumatik autógumi-gyártó számára tervezett reklámfiguráját (1921). DIETER SCHOLZ, CHRISTINA THOMSON (Hrsg. von): *Rudolf Belling. Skulpturen und Architekturen*. Berlin, Hirmer, 2017.

⁴⁰ Az album két lapjának reprodukcióját lásd: *Új Föld* 1927/1., 26.

⁴¹ DENNIS CROCKETT: *German Post-Expressionism. The Art of the Great Disorder, 1918–1924*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1999, 38–41; SALMONY, ALFRED: *George Grosz. = Das Kunstblatt*, 1920/4., 97.

⁴² A kiállítás teljes rekonstrukcióját lásd: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kustausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin, Berlinische Galerie, 1988, 156–183.

⁴³ Lásd: RICHARD HUELSENBECK (Hrsg. von): *Dada Almanach*. Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, kép-tábla a 40. oldal után.

⁴⁴ KONSTANTIN UMANSKY: *Neue Kunstrichtungen in Rußland I. = Der Ararat*, 1920, 4., 12–13.

önmagát ábrázolta kiborgként a *Der Dada* folyóiratban megjelent montázsán.⁴⁵ Grosz és a berlini Dadaisták a „gépművészet” mellett a Giorgio de Chirico és Carlo Carrà *Valori Plastici* folyóirata (és a *Der Ararat* számos reprodukciója) által közvetített *metafizikus festészet* (pittura metafisica) volt nagy hatással.⁴⁶ A korai berlini „újklasszicista” művek között nem egy olyat találunk, amely Bortnyik *Új Ádámjának* közvetett előképeként is felfogható. Raoul Hausmann *Kutschenbauch költ* című akvarelljén egy szobát láthatunk, amelyben a költő elrévedt tekintettel egy kávédaralón gyakorolja mesterségét. Jobbra tőle egy asztalra állítva félbevágott henger, mögötte a falnak döntve egy fiktív szerkezet nagy méretű tervrajza, előtte egy próbababa áll.⁴⁷ Grosz *Az új ember* című festményén egy arctalan, öltönyös bábut látunk szobájában. Asztalán és székén vonalzókat és különböző méretű kockákat, a háttérben pedig egy állványra helyezett mechanikus tervrajzot látunk, az alak éppen ehhez indul. Hausmann képétől a leglátványosabb eltérést egy bokszedzéshez használatos feszített labda jelenti a szoba bal sarkában.⁴⁸

Grosz Carrà-inspirálta műveinek megértéséhez a kulcsot 1920 novemberi keltezésű *Az új képeimhez* (*Zu meinen neuen Bildern*) című szövege szolgáltatja. Grosz pozíciója szerint a gazdasági és morális válságban abszolút másodlagos művészeti tevékenységek „reális” alapokon történő megújításán dolgozott: „az ember többé nem pszichológiailag értelmezhető individuumként, hanem kollektív, szinte mechanikus fogalomként jelenik meg. Az egyéni történetek többé nem érdekesekek. Ahogy az ókori Görögországban, én is egyszerű sportszimbólumokat akarok bemutatni, amelyek további kommentár nélkül is értelmezhetők. [...] Újra stabilitás, szerkezet, célszerűség – pl. sport, mérnök, gép és semmi több dinamikus, futurista romantika...”⁴⁹ Ennek a programnak megfelelően került a bokszsák Grosz új emberének szobájába, és ennek fényében festett megannyi – természetesen sportcsarnokok falképeihez készített terveknek szánt – programképet a

⁴⁵ GEORGE GROSZ: “Daum” marries her pedantic automaton “George” in May 1920. John Heartfield is very glad of it (Met.-mech. Constr. after Prof. R. Hausmann). = *Der Dada*, 1920, 3., 2.

⁴⁶ CROCKETT: *I. m.*, 17–19. (A *Valori Plastici* kiadásában 1919-ben megjelent, Giorgio de Chirico műveinek reprodukcióit tartalmazó *12 tavole in fototipia con vari Giudizi critici* című mappa Bortnyik hagyatékából is előkerült, lásd: *Kunstilliteratur und Kunst aus Nachlaß Sándor Bortnyik. Auktion am 4 November 1991*. München, Dietrich Schneider-Henn, 1991, lot. 969.)

⁴⁷ Reprodukcióját lásd: CROCKETT: *i. m.*, 49. A próbababa az *Új Év*áéval azonos ikonográfiai helyzetben látható Rudolf Schlichter és Hanna Höch 1920-as festményein is. Reprodukciójukat lásd: *Uo.*, 53–54.

⁴⁸ Reprodukcióját lásd: *Uo.*, 50; illetve az *Új művészek könyve*ben (1922), egy de Chirico-reprodukcióval párba állítva.

⁴⁹ „Der Mensch ist nicht mehr individuell, mit feinschürfender Psychologie dargestellt, sondern als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff. Das Einzelschicksal ist nicht mehr wichtig. Ich möchte, wie im alten Griechenland, auch ganz einfache Sportsymbole zeigen, jedem verständlich und ohne Kommentar genießbar. [...] Wieder Stabilität, Aufbau, Zweckmäßigkeit – z.B. Sport, Ingenieur, Maschine, doch nicht mehr dynamische, futuristische Romantik.” GEORGE GROSZ: *Zu meinen neuen Bildern*. = *Das Kunstblatt*, 1921/1., 11–14. Köszönöm Kókai Károlynak, hogy a szövegre felhívta figyelmemet.

testmozgás megújító hatását demonstrálandó.⁵⁰ Grosz számára a művész etalonja ekkor a „konstruktivista mérnök” volt, a művészet fejlődési lehetőségeként pedig a modern filmművészetet, az újságírást és a reklámgrafikát evokálta.⁵¹ A reklámgrafika Bortnyik számára kiemelten fontos volt. Pályáját plakátfestőként kezdte, és hazatérését követően, 1926-ban több évre visszatért a reklámgrafikához, hogy a magyar funkcionalista plakátművészet megteremtéséből vegye ki részét.⁵² 1924-es festményein is érezhető a reklámgrafikusi szemlélet. Bortnyik számára, összhangban Grosz programjával, fontos volt, hogy képeinek világos, blikkfangos, néhány szóban összefoglalható mondanivalója legyen: akár csak egy jól megszerkesztett hirdetésnek.⁵³

ÖSSZEFOGLALÁS

Amikor Bortnyik 1925 tavaszán bemutatta festményeit a budapesti Mentor Könyvkereskedésben, képeinek üzenetét egy előadásban is alátámasztotta, amelynek a *Halotti beszéd az izmusok fölött* címet adta.⁵⁴ Noha az előadás tartalma nem maradt fenn, igen valószínű, hogy Bortnyik mondanivalója összecsengett az új tárgyiasság (*Neue Sachlichkeit*) képviselte felfogással. Nem véletlen, hogy Kállai Ernő is a „vissza a realitásba” jelszavát asszociálta Bortnyikkal, akinek festményei „ösztöngerjedelmek és dúskáló materialitás helyett” a „német hatásokra ütő” önmérsékletet és racionalitást tükröztek.⁵⁵ Bortnyik szatírjának egyik kulcseleme, Bakos Katalin megállapítása szerint, az, hogy úgy tart görbe tükröt az avantgárd „izmusok” nagyravágyó álmai elé, hogy közben azokat a művészi eszközöket használja fel, „amelyeknek kidolgozásában őszinte meggyőződéssel saját maga is részt vett, mert az új világ megszervezésének, megteremtésének zálogát látta bennük”.⁵⁶

⁵⁰ Lásd például a *Radfahren und Schwerathletik* és a *Rhythmische Erneuerung durch Box- und Base-Ball* című festményeinek reprodukcióját: *Der Ararat*, 1921/4., 146.

⁵¹ Lásd Grosz választát a *Kunstblatt* körkérdésére az „új naturalizmusról”: PAUL WESTHEIM: Ein Neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblattes. = *Das Kunstblatt*, 1922/9., 369–414.

⁵² Lásd BAKOS: *I. m.* és BAKOS KATALIN: Az első magyar „Gebrauchsgraphiker”. Bortnyik Sándor műhelye és „Műhely”-e. = *Új Művészet*, 1993, 11, 9–13 és 78–81.

⁵³ Lásd pl.: „Bortnyik képpiktúráként állítja ki plakátfestményeit s azokat a színskálademonstráló, iparrajzoktató falitábláit, amelyeket ma már a legnaivabb esztétikus sem fogad el képzőművészeti alkotásként.” [b.m.]: Bortnyik Sándor a Tamás-galériában. = *Esti Kurír*, 1930. január 28.

⁵⁴ Lásd az előadás hirdetését: *Világ*, 1925. március 4., 11.

⁵⁵ KÁLLAI: *I. m.*, 147.

⁵⁶ BAKOS: *I. m.*, 51–52.