

A 20-as évek első felének festészetében ill. grafikájában egy olyan önálló stílus körvonalait kirajzoló műveknek a csoportja különíthető el, amelyet elsősorban a testek plasztikus tömegét hangsúlyozó, fény-árnyék kontrasztra épülő kompozíciók jellemeznek. A képeken túlnyomórészt monumentális, elsősorban tájba helyezett aktok ill. heroikus hangvételű portrék, önarcképek jelennek meg. A sötét tónusú festményeken a szoborszerű aktok együttese többnyire biblikus-mitológiai keretbe helyezve tűnik fel. A hangsúlyozottan nehéz tömegek mellett kiemelt szerepet játszik a felülről áradó és mindent átjáró, szinte spirituális fény.

A 20-as éveknek ez a stílusa több fiatal festő pályakezdésére jellemző. A stílust ugyanis elsősorban a legfiatalabb generáció tagjai képviselték, és noha nem tömörültek külön csoportba, mégis határozottan megnevezhetők az idetartozó művészek. Az irányzat magját Szőnyi István, Aba-Novák Vilmos, Patkó Károly és Korb Erzsébet alkották. Rajtuk kívül idesorolhatók még más művészek is, mint pl. Paizs Goebel Jenő, Deli Antal, Jándi Dávid vagy Nagy Imre, azok a művészek, akik pályájuk kezdetén egy ideig ebben a stílusban alkottak vagy bizonyos munkáikban hasonló tendenciák figyelhetők meg.

Ez a művészgeneráció a múlt század utolsó évtizedében született, és színrelépését nagymértékben befolyásolták a történelmi események. 1919-ben, a Tanácsköztársaság bukása után a magyar művészet „élcapatának” legnagyobb része külföldre emigrált. Volt aki végleg külföldön maradt, a hazatérők legnagyobb része csak az 1926-os amnesztia után jött vissza Magyarországra, az itthon maradottak többsége pedig visszavonulva alkotott tovább. Az így keletkezett vákuumban különösen felértékelődött annak a következő művészgenerációnak a szerepe, amelynek a pályakezdését az első világháború késleltette vagy szakította meg. Tagjai azonban a háború vége után szinte rögtön karakteres, önálló stílussal jelentkeztek, amelyet neoklasszicizmusnak szoktak nevezni.¹

A stílus megteremtését általában Szőnyi István nevéhez kötik, és ezzel kapcsolatban legtöbbször Uitz Béla jelentőségét hangsúlyozzák.² A stílust valóban nem választja el éles cezúra az előző generáció művészetétől, előzményei a 10-es évek avantgarde-jában, a Nyolcak és az aktivisták egyes tagjainak festészetében ill. grafikai munkásságában lelhetők fel. A stílus eredete azonban sokkal összetettebb, és szükségesnek látszik a magyar művészetben belül annak a vonulatnak a bemutatása, amely ennek a festészetnek a kialakulásához vezetett, és amely a század elejétől összefüggő fejlődési vonalat képez. A hazai tradíciók jelentőségét az a tény is fokozza, hogy az első világháború utáni években a magyar művészet nagymértékben elszigetelődött külföldtől.³

A stílus előtörténetét illetően egészen a század első évtizedére kell visszanyúlni. Nagybányán a neósok ekkortájt honosították meg azt az újfajta aktábrázolást,⁴ amely nem a női test szépségére vagy erotikus megközelítésű bemutatására koncentrált, hanem azt mint belső törvényszerűségek szerint felépülő formát fogta fel. A többnyire tájba helyezett alakokat határozott, dekoratív körvonal keretezi, a test részletei

és a plasztikus modellálás háttérbe szorul a vonalrajz és a felületek folthatása javára, sokszor egészen az alakok torzításáig.⁵ Nem hagyhatók figyelmen kívül a szecesszió hasonló témájú ábrázolásai sem, mint pl. Kádár Béla századeleji alkotókorszakának síkszerű, dekoratív aktkompozíciói.⁶ Ezeknek a képeknek ugyanakkor fontos jellemzője egyfajta allegorikus, szimbolikus szemlélet: a szabadba helyezett sokalakos jelentekek az ember és táj idilli kapcsolatát, a letűnt, de visszasóvárgott Árkádiát jelenítik meg. Ez a fajta, kissé keresett szimbolizmus a későbbiekben, egyes 20-as évekbeli fiataloknál is érezteti hatását, mint pl. Korb Erzsébet korai művein (*Alterego, Aranykor*), amelyeknek formanyelve is sokban kötődik a szecesszióhoz.⁷

A későszecesszió művészetével egyfelől a neósok, de még inkább a belőlük kinövő Nyolcak művészetének dekoratívabb vonulata mutat nagyfokú hasonlóságot, másfelől ez a stílus Iványi-Grünwald Béla kecskeméti művésztelepen folytatott festészetében bontakozik ki.

A Nyolcakkal ebben a vonatkozásban elsősorban Kernstok és Pór monumentális aktkompozícióit⁸ kell kiemelni. Tájba helyezett, erőteljes duzzadó alakjaik már nem kötődnek konkrét mitológiai vagy bibliai elbeszélésekhez, és a múltba való nosztalgikus visszavágódás helyett egyfajta utópikus jövőképet testesítenek meg. A további fejlődés szempontjából stílárisan fontosak a Nyolcak más típusú aktképei, sőt tájbrázolásai is, amelyeken, mint pl. Berény Róbert festményein, a kubizmus eredményei érvényesülnek. Figyelemreméltó a téma szempontjából a Nyolcak fent említett két tagjának későbbi munkássága is, mint pl. a Tanácsköztársaság alatt készült műveik, valamint a 20-as években készült mitológiai-biblikus ill. pásztorkompozíciók.⁹

Nagybánya idősebb generációhoz tartozó művészei közül külön említést érdemel Iványi Grünwald Béla, akinek festészetében már 1907 körül megjelentek az önálló aktbrázolások. Monumentális megbízásai, a *Révai-villa* (1909) vagy a *Schiffer-villa* számára készült *pannók* (1912) egyértelműen a szecesszió hatását tükrözik, akárcsak az 1911-től, a kecskeméti művésztelepen készült aktkompozíciók sora.¹⁰ Témaválasztásuk, címeik is ezt a rokonságot mutatják. A természeti környezetben megjelenő erőteljes, ám mégis dekoratívvá stilizált alakok ugyanakkor Kernstok és Pór figuráira emlékeztetnek. Iványi-Grünwaldnak a 10-es évek második felében készült aktkompozícióin a fiatalabb generáció neoklasszicista törekvéseihez hasonló tendenciákat figyelhetünk meg.¹¹

Kecskemét jelentősége a fiatalabb művészek szempontjából sem elhanyagolható, fontos szerepet játszott annak a szerkezetes szemléletmódnak a kialakulásában, amely a magyar művészetben a 10-es évek közepe felé kezdett kibontakozni. Képviselői a Hetek csoportjában ill. az aktivizmus keretein belül az avantgarde, elsősorban a kubizmus eredményeit próbálták egyfajta klasszicizáló stílusban szintetizálni.¹²

Az 1915 körül létrejött Fiatalok¹³ elnevezésű csoport tagjai túlnyomórészt ezt a törekvést képviselték. Közülük Kmetty János, Dobrovics Péter és Perlrott Csaba Vilmos már korábban is jártak Kecskeméten.¹⁴ Uitz Béla pedig az immár a Hetek elnevezést viselő csoport 1916-os kiállítása után töltötte a nyarat a művésztelepen. Ő már nem vett részt a Hetek második, 1917-es kiállításán, mint ahogy Perlrott Csaba Vilmos sem, aki nagybányai neós és Fauves múlttal érkezett a művésztelepre. Az aktkompozíciókban ekkor lényeges formai változás következik be, a dekoratív, síkszerű alakok tömege, plaszticitása egyre nagyobb hangsúlyt kap, a körvonal szerepét egyre inkább az erőteljesen modellált felületek veszik át. Uitz vagy Nemes Lam-

pérth József aktjainak vaskos, erőteljes tömbökből összeálló súlyos alakjait már nem a körvonalak tartják össze, belülről szerveződnek és épülnek fel önálló egésszé. Ezt a felfogást követik Szőnyi vezetésével a 20-as években induló fiatalok is, akiknek festészetében ugyanúgy az aktkompozíciók és a portrék kapják a főszerepet, mint Uitz, Perlrott, Kmetty és Dobrovics képein.¹⁵ Kecskemét nemcsak Uitzékon keresztül hathatott a fiatalabb generációra, hanem közvetlenül is. Megfordult itt maga Szőnyi, és olyan, később Nagybányán működő, vele egykorú művészek is, mint Korda Vince, Klein József vagy Pásztk Jenő, akiktől szintén ismerünk a neoklasszicizmushoz sorolható aktkompozíciókat.¹⁶

Szőnyiék közvetlen stílusbeli előzményének tehát a Hetek ill. az aktivizmus egyes képviselőinek művészete tekinthető. A grafikában szinte zökkenőmentes az átmenet Uitz vagy Nemes Lampérth 10-es évekbeli rajzai és Szőnyi vagy Aba-Novák korai grafikái között, a festészetben pedig még Kmetty vagy Dobrovics egy-két képe hozható fel közeli példaként. Itt párosul először a biblikus-mitológikus aktkompozíciók Árkádia-festészete a később Szőnyiékre is jellemző formavilággal.

A stílus kialakulásában nem elhanyagolhatóak a műfaji kérdések sem. A háború utáni évek művészetében ugyanis kiemelkedő fontosságúvá vált a grafika műfaja, sok művész kezdett el ekkortájt rézkarcokat készíteni, nem csak a fiatalabb generáció tagjai közül.¹⁷ A Képzőművészeti Főiskolán újjászervezték a grafikai tanszékét, amelyet Olgyai Viktor vezetett, és az ő tanítványai között találjuk meg a tárgyalt stílus legkiválóbb képviselőit. A fiatalokat nem is annyira Olgyai saját stílusa befolyásolta, hanem elsősorban a Szőnyi által felfedezett Rembrandt-hagyományok ill. a már említett avantgarde előzmények érvényesültek különböző mértékben rézkarcaikon. Egyesek megmaradtak a grafikánál, többek pályája viszont a festészet területén bontakozott ki. Szőnyin, Aba-Novákon és Patkón kívül az ún. rézkarcoló nemzedéket¹⁸ Varga Nándor Lajos, Komjáti Wanyerka Gyula és Tarjányi Simkovich Jenő képviselték. Olgyainál tanult Bene Géza, és megfordult itt Nagy Imre, Barcsay Jenő vagy Jándi Dávid is.¹⁹ A fiatalabb generáció tagjai kiállításokon sokszor együtt szerepeltek azokkal az idősebb művészekkel, akik ebben az időben hasonló stílusban alkottak.²⁰

Ebben a grafikai stílusban a fény és árnyék által erőteljesen modellált plasztikus tömegek, elsősorban aktfigurák játszák a legfontosabb szerepet. A lapokra jellemző a drámai és heroikus megfogalmazású bibliai és mitológiai jelentek túlsúlya. A rézkarcoló nemzedék tagjainál eltérő módon érvényesül az avantgarde irányzatok új látásmódja, jól megfigyelhetők a személyes preferenciák is, mint pl. Szőnyi esetében a táj- vagy Aba-Nováknál a portréábrázolás. A csoport festőtagjainál nyomon követhető a rézkarcokon kiérlelt stílus sajátosságainak átvétele és továbbfejlesztése: Szőnyi, Aba-Novák és Patkó korai festményeire elsősorban a sárgásbarnás-zöldes tónusban tartott, szinte monokróm kompozíciók jellemzőek. Figyelemmel kell azonban lennünk a két technika eltérő adottságaiból fakadó különbségekre is, elsősorban a másfajta felületkezelésre. A grafika vonalakkal, vonalhálóval modellált felületeit a festészet homogén síkjai váltják fel, a vonalkázott árnyékolások helyett az olajképeken a széles és pasztózus festékfelhordás érzékelteti a tömegek súlyosságát.

Szőnyi korai rézkarcai, mint már említettük, Uitz grafikáira emlékeztetnek, azonban Szőnyi vonalai kuszábbak, árnyékai puhábbak; fokozatosan egyre inkább Rembrandt hatása érvényesül a lapokon. Alakjai mindig közel vannak a „földhöz”, hús-vér emberek maradnak. Noha korai művein sok mitológiai és bibliai jelenetet ábrázol, a szerep-

lőket nem idealizálja, megőrzi a figurák egyéni vonásait. A tájakon nem feltétlenül csak mitologikus vagy allegorikus jelenetek játszódhatnak le, ivó parasztjai nem egy elvont Arkádiában, hanem a zebegényi Dunakanyarban jelennek meg. Szőnyi festészetében a formaadás sokkal kevésbé „avantgarde”, mint grafikájában. Az arcok, az aktok rembrandtosan sárgásbarna tónusú teste nem idealizált, mindig megtartanak valamiféle darabosságot. A testeket, tömegeket nem „írja át”, a tárgyi kellékek, részletek sem tűnnek el. A félhomályos enteriőrökben felsejlő női aktokat gyakran hétköznapi szituációkban ábrázolja, és ez a fajta felfogás érvényesül akkor is, hogyha a kompozíció pl. bibliai történetre utal. Minden hétköznapiság ellenére monumentális alakjait nyugalom és erő járja át, a festményeken idilli, vagy patetikus hangulatok váltakoznak. Az utóbbit kompozícióin a gyakran alkalmazott alulnézettel éri el. Festészetében kiemelt szerepet kap a család. Ezek az ábrázolások nem az Aba-Novák-féle fenséges és heroikus ábrázolások, sokkal intimebbek, bensőségesebbek azoknál. Négyük közül Szőnyinél fordulnak elő legnagyobb számban tájképek, amelyek 1924-es Zebegénybe költözésével teljesebben ki. A 20-as években számos önarcképet festett, ezek beállításukban, hangulatukban attitűdjükben rendkívül változatos képet adnak alkotójukról.

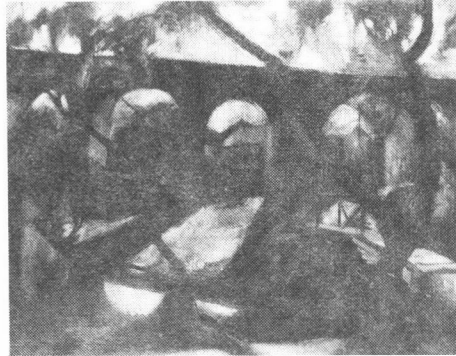
Szőnyi nyugalomával szemben Aba-Novák kompozícióit rendkívüli erők feszítik. Az ő korai művein érezhető legerősebben az avantgarde irányzatok, elsősorban a kubizmus hatása. Rézkarcain szinte fénynyalábokból épülnek fel a széttördelt formák, korai festményein is jól látható a térben ívelő felületek egymást átjáró, egymásból testszeleteket kihásító rendszere, amely csak fokozatosan áll össze szigorúan összefogott, sima felületű tömegekké. Festészetében azonban a fény egyre inkább kirajzolja és letapogatja a súlyos testeket, beléjük ütközve plasztikusan modellálja őket. Grafikáin a körvonalak nem mindig fedik át a szálkás vonalkázással árnyékolt testfelületeket, túllépi az erővonalak varratainál ízesülő síkok határait, szemünk láttára fejlődnek, épülnek fel a formák. Kisfejú, arcnélküli figuráinak kerek idomú, masszív tömbökből összeálló teste örökké belső feszültségtől fűtött, mégis visszafojtott mozgásban van. A korai lapok jellegzetes görbeléből, vastagkarú, robusztus emberalakjai fokozatosan egyénibb, ugyanakkor nyugodtabb figuráknak adják át a helyüket. Egyre nagyobb szerepet kapnak a beszédes kezek és a sokszor a groteszktség torzított arcok. Aba-Novák korai festészetét is ez a stílus határozza meg, sötét tónusú, monokrómiába hajló képein viszont inkább szűkebb kivágatú, kevés-alakos jeleneteket ábrázol. Portréit, aktjait nem az a feszültség fűti, mint grafikai lapjait, sokkal inkább egyfajta patetikus nyugalom hatja át őket.²¹

Patkó Károly rézkarcolói stílusára a szinte sematikussá egyszerűsített, zárt körvonalú testek kompaktsága, a lekerekített, legömbölyített tömegek homogénebb kezelése jellemző. A sűrű vonalháló nem hordoz olyan erőt és lendületet, mint Aba-Nováknál, sem olyan differenciált fény-árnyék-hatásokat, mint Szőnyinél, inkább egyenletes és összefüggő szövetet képez, amely átjárja a kompozíciót, puhán modellálva, szinte egybemosva annak különböző alkotóelemeit. Kezdetben festményein is a súlyos, zárt formák dominálnak. Nála és Korbnál sokkal erősebbek a régi művészet, elsősorban a reneszánsz hagyományai, amelyek portréin és önarcképein is erősen érvényesülnek. Időtlen mozdulatlanságba merevedett sokfigurás kompozícióin előszeretettel ábrázolt idilli tájba helyezett szüretjeleneteket. Hengeres testekből felépülő, melegbarna színű alakjait ezeken a képeken hasonló formaelvét képviselő korszok és edények for-

Szőnyi István:

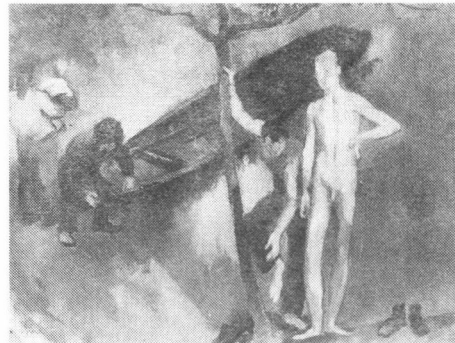
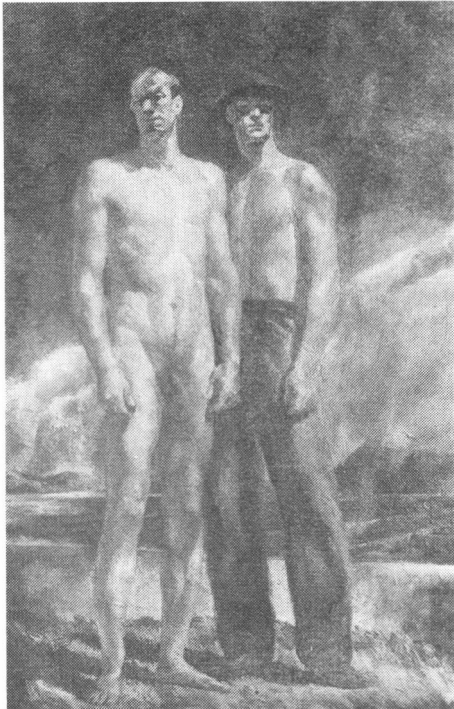


14. Őnarckép, 1919.
MNG



15. Viadukt, 1924.
MNG

16. Hegytetőn, 1925.
MNG

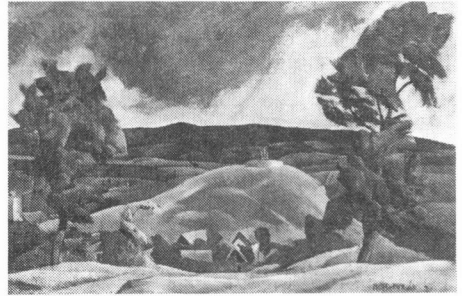


17. Vízparti jelenet, 1928.
MNG

Aba-Novák Vilmos:



18. Aktok tájban, 1921.
MNG



19. Komárom-Tarján, 1921.
Mgt.

20. Kettős arckép, 1925.
MNG



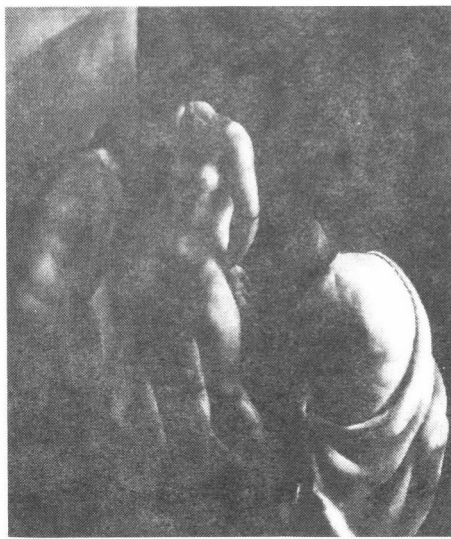
21. Eta mosdik, 1924.
MNG



Patkó Károly:

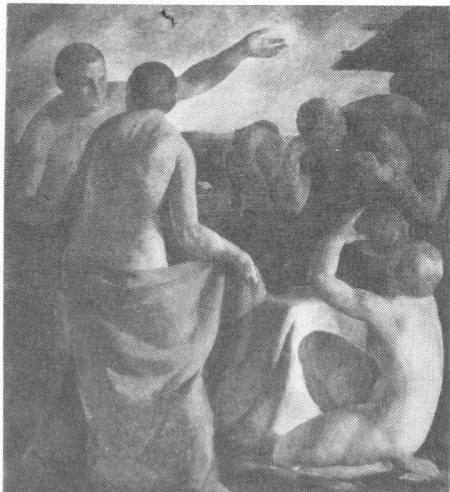


22. Őnarckép, 1922.
MNG

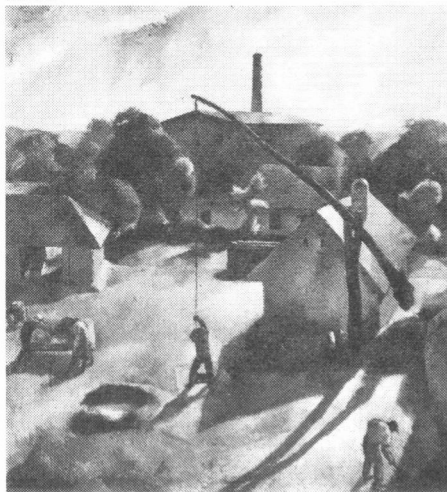


23. Fürdőzők (Aktok), 1923.
MNG

24. Aktok szabadban, 1926.
MNG



25. Falurészlet, 1927.
MNG



Korb Erzsébet:

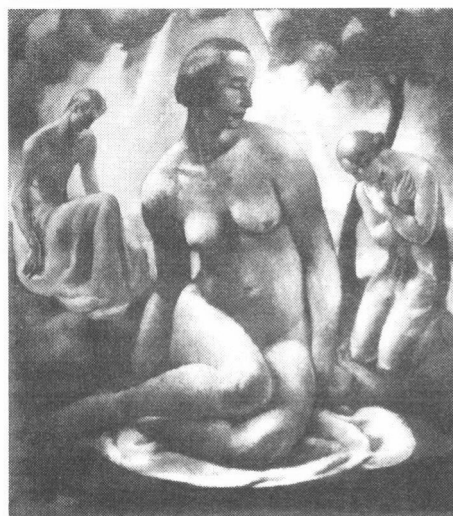


26. Űlő nő, 1920-as évek eleje
MNG

27. Kinyilatkoztatás, 1923 előtt
MNG



28. Áhítat, 1923.
MNG



gástestei egészítik ki. Négyük közül leginkább Patkó képei idézik fel a visszakívánt Árkádiát.²²

Korb Erzsébet életműve gyakorlatilag csak hat évet foglal magába, művészi pályafutása 1919-től haláláig, 1925-ig tart. Négyük közül csak ő nem tartozott a rézkarcoló nemzedékhez.²³ Korai rajzain és festményein még érezhető az Aba-Novákéhoz hasonló kubizáló formanyelv²⁴, de későbbi művei már klasszikus előképek hatását mutatják. A fényben önátadóan fürdő, lesimított felületű alakok Signorelli aktjait vagy Michelangelo szibilláit idézik, a körvonalakat puha modellálás tölti ki. Figurái nem olyan erőteljesek és robusztusak, mint Aba-Nováké, és nem annyira realizstikusak, mint Szőnyié, de nem is annyira sematizáltak, mint Patkóé. Korbnál a legerősebb a szimbolizmus, az elvont spirituális tartalmak megjelenítése utáni igény, amit a művek címadása is mutat.²⁵

Szőnyiék neoklasszicizmusában a művek műfaji szempontból néhány karakteres csoportba sorolhatók. A legszembetűnőbb vonás az aktkompozíciók nagy száma. Ezek nem önálló, tanulmányként felfogott aktábrázolások, mint pl. Nemes Lampérth álló nőalakjai. Szőnyiék képei – többnyire sokalakos – jelenetek, címeik általában mitológiai vagy bibliai történetekre utalnak. A címek azonban sokszor csak ürügyül szolgálnak, és ismeretük nélkül a jelenetek nem is minden esetben lennének beazonosíthatók (pl. Szőnyi: *Bethsabe*). Külön csoportot képeznek azok a művek, elsősorban Korbánál, amelyek nem konkrét vallásos vagy mitológiai témát mutatnak be, hanem valamiféle elvont spirituális tartalmat jelenítenek meg. (*Áhítat, Kinyilatkozás*). Sok cím egyáltalán nem utal semmire (*Aktok, Aktkompozíció*) és meglehetősen sok olyan jelenettel találkozunk, amelyeknek témája és címe a meztelenségnek valamilyen hétköznapi magyarázatát adják (*Fürdés előtt, Eta mosdik*), ugyanakkor ezeket az ábrázolásokat is valamiféle ünnepélyes vagy misztikus hangulat tölti meg. Ez a fajta hétköznapiság inkább Szőnyi vagy Aba-Novák képeire jellemző, akik gyakran választják témául családjukat. Patkó és Korb idealizált alakjai sokkal elvonatkoztatottabb, szimbolikus jeleneteket igyekeznek megörökíteni. A régi művészet hagyományos aktkompozícióinak több típusát találjuk meg Szőnyiék művészetében. A szabadban fürdőző alakok mellett a felkőnyöklő, oldalt fekvő női aktnek is számtalan változatát lehetjük fel az irányzat képein, amelyeknek hasonló felfogású előzményei közé leginkább Dobrovics Péter aktjai tartoznak. A típus klasszikus, reneszánsz ihletésű változatát elsősorban nem a csoport fő képviselőinél találjuk meg, hanem olyan alkotóknál, mint pl. Jándi vagy Paizs Goebel.

Ezeket a képeket a Nyolcak és az aktivisták jövőt előrevetítő utópiáival ellentétben a múlt iránti nosztalgia, egy mítikus aranykorba való visszavágyódás jellemzi. A testiségükben nagyon is valóságosan ábrázolt alakok spirituális tartalmakat hordoznak, a meztelenség, és a korszak specifikus kellékek hiánya pedig egyfajta mesterséges kortarlanságot teremt. A művészek mellőznek minden konkrét utalást, amely a modern korra vonatkozik, pedig a kortárs festészetben kifejezetten jelen vannak a technika és a divat tárgyai, ugyanakkor itt ezek hiánya furcsa időtlenségbe emeli a képek szereplőit. A korszak művészetére jellemző az Árkádia-téma gyakori megjelenítése, és az aktos kompozíciók gyakorisága.²⁶

A műveken belül külön csoportot képeznek a szintén nagy számban előforduló portrék, ezen belül is kiemelkednek az önarcképek. A sötétből elősejlő, drámai megvilágítású és sokszor modoros beállítású heroikus önportrékon fontos szerepet kapnak

a kezek és a ruhák kortalanná stilizált drapériája. Ezek az ábrázolások sem előzmény nélküliek, gondoljunk csak Kmetty, Uitz vagy Dobrovics portréira. Az önarcképek az aktkompozíciókhoz hasonlóan gyakran tájba helyezettek, és a háttér leegyszerűsített dombjait, házait itt is ugyanaz a felülről áradó, áhítatos, ünnepi fény járja át. A tájak megjelennek önmagukban, emberi figura nélkül is. A domborzat, a növények és az épületek ilyenkor különös módon sűrítve, valamiféle feszültséggel terhes képződménnyé tömörítve jelennek meg, amelyet a felülről áradó fény fog egységbe.²⁷ Jellegzetes a mozgalmos, széltépte lombfoszlányok elnyújtott zárt alakzatként való héjszerű megfestése, amelynek előzményeit Berény vagy Kmetty képein lelhetjük fel. A festményeken viszont ritkán tűnnek fel csendéletek, hiányuk feltűnő a megelőző generáció művészetéhez képest.

Szönyiék művészetében az erőteljesen hangsúlyozott, pasztikus megformálású tömegek mellett kiemelt szerepet játszik a fény. A többnyire felülről beeső, „lezuhanó” fény azonban több mint egyszerű megvilágítás. Transzcendens töltést kap, mint pl. Korb Erzsébet képein (*Kinyilatkoztatás*), ahol a lehajtott fejű alakok a fentről kiáradó égi fényben mint mennyei megvilágosodásban fürdenek. A fény szerepe a 20-as évek közepétől megváltozik, és ez erősen érezteti hatását a képek festésmódjában. Valóságos fényként egyre jobban átjárja, fellazítja a testeket, a felületek kivilágosodnak és kiszínesednek. Az ecsetkezelés oldottabb lesz, a formák egyneműbbé válnak. A korábban szinte monokróm tónusfestésben fokozatosan megjelennek a valőrök. A képeken a korábbi földszíneket és a fémes hideg színeket meleg pirosak és zöldek váltják fel, a barnás felületeket komplementer kontrasztok reflexei élénkítik. Még Korb Erzsébet korán félbeszakadó művészetének utolsó képein (pl. *Danaidák*) is megfigyelhető ez a változás. Szönyinél a fény belülről járja át a képet, kifehéredő, halvány színeivel egybemossa a különféle elemeket, akárcsak Patkónál, akinél a kivilágosodó színek szintén egyre tompábbak lesznek, a pasztikus alakítás háttérbe szorul, és ezáltal a térhatás is laposabbá válik. Aba-Nováknál is fokozódik a síkszerűség, a főhangsúlyt pedig az egyre erőteljesebb színek kapják, amelyen aztán Itáliában, a temperafestésre való áttéréssel teljeseznek ki. A stílus képviselői ugyanis a 20-as évek végén szinte kivétel nélkül a temperafestésre tértek át. A római ösztöndíjasok esetében ez egyértelműen az olasz művészet hatásának köszönhető. Patkó Károly volt az első, aki áttért az új technikára. Úgy tűnik azonban, hogy jóval a temperára való áttérés előtt mindannyiuk művészetében olyan problémák jelentkeztek, amelyeket az olajfestéssel nem tudtak maradéktalanul megoldani, és ez megelőlegezte és előkészítette ezt a váltást.²⁸

Szönyi, Aba-Novák, Patkó és Korb festészetéhez szorosan kapcsolódik még Nagy Imre művészete, aki szintén az Olgyai-féle grafikai tanszéken tanult, és együtt indult a fiatal rézkarcoló nemzedék többi tagjával. Nemcsak grafikaiban hanem festészetében is a Szönyi-féle stílust követte. 1924-ben azonban hazatért Erdélybe, és a többiek-től eltérően — valószínűleg elszigeteltségének köszönhetően — szinte teljes mértékben megőrizte eredeti, 20-as évekbeli stílusát mind grafikaiban, mind festészetében. Hasonló jellegű képeket ismerünk ebből a korszakból Paizs Goebel Jenőtől vagy Deli Antaltól is. Paizs Goebel 1922-es *Festő és modell* c. festményének csak tussal készült előtanulmányát ismerjük, de ezen is jól látszanak a stílus jellemző vonásai, a lendületes és laza vonalhálóval pasztikusán modellált testek valamint a klasszikus beállítású kompozíció. Paizs Goebel hosszabb franciaországi tartózkodása alatt is festett ilyen fel fogású képeket, elsősorban önarcképeket, de hazatérése után is készültek hasonló

stílusú festmények. Egyik legszebb példája az 1927-es *Szent Sebestyén* (Önarckép) c. kép, amely nemcsak festésmódjával és színvilágával, de témaválasztásával is jól mutatja Szőnyiék hatását.²⁹ Deli Antal, akinek az 1920-as években festett képei (*Nő korszóval*, *Ivóban*) ugyanebbe stíluskörbe tartoznak, 1924-ben együtt állított ki Nagyváradon Korda Vincével és Jándi Dáviddal, akik a Szőnyiékkel egyidős, velük párhuzamba állítható nagybányai művészek közé tartoztak. Jánditól, Kordától, de Klein Józseftől is ismerünk monumentális hangvételű, természetbe helyezett aktkompozíciókat.³⁰ Jándi első korszakára Michelangelo volt nagy hatással, az ő szobrai idézik a zsúfoltan kavargó bibliai és mitológiai jelenetek erőteljes alakjai. Színvilágában azonban jelentős mértékben különbözik Szőnyiék festészetétől, világító koloritjára minden bizonnyal a neós iskola hatott.³¹ A neoklasszicista tendenciákkal még olyan művészek is kapcsolatba hozhatók, mint pl. Barcsay Jenő, akinek a 20-as évek elején festett képei³² nem csupán Rudnay hatását tükrözik. A sötét háttérből felvilágító barnás tónusú arcok hasonló megformálást mutatnak, mint pl. Patkó ekkortájt készült portréi.

Ezeknél a művészeknél bizonyos fokú késés figyelhető meg. Többségük még az évtized második felében is ebben a stílusban alkotott, amikor Szőnyiék már korábban tárgyalt átmeneti korszakukkal eltávolodóban voltak 20-as évek eleji neoklasszicizmusuktól, amelynek egységes stílusa az évtized második felében felbomlott, a művészek pályája pedig különböző irányban fejlődött tovább. A 20-as évek vége felé, amikor Szőnyiék már messze jártak korábbi monumentális aktkompozícióiktól, újfajta neoklasszicizmus jelent meg a magyar képzőművészetben. Medveczky Jenő, Kontuly Béla, Molnár C. Pál vagy Domanovszky Endre kemény és szenttelen figurái a korabeli olasz művészet hatását tükrözik, és azokkal a neoklasszicista tendenciákkal rokoníthatók, amelyek Európa-szerte az előretörő szélsőjobb oldali erők hivatalos művészetévé váltak. Az ún. római iskola tárgyilagos és hűvös stílusa határozottan elkülönül és stílusosan is jól megkülönböztethető Szőnyiék 20-as évek eleji neoklasszicizmusától.

JEGYZETEK

1. A neoklasszicizmus problémakörét P. Szűcs Julianna elemzi Az idézőjel csapdája c. tanulmányában (In: Az idézőjel csapdája, Budapest, 1989. 5–39.), és akárcsak B. Supka Magdolna (Aba-Novák Vilmos, Budapest, 1966, 103.) ő is határozottan megkülönbözteti Szőnyi és társai 20-as évek eleji stílusát az évtized vége felé jelentkező, egyértelműen itáliai inspirációjú neoklasszicizmustól. A szétválasztást megnehezíti, hogy a neoklasszicizmus elnevezést a kortársaktól kezdve a mai napig általában erre a második stílusra, a tulajdonképpeni római iskolára alkalmazzák. A neoklasszicizmus megjelenés Szőnyiék esetében nemcsak a mitológikus-biblikus témaválasztásra, az aktkompozíciók túltengésére vagy az alakok szoborszerű megfogalmazására vonatkozik, hanem az avantgarde irányzatokat követő, azok eredményeit asszimiláló („klasszicizáló”) formanyelvet ill. újfajta időtlen ideávilágba való menekülést is jelöl.

2. Szőnyi szerepét hangsúlyozza pl. Lyka Károly (Festészetünk a két világháború között. Visszaemlékezések, Budapest, 1984, 2. kiadás, 53.) és Genthon István (Az új magyar festő-

művészet története 1800-tól napjainkig, Budapest, 1935, 257., 259–260.) Másfelől Korb Erzsébet szerepe sem elhanyagolható (Lyka, id. mű, 57.). Újvári Lajos festőművész szóbeli közlése alapján állítólag maga Szőnyi is Korb-nak tulajdonította a stílus „létrehozását”. Uitz hatását Szőnyire többek között Kállai Ernő (Új magyar piktúra 1900–1925, Budapest, 1990, 2. kiadás, 94.) és Genthon István (Szőnyi István művészete (1957), In: Szőnyi István, Összeállította: T. Szőnyi Zsuzsa, Róma, 1982, 9.) említi, Genthon szerint azonban ezt a hatást nem szabad túlbecsülni.

3. Lyka Károly a korra visszaemlékezve a beszédes Kínai fal mögött című fejezetben ír a magyar művészet elzártságáról a 20-as évek első felében (Festészetünk a két világháború között. Visszaemlékezések, Budapest, 1984, 2. kiadás, 13.)

4. Bajkay Éva: Az akt, mint a neósok rajzi újításának hordozója (kézirat). Ezúton is köszönöm Bajkay Évának, hogy lehetővé tette a bepillantást megjelenés előtt álló tanulmányába.

5. Tihanyi Lajos és Boromissza Tibor festményei jó példák erre az újfajta aktábrázolás-

ra, amelyekből a miskolci Mission Art Galéria 1992-ben rendezett kiállításán (Nagybánya. Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig) lehetett ízelítőt kapni (Tihanyi Lajos: Táncoló aktok, 1906 k., Kat. 145.; Boromisza Tibor: Fürdőzők, 1909, Kat. 14.)

6. Kádár Béla számos ilyen képét lehetett látni a Műgyűjtők Galériája és a torontói Thebes Gallery által közösen rendezett budapesti kiállításon 1992-ben. (pl. Aktok szabadban, 1906 k., o.k. 63x94 cm, Kat. 4.; Szimbolikus jelenet, 1906 k., pasztell papír 63x94 cm, Kat. 5.)

7. Korb Erzsébet mesterei Lohwag Ernesztin, Glatz Oszkár és Réti Istvánon kívül Iványi-Grünwald Béla és Körösfői-Kriesch Aladár voltak. Az Altereo kapcsán Genthon István a gödöllői iskolát is megemlíti (Korb Erzsébet, Budapest, 1928, 5.)

8. A legjelentősebbek ezek közül Kernstok Károly: Lovasok a vízparton 1910, Hajnali lovas, 1911 k., Schiffer-villa üvegablaktervei, 1910; Pór Bertalan: Hegyi beszéd, 1911; Vágyódás a tiszta szerelemre, 1911. Hasonló jellegű kompozíciókkal találkozhatunk a Nyolcak más tagjainál is, pl. Márfynál vagy Orbánnál (Hármas akt, 1911, Repr.: 60. ill. Dekoratív kompozíció, 1912 előtt, Repr.: 70., Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete, Budapest, 1966)

9. Pór Bertalan: Világ proletárai egyesüljétek! (plakát), 1919; Kernstok Károly: Vihar, 1919

10. Telepy Katalin: Iványi-Grünwald Béla, Budapest, 1985, 27, 35–39. (Nők a szabadban, 1913 k., o.v. 40x50 cm, Repr.: Telepy 86.)

11. Szieszta (Toilette), 1915, Repr.: 88.o.; József és Putifárné, 1917, Repr.: XXIII., Telepy Katalin: Iványi-Grünwald Béla, Budapest, 1985.

12. Kecskemétnék az aktivizmus kialakulásában betöltött szerepével Szabó Júlia foglalkozott (A magyar aktivizmus művészete 1915–1927, Budapest, 1981, 37–38.); Sümegi György: Neósok a kecskeméti művésztelepen. In: Nagybánya. Nagybányai festészet a neósoktól 1944-ig, Miskolc 1992, 57–66.

13. Bajkay Éva: Uitz Béla, Budapest, 1987, 14–16.

14. Kmetty 1913-ban, Dobrovics 1911-től többször, Perlrott Csaba Vilmos 1910-es évek elejétől 1919-ig többször járt Kecskeméten.

15. Uitz: Hevesy Iván portréja, 1918; Ülő nő, 1918; Perlrott: Fürdő fiúk, 1910-es évek; Kmetty: Önarckép, 1911; Önarckép, 1913; Nő csészével 1916; Koncert, 1918; Dobrovics: Önarckép, 1913; Doktor János színész arcképe, 1917; Lakoma, 1918.

16. Szőnyi István és Korda Vince 1918-ban jártak a művésztelepen (Telepy Katalin: Iványi-Grünwald Béla, Budapest, 1985, 44.), és Nagy Imre is volt ösztöndíjjal Kecskeméten. (Nagy Imre: Ahogy Csíkba megérkeztem ..., Budapest, 1983, 78.)

17. Például Kmetty vagy a Franciaországból hazatérő Szobotka kezdett ez időtájt rézkarccal foglalkozni. „Pesten a rézkarclet felvirágozott. Még az öregek, Rudnay, Csók és mások is nekifogtak.” (Nagy Imre: Ahogy Csíkba

megérkeztem ..., Budapest, 1983, 82.) A grafika fellendülésében természetesen a korszak gazdasági helyzete, az eladási lehetőségek fontos szerepet játszottak.

18. Elek Artúr: Ifjú magyar rézkarcolók, Magyar Művészet, 1925, 421–434.

19. Az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola évkönyveiben az Olgyainál tanulók névsorában az említettek közül csak Aba-Novák (1921/22; 1922/23, 1923/24), Simkovics (1921/22; 1922/23), Patkó (1922/23 I. félév), Varga Nándor Lajos (1922/23, 1923/24) és Wanyerka (1922/23, 1923/24) szerepelnek. A többiekre különböző források utalnak: Nagy Imre: Ahogy Csíkba megérkeztem ..., Budapest, 1983, (Bene Géza /80./, Nagy Imre /80., 92./); Barcsay Jenő: Nagy Imréről (1981), In: Ahogy Csíkba megérkeztem ..., Budapest, 1983, 392–394. (Barcsay /393./) A Vallás- és Közoktatási Minisztérium Művészkataszterében Jándi Dávid a 30-as évek végén szakiskolai végzettségénél a nagybányai festőiskola mellett a Képzőművészeti Főiskola rézkarcsotályán töltött félévet említi, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára, MKCS-C-I-57/844–1,2,3

20. Így pl. a Helikon Galéria 1923-ban a Magyar Műkiadó RT anyagából válogatott grafikákból rendezett kiállítást, ahol Szőnyi, Aba-Novák, Patkó, Bene, Jándi, Nagy Imre, Varga Nándor Lajos és Istokovits grafikái mellett Bornemissza, Márfy, Kmetty, Perlrott, Szobotka és Medgyessy lapjait mutatták be.

21. Supka Magdolna: Aba-Novák Vilmos, Budapest, 1966

22. P.Szűcs Julianna: A római iskola, Budapest, 1987, 36–38.

23. Korbtól egyetlen rézmetszetet ismerünk (Aranykor, 1920 k., 155x365 mm, Füst Milán gyűjteménye, Repr.: Kat. Válogatás Füst Milán műgyűjteményéből, PIM 1992). Korb ezen kívül csak szénrajzokat készített, elsősorban tanulmányként nagy olajkompozícióhoz, ill. itáliai tartózkodása alatt önálló művekként.

24. Korb korai kubizáló formaképzésére példa a miskolci Herman Ottó Múzeumban őrzött Levétel a keresztről (o.l.p. 70x48 cm ltsz.: F.77.40.) vagy a korai Ülő nő (o.v. MNG), amelynek tájháttere Moholy Nagy László 1918-as „Budai hegyek” c. képével vethető össze.

25. Genthon István: Korb Erzsébet, Budapest, 1928; Topor Tünde: Áhítat és kinyilatkoztatás. Korb Erzsébet művészetéről, Új Művészet, 1991. 4. sz. (április) 32–37.

26. Ezt a jelenséget Körner Éva elemzi behatóbban Derkovits-monográfiában. A magyar klasszicizmus az európai festészetben belül, 1919–1923 (Körner Éva: Derkovits Gyula, Budapest, 1968, 56–78.) valamint Koválovsky Márta Kmetty-tanulmányában (Koválovsky Márta: Kmetty János, In: Kmetty János: Festő voltam és vagyok, Budapest, 1976, 14–30.) Derkovitsot ugyan más stílusban, de korai korszakában Szőnyiékkal párhuzamosan az övékéhez hasonló Árkádia-festészetet képviselt, és profétikus önarcképei is Szőnyiékéhez hasonló megfogalmazásúak.

27. Aba-Novák Vilmos: Komárom-Tarján, 1921, o.v. 60x90 cm, Mgt.; Korb Erzsébet:

Tájkép, 1920-as évek eleje, o.v. 45x54 cm, Mgt.

28. Ennek az átmenetnek egyik legjobb példája Aba-Novák: Kettős arcképe (A művész és felesége), 1925 (o.v. 88x121 cm MNG Ltsz.: 61.41 T)

29. Haulisch Lenke: Paizs Goebel Jenő, Budapest, 1968.

30. Klein József: Női aktok, 1927, o.v.

50x60 cm, Mgt. (Kat. 75); Korda Vince: Fürdőző fiúk (katalóguson kívül), Nagybánya. Nagybányai festészet a neósoktól 1944-ig, Miskolc, 1992.

31. Szűcs György—Zwickl András: Jándi Dávid, In: Nagybánya. Nagybányai festészet a neósoktól 1944-ig, Miskolc, 1992, 139–150.

32. A hűlye (A falu bolondja), 1923, Fiúképmező, 1922, Nyomorultak, 1923.

András Zwickl: Neoklassizismus in der ungarischen Malerei der zwanziger Jahre

Das Jahr 1919 brachte eine Zäsur in der ungarischen Kunst, da nach dem Sturz der Räterepublik das Land von zahlreichen Künstlern verlassen wurde, die im zeitgenössischen künstlerischen Leben eine wichtige Rolle gespielt hatten. Die nächste Generation konnte erst nach dem Ersten Weltkrieg die Szene betreten. Vilmos Aba-Novák (1894–1941), István Szőnyi (1894–1960) und Károly Patkó (1895–1941) meldeten sich nach Beendigung ihres Militärdienstes mit einem individuellen, selbständigen Stil.

Auf ihren Radierungen treten auf dem Kontrast von Licht und Schatten basierende, monumentale, meistens in einer Landschaft plazierte Akte bzw. Porträts und Selbstbildnisse mit heroischem Auftakt in Erscheinung. Ihre sich parallel entfaltende Malerei weist ähnliche Züge wie ihre Graphiken auf: auf ihren Gemälden von dunkler Tönung erscheinen in einem biblisch-mythologischen Rahmen Gruppen von standbildartigen Akte. Auf den Kompositionen spielt das von oben herabströmende, fast spirituelle Licht eine hervorgehobene Rolle.

Die Art von Neoklassizismus der zwanziger Jahre ist für mehrere junge angehende Künstler kennzeichnend. Hierher gehört das gesamte Œuvre der jung verstorbenen Künstlerin Erzsébet Korb (1899–1925), ähnliche Tendenzen lassen sich zu jener Zeit auch bei weiteren Malern, wie z.B. Gyula Derkovits oder Jenő Paizs Goebel beobachten. Der Stil wird durch keine scharfe Zäsur von der Kunst der vorangegangenen Generation getrennt. Die Ansätze lassen sich in der ungarischen Avantgarde der zehner Jahre, in der Malerei der Künstlergruppe Acht und der Aktivisten auffinden, die strukturierte Formgebung wurde allmählich durch eine Art von weicherem Neoklassizismus abgelöst.

Der einheitliche Stil des Neoklassizismus der zwanziger Jahre hat sich in der zweiten Hälfte des Jahrzehntes aufgelöst und die Laufbahnen der Künstler nahmen verschiedene Richtungen. Ihre Kunst trennt sich entscheidend von den sich gegen das Ende des Jahrzehntes entfaltenden Tendenzen jenes Neoklassizismus unterscheiden, der zur offiziellen Kunst der in verschiedenen Teilen Europas vorstoßenden faschistischen Kräfte wurde.

