

1925-ben jelent meg Franz Roh *Nach-Expressionismus* című könyve, amely egyik alcíméhez híven „a legújabb európai festészet problémáival” foglalkozik, és amelynek középpontjában az első világháborút követő évek „expresszionizmus utáni” tendenciái állnak.¹ Ezeknek a különböző országokban egy időben jelentkező irányzatoknak közös vonása, hogy – részben a kubizmus és az expresszionizmus eredményeit asszimilálva – realiztikusabb formanyelvhez és hagyományos műfajokhoz tértek vissza. A korábbi ikonográfiai és kompozíciós típusok újjáélesztése gyakran reneszánsz előképekhez kapcsolódott, a kortárs tárgyú műveket a régi művészet aurája hatotta át. Az 1910-es évek második felében elsőként a kubizmus úttörőjének, Picassónak az életművében kezdődött egy új, neoklasszicista periódus, és hozzá hasonlóan ez a fordulat más olyan művészek életművén belül is lezajlott, mint a futurista Carrà vagy Severini, akik avantgárd korszakuk után ez idő tájt tradicionálisabb szemléletű festészethez kanyarodtak vissza. Az 1920-as évek klasszicizáló törekvései sokszínű jelenségcsoportot alkotnak, a körkép – amint azt a *Nach-Expressionismus*-kötet bőséges képanyaga mutatja – Picassótól Dixig, de Chiricótól Foujtitáig terjed. Roh könyve arról tanúskodik, hogy ezeket a szerteágazó tendenciákat – az izmusokkal szembeállítva, illetve azokhoz képest definiálva – már a kortársak megpróbálták közös nevezőre hozni.² A *Mágikus realizmus* alcímhez fűzött magyarázatában Roh az „ideális realizmus” és a „verizmus” mellett a „neoklasszicizmust” is megemlíti lehetséges címvariánsként, sőt szinte szinonimákként használja őket.³ A különböző elnevezések azonban nem pontosan ugyanazokra a jelenségekre vonatkoznak, ez a régi-új művészet országoként eltérő formában öltött testet, és ennek

megfelelően helyi változataik más és más nevet kaptak, miközben a neoklasszicizmus megjelölésnek is országonként, illetve korszakonként eltérő a használata.⁴ A klasszicizálás Picasso monumentális hatású „ingricizmusától” vagy Severini bábuszerű figurákkal benépesített metafizikus hangvételű kompozícióitól a Neue Sachlichkeit hűvösen részletező realizmusáig vagy társadalomkritikus verizmusáig számos lehetséges variációt ölel fel. Az egyik pólust a kortárs valóság objektív és idealizálástól mentes ábrázolása jelenti, ezt a vonulatot a szakirodalom többnyire „új realizmus” vagy különböző „realizmusok” névvel szokta jelölni, a másik póluson pedig azok a művészek helyezkednek el, akik egy kortalan ideálvilágot, Aranykort vagy Árkádiát teremtettek újra képeiken, erre a típusra a „neoklasszicizmus” elnevezést szokták alkalmazni. Közös bennük, hogy az állandóság és a rend új szintézisét próbálták megteremteni, egyfajta „klasszicizmus: azaz teljesség” felé törekedtek.⁵ A tág jelenségcsoport egyes irányzatainak elnevezése mind a mai napig nem egységes, azért sem, mert a vizsgálódás többnyire csak egy-egy részterületre, elsősorban nyugat-európai művészekre és csoportosulásokra koncentrált, míg az átfogó nemzetközi összehasonlító feldolgozás még várat magára.⁶

Ezek a törekvések nem korlátozódtak Nyugat-Európára. Több közép- és kelet-európai művész ideiglenesen vagy végérvényesen bekapcsolódott a nyugat-európai, mindenek előtt a francia művészeti élet vérkeringésébe, de hazájukban is számos művész, művészcsoport képviselte a neoklasszicizmust, jelentőségükről a kortárs publikációk is tanúskodnak.⁷ Így például az évtized végén, 1930-ban – Roh kötetéhez hasonlóan a Klinkhardt & Biermann Verlagnál – megjelent, a lengyel művészet történetét a legfrissebb

fejleményekig tárgyaló könyv, Adolf Kuhn *Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart* című munkája szintén a klasszicizáló karakterű művészcsoporthoz, a vilnai művészkör (Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków), illetve a Szent Lukács Testvériség (Bractwo św. Łukasza) bemutatásával zárul.⁸

A magyar művészet sem volt kivétel ez alól. Franz Roh könyvével egy évben, 1925-ben ugyanannál a kiadónál jelent meg az akkor Németországban élő magyar műkritikus, Kállai Ernő *Neue Malerei in Ungarn* című könyve, amelynek tárgya a magyar festészet akkori jelenlegi utolsó negyedszázada.⁹ Kállai könyve az aktuális kortárs fejleményekre kitekintve az *Újklasszicizmus és – – ?* címet viselő fejezettel, illetve Bortnyik Sándor „fölvilágosodott, szkeptikus és lehiggadt” *Neue Sachlichkeit*-ízű képeinek reprodukcióival zárul. Kállai ezt az „újklasszicizmust” egy korábbi jelenségcsoporttal állítja szembe, ugyanis a húszas évek legelején jelentkező magyarországi neoklasszicista törekvések nem a *Neue Sachlichkeit* – a mindmáig többnyire rosszul magyarított „új tárgyiasság”, helyesen „új tárgyilagosság” – körébe tartoznak.¹⁰

Az évtized első felének egyik legmarkánsabb vonulata Szőnyi István és társainak festészete volt; képeiken aktokkal benépesített kortalan árkadiai vidékek, idilli vagy heroikus tájak jelennek meg, a súlyos, szoboryszerű portrék és a szuggesztív, átszellemült önarcképek spirituális töltést sugároznak. Szőnyi István mellett Abanovák Vilmos, Korb Erzsébet és Patkó Károly a legjelentősebb alakjai ennek a irányzatnak, őket Szőnyi-kör néven tartja nyilván a szakirodalom, de – elsősorban Szőnyi hatására – számos fiatal művész dolgozott még ekkortájt hasonló stílusban.¹¹ A Szőnyi-kör tagjai, illetve Szőnyi követői nem alkottak zárt, összefüggő csoportot, nem volt deklarált programjuk vagy hitvallásuk, önálló kiállítást együtt nem rendeztek. Ennek ellenére a rájuk hamar felfigyelő korabeli műkritika és művészettörténet-írás műveik rokonsága alapján számba vette az idetartozó és generációs hovatartozásukat tekintve is egymáshoz közel álló művészeket, akiknek pályája sok szempontból hasonlóan alakult.¹² Első sikereiket még harmincéves koruk előtt aratták, majd korai periódusuktól elkanyarodva gyökeresen más karakterű festéssel vonultak be a magyar művészettörténeti köztudatba.¹³

A Szőnyi-kör neoklasszicizmusa a nemzetközi „újklasszicizmusok” szélesebb vonulatába illeszkedik, de létrejötte azoktól több szempontból is eltér. Ennek okai között mindennek előtt a történelmi körülmények játsszák a legfontosabb szerepet. Szőnyiek generációja az 1890-es években született, az első világháború kitörése előtt alig hogy elkezdtek a Képzőművészeti Főiskolát, máris be kellett vonulniuk katonának; csak négyéves kényszerűség után, a háború befejeztével folytathatták tanulmányaikat, illetve indulhattak pályájukon. Mindez más országok művészeit is érintette, de az első világháború a vesztes Magyarország számára a legtöbb európai országhoz képest jóval nagyobb cezúrát jelentett. A hazatérő művészeknek a forradalmak, majd a Tanácsköztársaság hónapjai után egy politikailag szétzilált, elszegényedett országban kellett megtalálniuk a helyüket, amely a párizsi békeszerződéseket követően harmadára zsugorodott. A háború és a katasztrofális gazdasági helyzet következményei mellett a művészeti életet más veszteségek is érték, a Tanácsköztársaság bukása után az előző generáció progresszív művészeinek javarésze elhagyta az országot, a fiatalok közül páran szintén hosszabb-rövidebb időre külföldre távoztak. A megváltozott politikai helyzet miatt Magyarország nagymértékben elszigetelődött, és így a legfrissebb művészeti fejlemények eredményei nem jutottak el az itthon maradt művészekhez, akik számára a külföldi utazások a korábbinál jóval nehezebbé váltak, és ezért felértékelődött a helyi hagyományok jelentősége.¹⁴

Melyek voltak azok a hagyományok, amelyekhez ez a fiatal generáció kapcsolódhatott? Mindennek előtt Nagybánya. A tízes évekre az 1896-ban induló művésztelep vált a modern magyar művészet jelképes zászlóvivőjévé, és fokozatos intézményesülése a művészeti élet minden területén, így az oktatásban is éreztette hatását. A Szinyei Merse Pál által átszervezett Képzőművészeti Főiskolán a nagybányai mesterek sorozatos tanári kinevezésével egyre inkább a plein air naturalizmus és impresszionizmus vált a korszerű festészet követendő mintájává, amellyel 1913-tól kezdődően a növendékek nyári művésztelepi gyakorlatokon is megismerkedhettek. Nagybányán ugyanakkor a második generációs újítók, a neósok Fauves-



1.
MŰVÉSZNÖVEDÉKEK A NAGYBÁNYAI MŰVÉSZTELEPEN
(a hátsó sorban balról a második: Szilágyi Jolán, tőle jobbra
a harmadik: Petrovics Román, középen katonaruhában: Szőnyi
István, az álló sorban jobbról a hatodik: Réti István), 1917

STUDENTS IN THE NAGYBÁNYA ARTISTS' COLONY
(in the top row second from the left: Jolán Szilágyi, third on her
right: Román Petrovics, at the middle, wearing uniform: István
Szőnyi, sixth from the right in the top row: István Réti), 1917

inspirációjú festészete túllépett az alapítók természet szemléletén.¹⁵ Szőnyiék neoklasszicizmusának másik fontos összetevője a neósok visszasóvárgott Árkádiája, az ember és táj idilli kapcsolatát megjelenítő sokalakos kompozícióban érvényesülő, szecessziótól örökölt allegorikus-szimbolikus szemlélet, amely a Nyolcak festészetében, elsősorban Kernstok és Pór utópikus jövőképet megálmodó monumentális aktkompozícióiban is tetten érhető. A neósok mozgalma nemcsak a Nyolcak csoportjában talált folytatásra, hanem a Nagybányáról 1909-ben Iványi Grünwald Béla vezetésével kiváló festők által megalapított kecskeméti művésztelep festészetében is,¹⁶ amely fontos szerepet játszott annak a tízes évek közepe felé

kibontakozó kuboexpresszionista stílusnak a kialakulásában, amely Szőnyiék tízes-húszas évek fordulóján induló neoklasszicizmusának előkészítője és közvetlen előzménye lett. Az 1916-ban és 1917-ben Fialatok¹⁷ néven kiállító művészek közül Perlrott-Csaba Vilmos, Uitz Béla, Nemes Lampérth József, Kmetty János és Dobrovics Péter (Petar Dobrovič) műveiben, monumentális hatású aktkompozícióikon és tájikon, heroikus önarcképeiken klasszicizáló törekvések érvényesültek, a két generáció művészete között – leginkább a grafika területén – törésmentes az átmenet.¹⁸

Ezt a kontinuitást, illetve a kettős kötődést hangsúlyozta Kállai, aki könyvében *Az expresszív naturalizmus* című fejezetet a tízes évekkel, Uitz Bélával indítja,

majd közvetlenül utána Szőnyivel folytatja a bemutatást, művészetének legfontosabb előzményeként Nagybánya és Uitz szerepét emeli ki. Szőnyi számára a nagybányai iskolázottság meghatározó jelentőségű volt.¹⁹ A Képzőművészeti Főiskolát 1913-ban Ferenczy Károly növendékeként kezdte, a következő évben a nyarat főiskolai ösztöndíjjal Nagybányán töltötte, ahol a háború alatt még két alkalommal megfordult, és leserelése után szintén a művésztelep egyik vezető mesterénél, Réti Istvánnál folytatta tanulmányait a főiskolán. Nagybányán készült rajzai és festményei előrevetítik későbbi stílusának jellemző vonásait, párhuzamosan kísérletezett tájba helyezett, klasszi-



cizáló hangvételű figurális kompozíciókkal és a formák tektonikáját hangsúlyozó, ugyanakkor expresszív, mozgalmos tájképekkel. Mintaképeinek, a Fialok kuboexpresszionizmusának, illetve a hagyományos nagybányai látványelvű festészetnek a hatása művein eltérő módon és mértékben érvényesült.²⁰ Kállai jól érzékelteti az Uitz-féle „expresszív naturalizmus” lehetséges, illetve valóságos folytatási lehetőségeit: Szőnyi egyfelől biblikus-mitologikus aktjeleneteivel „a reneszánsz módjára értett kompozíció” felé kanyarodott vissza, másfelől tájképei művészetének „a természet képének, a színek és formák, a tér- és fényviszonylatok ritmikus fokozásának irányában, tehát az expresszionizmus felé” való elmozdulásáról tanúskodnak.²¹ Ezt az összeegyeztethetetlennek tűnő kettősséget Nagybánya plein air öröksége és naturalizmusa hozza közös nevezőre. A Tanácsköztársaság időszakát követően Szőnyit, mivel az oktatás megreformálására törekvő diákok vezetője

volt, kizárták a Képzőművészeti Főiskoláról, ez azonban nem jelentette azt, hogy kiszorult volna a művészeti élet keretei közül.²² Sőt, kortársai közül elsőként, huszonhat évesen két képével debütált a Műcsarnok 1919/1920-as Téli tárlatán, és fellépése olyan sikeresnek bizonyult, hogy az 1920-ban megalakuló Szinyei Társaság első ízben kiadott nagydíját, a Szinyei-jutalmat ő kapta meg. Ez a gesztus jelképes stafétabot-átadásként értelmezhető, hiszen a társaság Szinyei emléket és a nagybányai hagyományokat ápolva, azok kontinuitásáról, illetve az utánpótlásról is gondoskodni kívánt. Szőnyit nem sokkal később, 1922-ben a többségében évtizedekkel idősebb mesterek a társaság tagjává

2.

RÉTI ISTVÁN HALLGATÓI AZ EPRESKERTBEN (az ülő sorban balról a második: Pászka Jenő, harmadik: Paizs Goebel Jenő, középen fekszik: Szőnyi István, az álló sorban balról az ötödik: Patkó Károly, jobbról a negyedik: Korda Vince), 1918–1919
STUDENTS OF ISTVÁN RÉTI IN THE EPRESKERT (sitting second from the left: Jenő Pászka, third: Jenő Paizs Goebel, lying in the middle: István Szőnyi, standing fifth from the left: Károly Patkó, fourth from the right: Vince Korda), 1918–1919

választották, úgy tűnik tehát, benne látták az általuk képviselt tradíció megbízható folytatóját. Szőnyi ekkorra már túl volt első nagyobb bemutatkozásán, ugyanis a Műcsarnok tárlatain egy-két képpel folyamatosan szereplő művész 1921 szeptemberében megrendezte az Érnst Múzeumban első gyűjteményes kiállítását, amelyet mind a szakma, mind a közönség pozitívan fogadott, Kállai szavaival Szőnyi „a maga részéről vált kiinduló pontjává, valósággal hallgatólag elismert mesterévé egy egész festői iskolának”.²³ A frissen felfedezett Szőnyi rendkívüli gyorsasággal robbant be a kortárs művészeti életbe, és már az 1919-ben festett nagyméretű, reprezentatív művei egyértelműen az új neoklasszicista stílusról tanúskodnak.

A korábbi évtized klasszicizáló formanyelvének különböző változatai az első világháború után új jelentéssel gyarapodtak. A frontot megjárt művészek háborús élményei a megrázó témák vagy drámai hangvételű



3.
SZŐNYI ISTVÁN VÁZLATOKKAL ÉS SZOBORRAL, 1919 körül

ISTVÁN SZŐNYI WITH SKETCHES AND SCULPTURE, ca. 1919

kompozíciók sorában elsősorban az idősebb generáció képein csapódott le. A fiatalok reakciója ezzel éppen ellentétes irányú volt, míg például a német festészetben a háború borzalmait, az első békeévek kiábrándító hétköznapijai a maguk kendőzetlenségében jelentek meg, addig Szőnyi és társai a kortárs valóságtól elfordulva egy múltat idéző ideálvilágot alkottak meg képeiken.

A Szőnyi-kör tagjainak párhuzamosan futó pályája a hasonló valóságlátás ellenére számos egyéni sajátosságot is felmutatott. A Szőnyinél négy évvel fiatalabb Korb Erzsébet 1917–1919 között járt a Képzőművészeti Főiskolára.²⁴ Az ő számára nem jelentett több év szünetet a háború, és már 1916-ban – mindössze tizenhét évesen – több képével szerepelt a Nemzeti Szalon Téli kiállításán. Noha főiskolai mesterei a nagybányai

művésztelep alapítói közé tartoztak, festészetében a nagybányai természetfelfogás mellett erősen érezhető a késő szecesszió spirituális-szimboliztikus szemlélete, amelyet a gödöllői művésztelep vezető mesterénél, Körösfői Kriesch Aladárnál sajátíthatott el.²⁵ Mind Korb, mind Szőnyi 1919-ben végleg búcsút mondott a Főiskolának, amely éppen ezt követően, az 1920-ban Lyka Károly és Réti István által kidolgozott és végrehajtott reformnak köszönhetően – továbbra is Nagybánya szellemében – ismételten megújult. Ennek jegyében szervezték át az Olgayai Viktor által vezetett Grafikai Tanszéket, amely egy új grafikus generáció, az ún. rézkarcoló nemzedék elindítója lett. Sem a főiskolát otthagató Korb, sem az innen kizárt Szőnyi nem volt Olgayai-tanítvány, de míg Korb rajzai elsősorban festményeihez készült vázlatok és előtanulmányok, addig

Szőnyi grafikusként is kiemelkedő szerepet játszott, a rézkarcoló nemzedék legtöbb tagjára nagy hatást gyakorolt. Tusrajzain és rézkarcain – festményeihez hasonlóan – kettős kötődés figyelhető meg: inspirációinak egyik forrása a régi művészet, ezen belül a műfaj klasszikusának számító Rembrandt festői fény-árnyék hatásokra épülő rézkarcszílus volt, másfelől viszont a közelmúlt, Uitz és Nemes Lampérth tízes évekbeli dinamikus-szerkezetes kuboexpresszionizmusa érvényesült lapjain.²⁶



alkalommal 1913 nyarán, majd a következő évben, még főiskolai tanulmányainak megkezdése előtt újból ellátogatott ide, 1922-től pedig – Aba-Novákkal együtt – grafikusnövendékként Olgyainál folytatta tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán. A Szőnyivel egy idős Aba-Novák első festői próbálkozásai nem főiskolai művésztanárokhöz és nem is Nagybányához kötődnek, 1913 nyarán a szolnoki művésztelepen Fényes Adolf mellett kezdett festeni. Aba-Novák a

4.

PÉCSI JÓZSEF (?): Korb Erzsébet, 1923 körül

JÓZSEF PÉCSI (?): Erzsébet Korb, ca. 1923

A Szőnyi-kör három tagja a főiskolai időszakot követően is közös műteremben dolgozott. Az előző generációhoz fűződő kapcsolat speciális, de ugyancsak jelképes stafétabot-átadásként értelmezhető példája, hogy Korb Erzsébet, Aba-Novák Vilmos és Patkó Károly 1919 őszén a Tanácsköztársaság bukása után emigrálni kényszerülő Berény Róbert nekik átengedett Városmajor utcai műtermébe költözött be.²⁷ Aba-Novák és Patkó a háború előtt – Szőnyivel és Korbbal ellentétben – a Képzőművészeti Főiskolán nem a művészképzőben, hanem a rajztanárképző szakon kezdték meg tanulmányaikat, ahová a háború után visszatérve Olgyai frissen induló osztályába iratkoztak be. Patkó Károly művészetében a tízes évek kuboexpresszionizmusát régi, elsősorban reneszánsz-manierista festészeti inspirációk színezték. Szőnyihez hasonlóan ő is többször megfordult Nagybányán, első

háború befejezését követően tanári oklevelének megszerzése után a Műegyetem Rajz Tanszékén helyezkedett el, majd a Képzőművészeti Főiskolára ismét beiratkozva az 1921/1922-es tanévtől újrainduló Olgyai-osztály első növendékei közé tartozott. Addigra azonban már mind grafikusként, mind festőként nagyszámú művet tudhatott maga mögött, rajzaival és rézkarcaival először az Ernst Múzeum 1922. szeptemberi csoportkiállításán mutatkozott be.²⁸ Aba-Novákra – Szőnyivel ellentétben – elsősorban nem Nagybánya vagy a régi korok művészete hatott, grafikáin és festményein egyaránt sokkal erősebben érezhető az izmusok öröksége.

A részben pályakezdő, részben még tanuló művész számára korán megnyíltak a nyilvánosság fórumai, Szőnyiék az előző generáció derékhadának távozásával kialakult légyeres térben léphettek színre. Ahogy



5.

ANDRÉ KERTÉSZ: Aba-Novák Vilmos és Kraszna Kulcsár József sakkozik, 1923. Magyar Fotográfiai Múzeum

ANDRÉ KERTÉSZ: Vilmos Aba-Novák and József Kraszna Kulcsár Playing Chess, 1923. Hungarian Museum of Photography

Szőnyi már 1919-ben bemutatkozott a közönség előtt, kortársai is a nagy műcsarnoki tárlatokra próbáltak bejutni, de hamarosan két jóval nyitottabb szellemű intézmény, a Nemzeti Szalon és az Ernst Múzeum felé orientálódtak. A Nemzeti Szalonban a neoklasszicista szellemben alkotó fiatalok rendszeres részvétele 1920-tól számítható, az Őszi tárlat keretében ebben az évben Szőnyi lépett nagyobb grafikai anyaggal a nyilvánosság elé.²⁹ Az intézmény programja – legalábbis Szőnyiek generációja számára – nem adott módot egyszemélyes vagy pár résztvevős csoportos kiállításokra, így – főleg a húszas évek közepétől – speciális alkalmak, a különböző művészszerzők tárlatai biztosítottak számukra hangsúlyosabb jelenlétet.³⁰ Jóval

tágabb teret kínált az Ernst Múzeum, amelynek fő profilja, a változó összeállítású csoportkiállítások sora egy-egy művész önálló bemutatkozását is lehetővé tette.³¹ A két intézmény arra is vállalkozott, hogy a Képzőművészeti Főiskola hallgatóinak munkáiból rendezzen tárlatokat. Az Olgyai-tanítványok azonban nemcsak itt fordultak elő, hanem azokban a rövid életű kigalériákban is, amelyek a húszas évek első felében kiemelkedő szerepet játszottak az aktuális irányzatok megismertetésében. Az Auróra műkereskedésben, az Alkotás Művészházban vagy a Helikon Galériában 1922–1923-ban megrendezett grafikai kiállításokon a rézkarcoló nemzedék legtöbb tagja rendszeresen részt vett.³² A Belvedere a grafikai tárlatok mellett egy-egy

művészről nagyobb anyagot felvonultató festészeti-szobrászati bemutatókra is vállalkozott, rövid fennállása alatt így kerülhetett sor többek között Patkó Károly kiállítására 1922-ben.³³ Az Olgyai-növendékek festőként is tevékenykedtek (pl. Varga Nándor Lajos, Tarjáni Simkoviccs Jenő), de – a kor igényeihez alkalmazkodva – a kiállításokon elsősorban könnyebben értékesíthető grafikákkal szerepeltek, és keveseknek adatott meg, hogy festményeiket is megmutassák. A Belvedere ezt a lehetőséget többek számára biztosította mindaddig, amíg 1924 októberében – a kisgalériák közül utolsóként – bezárta kapuit.³⁴

Az előző generáció progresszív törekvéseket képviselő tagjai közül kevesen maradtak Magyarországon, őket többek között a kisgalériák kiállításai, illetve a grafikai tevékenység hozta közel a fiatalokhoz (pl. Szobotka Imre, Kmetty János). A különböző stílusban dolgozó művészek 1924-ben egy új szervezetet alakítottak meg, amely a Szinyei Társaság „öregjei” és a Szőnyiék közötti generációs szakadékot töltötte ki, és a Szinyei Társasággal szemben jóval nyitottabb és frissebb szemléletet testesített meg. A KUT (Képzőművészek Új Társasága) ez év májusában az Ernst Múzeumban rendezte meg első kiállítását, amelyen törzstagként Szőnyi és meghívottként Aba-Novák is részt vett. A szervezet sokszínű összképébe tehát a Szőnyi-kör neoklasszicizmusa is belefért, noha ekkortájt már bizonyos változások, a színesebb és oldottabb festőiség irányába tett lépések is megfigyelhetők voltak művészetükben. Számukra 1924 más szempontból is fontos év volt. Szőnyi januárban – immár az Ernst Múzeum összes termében

– megrendezte második gyűjteményes kiállítását, Aba-Novák és Patkó októberben egy csoportkiállítás keretében mutatott be nagyobb anyagot. Szőnyi februárban megnősült, és kiköltözött Zebegénybe, majd az év folyamán hosszabb olaszországi tanulmányutat tett. Tavasszal Korb Erzsébet szintén olaszországi tanulmányútra indult, amely egyúttal életművének záró periódusát jelentette, mivel alig egy évvel később, hazatérése után röviddel, 1925-ben meghalt. Aba-Novák Vilmos az utolsó tanévet töltötte az Olgyai-osztályban, Patkó Károly pedig ezen a nyáron – tíz év után – ismét Nagybányán dolgozott. Ez az év hozta meg számukra a hivatalos elismerés első gyümölcseit is. A Velencei Biennále magyar anyagába Szőnyi festményeit, valamint Aba-Novák, Patkó, Varga Nándor Lajos és Tarjáni Simkoviccs Jenő grafikáit is beválogatták. Aba-Novák Vilmos ebben az évben állította ki először festményeit, és az októberi Ernst Múzeum-beli tárlaton bemutatott nagyobb kollekcióból a Szépművészeti Múzeum megvásárolta a *Fahordás* című képet. A Szépművészeti Múzeum 1924-es új szerzeményi kiállításán szerepelt Szőnyi István két képe is, amelyek közül az *Olvasó férfi* a művész januári kiállításáról került a gyűjteménybe.

A húszas évek első felében a Szőnyi-körön kívül, azzal párhuzamosan, más klasszicizáló tendenciák is jelen voltak a magyar művészetben. A KUT 1924-es első kiállításán részt vett két művész, akik korábban egy olyan vidéki művészcsoporthoz tartoztak, amely szintén a tízes évek kuboexpresszionizmusát folytatva jutott el egy Szőnyiékéhez hasonló neoklasszicizmushoz: az



6.

TÁRSASÁG ZEBEGÉNYBEN (balról: Szőnyi István, Jeges Ernő, Aba-Novák Vilmos és egy ismeretlen), 1925

COMPANY IN ZEBEGÉNY (from the left: István Szőnyi, Ernő Jeges, Vilmos Aba-Novák and unknown person), 1925



7.

ABA-NOVÁK VILMOS KIÁLLÍTÁSA AZ ERNST MÚZEUMBAN,
1927

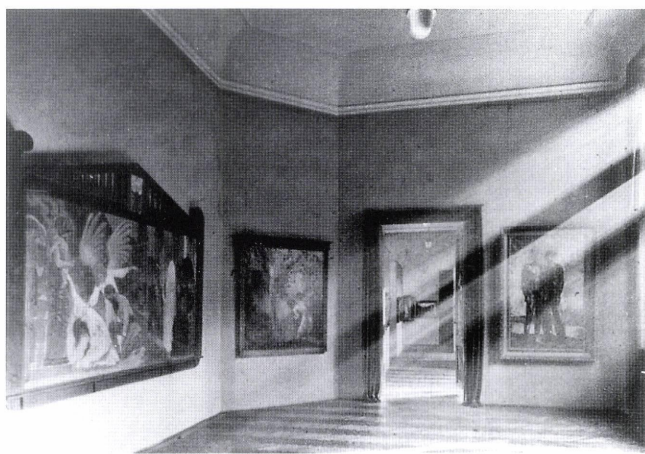
EXHIBITION OF VILMOS ABA-NOVÁK IN THE ERNST
MUSEUM, 1927

1920-ban megalapított Pécsi Művészkör tagjai mesterük, Dobrovics Péter révén közvetlenül kapcsolódhattak a Fialatok művészetéhez.³⁵ A Szőnyi-kör és a pécsiek törekvései közötti rokonság érezhető Molnár Farkas és Stefán Henrik expresszív hangvételű, szimbolikus felhangokat hordozó biblikus-mitologikus kompozícióin vagy Gábor Jenő reneszánsz ihletésű árkádikus jelenetein.³⁶ Pályájukon azonban hamarosan döntő fordulat következett be, és többségük útja Szőnyiékétől eltérő irányba kanyarodott. 1921-ben – Molnár és Stefán mellett harmadikként Johan Hugó – Olaszországba utaztak, úti élményeiről egy évvel később a weimari Bauhausban készítettek litográfiamappát, amelynek lapjain a mediterrán városok geometrikus struktúráját a kubizmus szerkezetes formanyelvén fogalmazták meg, de Molnár grafikáin még egy ideig tovább éltek a korábbi aktkompozíciók.³⁷ A húszas évek első felének grafikai kiállításain Szőnyiék többször együtt szerepeltek Derkovits Gyulával, akinek pályája az idősebb generáció egy másik képviselőjéhez kapcsolódva indult. A Szőnyivel egy évben született Derkovits nem járt a Képzőművészeti Főiskolára, szabadiskolákban, majd a Tanácsköztársaság hónapjaiban művésztelep jellegű vidéki környezetben, az egykori Nyolcak vezéralakjának, Kernstok Károlynak a nyergesújfalu iskolájában tanult. Derkovits árkádikus képeit az expresszionizmus és a kubizmus klasszicizáló ötvözeete jellemzi, ezeket a korai munkáit 1922 végén a

Belvederében állította ki. A szilánkosan tördelt, síkobból felépülő idilli aktkompozíciók és a modernizált ikonográfiafiájú vallásos témájú képek részben Kmetty műveivel mutatnak rokonságot, részben Szőnyiék neoklasszicizmusával állíthatóak párhuzamba. Derkovits rézkarcaira is rányomja bélyegét a tízes évek öröksége, elsősorban Uitz művészete, amely nemcsak stílusával, hanem tárgyválasztásával is nagymértékben befolyásolta.³⁸ Derkovits képein azonban már a kezdetektől hangsúlyosabban volt jelen az egyszerű emberek hétköznapi élete, és „paraszt-Árkádiáját” már az évtized második felében a nagyvárosi élet mozgalmas, zaklatott világa váltotta fel.

A húszas években sokanknál találkozunk az Árkádia-tematikával, de ezen belül Szőnyiék neoklasszicizmusa képviseli a legkarakteresebb vonulatot, amelynek hatása alól a pár évvel fiatalabb generáció tagjai sem vonhatták ki magukat. A jelentősebb Szőnyi-követők közül Paizs Goebel Jenő az évtized elején egy aktkompozíciójával hívta fel magára a figyelmet (*Festő és modell, 1923*), amely egyértelműen Szőnyiék inspirációjáról tanúskodik, bár naturalisztikusabb festői felfogásával még az akadémiai hagyományokhoz kötődik, akárcsak Jeges Ernő korai festményei. Jeges 1922-től biblikus tárgyú kompozíciókkal és aktbrázolásokkal jelentkezett az Ernst Múzeum csoportkiállításán, ahol többek között ABA-NOVÁKKAL szerepelt együtt. 1922-ben Jeges, 1924-ben Paizs Goebel

hosszabb időre Franciaországba utazott, és Párizs mellett sokat festettek Barbizonban. Paizs Goebel hazatérése után nem sokkal, 1926-ban a „magyar Barbizonban”, Nagybányán dolgozott, ahol tíz évvel korábban főiskolásként már megfordult. Jeges műveinek tárgyválasztása egy ideig a biblikus témák jelenlétéről tanúskodik, Paizs Goebel viszont még 1929-ben is festett Szőnyi korai korszakának hatását tükröző aktkompozíciókat, a következő évtől kezdődően azonban naiv hangvételű, jelképes töltésű festményeivel az ő pályája is más irányba fordult.



A nagybányai művésztelep döntő szerepet játszott Szőnyiek neoklasszicizmusának kialakulásában, de ahhoz nem csak előzményként kapcsolódott. Noha a háború után a Szőnyi-kör tagjai közül csak Patkó látogatott el egy ízben a kolóniára, a húszas évek első felében számos olyan festő dolgozott Nagybányán, akiknek művészete a neoklasszicizmus körébe sorolható. Kállai Ernő az *Új magyar piktúra 1900–1925* című könyvében – Aba-Novák és Paizs Goebel mellett – Szőnyi követőinek névsorában említi Jándi Dávidot, Korda Vincét és Deli Antalt, akik ez idő tájt többször is megfordultak Nagybányán. Jándi még 1911-ben kezdte tanulmányait a művésztelepen, majd a húszas évek elején Budapesten a rézkarcoló nemzedék vonzaskörében bukkant fel, 1923-ban első gyűjtésményes kiállításával a Belvederében mutatkozott be. Deli Antal, a majdani szentendrei művésztelep tagja és Korda Vince, a későbbi Oscar-díjas Korda-filmek díslettervezője Nagybányán ekkoriban ugyancsak hasonló témájú és stílusú műveket festett.

A nagybányai gyökerek hosszú távon nem csak a naturalisztikus plein air természetlátás követésében bizonyultak meghatározónak. Szőnyi és követői – noha mindannyian budapestiek voltak – a nagyvárosnak hátat fordítva művészetük inspirációs forrását és helyszínét kezdettől fogva vidéken keresték, a természetbe és egy letűnt Aranykorba való visszavagyódásuk az időközben országhatárokon kívülre került Nagybánya utáni nosztalgiával övözött. A Trianon utáni Magyarország területén több új művésztelepet is alapítottak, és ebből a fiatal, többnyire még főiskolás

8.

AZ ÚJ MAGYAR KÉPTÁR VI. TERME

Korb Erzsébet és Szőnyi István képeivel, 1928

ROOM VI. OF THE NEW HUNGARIAN GALLERY

with Paintings of Erzsébet Korb and István Szőnyi, 1928

művészek is kivették a részüket. Próbálkozásaiik azonban egy-két nyári szezonon túl nem jutottak, így például Jeges Ernő, Deli Antal és Pándy Lajos Bicskén hozott létre rövid életű alkotótelepet.³⁹ A Szőnyikövetők közül többen, közöttük Jeges és Paizs Goebel, 1926-tól kezdődően – még mindig Nagybánya szellemének ígézetében – egy Szentendrén megalapítandó művészkolónia létrehozásán fáradoztak. (Az 1928-ban megalakuló művésztelep nyolc tagja – akárcsak Szőnyi – a Képzőművészeti Főiskolán mind Rétinél tanult.)⁴⁰ A Szőnyi-kör tagjai is új helyszíneket kerestek: Aba-Novák és Patkó az évtized elején Tarjánban, illetve Bodajkon dolgozott. Szőnyi kezdetben Budakalászon, majd 1923-tól Zebegényben festett, ahol 1924-ben letelepedett, és családjával 1930-ig itt élt. A Dunakanyarban fekvő kis falu vált festészetének legfontosabb inspirálójává, ettől kezdve a táj, családtagjai és az itt lakó emberek lettek képeinek fő motívumai. A Zebegényben kezdetben társtalantul dolgozó művész mellett az évtized vége felé régi fes-



9.

MŰVÉSZEK FELSŐBÁNYÁN (balról: Bánk Ernő, Aba-Novák Vilmos, Patkó Károly, Nagy Oszkár), 1925

ARTISTS IN FELSŐBÁNYA (from the left: Ernő Bánk, Vilmos Aba-Novák, Károly Patkó, Oszkár Nagy), 1925

tőtársak bukkantak fel, a harmincas évekre egy Szőnyi körül szerveződő laza művésztersaság jött létre a nyaranta idelátogató kollégákból, barátokból.⁴¹ Míg Szőnyi „Nagybányáját” és Árkádiáját végleg Zebegényben találta meg, addig Aba-Novák és Patkó 1925-ben Felsőbányán töltötte a nyarat, ahol érdeklődésük – Szőnyihez hasonlóan – a mindennapok, az egyszerű emberek élete felé fordult. Előző nyáron a Nagybányán tartózkodó Patkó Károly rendszeresen ellátogatott Felsőbányára, és ebben az évben nem a művésztelepre tért vissza, hanem a hegyek közt fekvő közeli bányavároskába utazott festeni. Barátai közül többeket is magával hozott: Aba-Novák Vilmos és felesége, Kató, Fonó Lajos, Kelemen Emil és Bánk Ernő töltötték itt a nyarat.⁴² Itt készült műveik közül a leg-reprezentatívabb darabokat a Műcsarnokban ősszel megrendezett *Atkiállításra* küldték be. Szőnyi sikerét

jelzi, hogy *Hegytetőn* című képét kitüntették és megvásárolták, a katalógus mellett megjelentetett *Aktalbum* reprodukciós anyagában a fiatal generációt kizárólag a Szőnyi-kör neoklasszicista művei képviselik (Korb Erzsébet a kiállításon már posztumusz szerepelt).⁴³ Az 1925-ös esztendő és a kiállítás korszakhatár a Szőnyi-kör számára. Az *Atkiállítás*on bemutatott összegző nagy munkák egyszerre beteljesítői, illetve lezárói a korábbi időszaknak. A szenvedélyektől fűtött bibliai-mitológiai jeleneteknek, illetve a kortalan-gondtalan létezés Árkádiájának egyaránt vége, a hétköznapi valóság hús-vér emberei válnak a képek új szereplőivé.⁴⁴ A váltás nem éles, és a Szőnyi-követőknél bizonyos fokú késés figyelhető meg, többségük még akkor is ebben a klasszicizáló stílusban alkotott, amikor átmeneti korszakkal Szőnyiék eltávolodóban voltak húszas évek eleji



10.

TÁRSASÁG TÖRÖKKOPPÁNYBAN (az első sorban: Aba-Novákné Kató, Kelemenné Mici, Mattioni Eszter, dr. Németh Andorné; hátsó sor: ismeretlen, Aba-Novák Vilmos, Medveczky Jenő, ismeretlen, Barcsay Jenő, dr. Németh Andor, Kelemen Emil, Patkó Károly), 1927

A COMPANY IN TÖRÖKKOPPÁNY (first row: Mrs. Kató Aba-Novák, Mrs. Mici Kelemen, Eszter Mattioni, Mrs. Dr. Andor Németh; second row: unknown person, Vilmos Aba-Novák, Jenő Medveczky, unknown person, Jenő Barcsay, Dr. Andor Németh, Emil Kelemen, Károly Patkó), 1927

eszményeiktől. Miközben hatásuk egyre szélesebb körben érvényesült, az 1925 utáni időszakban Szőnyivel párhuzamosan Aba-Novák és Patkó festészetében is folytatódott a felsőbányai tartózkodás alatt megkezdődött átalakulás. A képek témaválasztása mindhármójuknál megváltozott, az aktkompozíciók fokozatosan eltűntek, hétköznapi jeleneteknek, munkaábrázolásoknak adták át a helyüket. A kortárs tematika azonban továbbra sem a városi, hanem az egyszerű paraszti életet jelenti; az erős érzelmi töltést idilli hangulat, a drámai mozgalmasságot derűs nyugalom váltotta fel.

A következő évben, 1926-ban kis kolónia verbuválódott össze Aba-Novákék zugligeti otthona körül, a felsőbányai nyár után két évvel pedig Aba-Novák és Patkó újabb vidéki helyszínt talált. 1927-ben Aba-Novákékat egy Somogy megyei járási orvos, az Igalon lakó dr. Baumgartner Sándor hívta meg magához. A látogatók hamar népes társasággá duzzadtak, amely a felsőbányai nyár résztvevői mellett több fiatal művésszel bővült ki.⁴⁵ 1927 őszén a közeli Törökkoppányba költöztek át, 1928 nyarán pedig ismét Igalon dolgoztak. A két igali nyár alatt Aba-Novák és Patkó művészetében végbemenő átalakulás megmutatta, hogy

korábbi stílusuk végérvényesen a múlté, immár új festői kérdések foglalkoztatták őket. A festményeken egyre jobban előtérbe kerülő, a formákat fellazító fény és az atmoszférikus hatásoknak köszönhetően a kompozíciók kivilágosodtak-kiszínesedtek, az ecsetkezelés egyre oldottabb lett, egy expresszív felfogású posztimpresszionista látványfestészet irányába mutatott. A felvetett problémákra – közvetett módon – egy kultúrpolitikai döntés kínált megoldást. 1928-ban a korábbi neoklasszicista festők legjobbjai, mindenek előtt Szőnyi, Aba-Novák és Patkó, elnyerték a frissen induló magyar állami római ösztöndíjat, amely a kiválasztott művészek többéves itáliai tartózkodásával egy új, korszerű hivatalos művészet alapjait kívánta megteremteni. A Szőnyi-kör neoklasszicizmusa azonban éppen ezzel az olaszországi periódussal zárult le végleg.⁴⁶

Az újabb, de az előzőeknél jóval nagyobb léptékű környezetváltás mellett a Patkó által újrafelfedezett temperatechnika hozott fordulatot a római ösztöndíjasok művészetében. Aba-Novák és Patkó számára felszabadítóan hatott a váltás, és hasonló jelek figyelhetőek meg Szőnyinél is, aki pár hónapos kinttartózkodás után hazatért Rómából, és noha kezdetben egyszer-kétszer szerepelt a „rómaiak” hazai kiállításain, ezt követően a Gresham-kör reprezentánsaként fokozatosan a nagybányai festészet újraértelmezett hagyományaihoz tért vissza. Aba-Novák a „római iskolások” csoportjá-

nak vezéralakja lett, de monumentális állami és egyházi megbízásai mellett életművének fontos vonulata a szolnoki művésztelepen, illetve Erdélyben készült színes és vérbő népeletképek sorozata. Patkó, noha rendszeresen részt vett kiállításokon, rajztanárként folytatta pályáját, egyre jobban kifehéredő, széles folthatású képein derűs hangulatú tájakat, és Szőnyihez, Aba-Novákhöz hasonlóan a vidéki emberek életét örökölte meg. Míg Aba-Novákék végérvényesen elkanyarodtak régebbi művészetüktől, a többi római ösztöndíjasra mindenek előtt egy másfajta klasszicizálás, a Novecento-mozgalom piktúrája hatott, amelyet hol az itáliai quattrocento élménye gazdagított (Medveczky Jenő), hol az art deco (Molnár-C. Pál), illetve a Neue Sachlichkeit hatásai színezték (Kontuly Béla).

A húszas évek végére ugyanis nemcsak a földrajzi különbségek éreztették következményeiket, hanem az időbeli változások is nyomot hagytak a neoklasszicizmus eltérő válfajain. Az évtized közepére levonult az első neoklasszicista hullám, amely szinte divatjelenésként számos művész pályáján belül jelentett hosszabb-rövidebb intermezzót. Ekkortól kezdődően egy direkt módon historizáló vonulat erősödött meg, és ez éreztette hatását ezeknek az irányzatoknak a megnevezésében is. Így a magyar művészettörténetben a neoklasszicizmus kifejezést a harmincas évektől kezdődően a római ösztöndíjasok művészetére kezd-



11.
PATKÓ KÁROLY MŰTERMÉBEN A RÓMAI MAGYAR
AKADÉMIÁN, 1930
KÁROLY PATKÓ IN HIS STUDIO AT THE HUNGARIAN
ACADEMY IN ROME, 1930

ték használni, Genthon István és mások az „újklasszicizmus” megjelölést elsősorban a „római iskola” festőinek novecentós stílusára alkalmazta.⁴⁷ A kétfajta neoklasszicizmus elkülönítésére a hatvanas években többen is kísérletet tettek, majd a nyolcvanas évek közepére állandósult a neoklasszicizmus fogalmának kettős használata, és ezzel összefüggésben a két jelenségcsoport egybemosása, illetve összekeverése.⁴⁸ Az ún. római iskola képviselőinek tárgyilagos és hűvös stílusa azonban határozottan elválik Szőnyiék jól megkülönböztethető húszas évek eleji neoklasszicizmusától.⁴⁹ Ahogy Genthon – Molnár-C. Pált jellemezve – írja, az új neoklasszicista generáció „mellőzi az atmoszférikus hatások felhasználását, keményen és szigorúan rajzol, szinte bádoból dom-

borítja alakjait”, majd kiemeli „a szabatos rajzot, a keveretlen helyi színeket és a szigorú kompozíciót”. És ha felidézzük Kállai Szőnyiékről 1925-ben írt sorait, amelyekben a „pathétikus éntudat és magányromantika szerepét” hangsúlyozza, illetve hosszabb elemzést szentel az „érzéki impulzivitásnak”, amely a „formát nagyszerű expresszív lendületekre ragadta”,⁵⁰ Genthon római iskolásokról tíz évvel későbbi összefoglalója ennek éppen az ellenkezőjét fogalmazza meg: ez az „újklasszicizmus magyar festő elé különösen nagy feltételekkel lép, annak, ki a nyomába szegődik, le kell mondania a romantikus pátoszról, a lendületes előadási módról, s nem a látványt kell formálnia, hanem absztrakt kép gondolatokat formába lényegíteni”.⁵¹

JEGYZETEK

- 1 Franz Roh: *Nach-Expressionismus–Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei.* Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1925.
- 2 Roh könyvének végén az expresszionizmust és a „Nachexpressionismust” dichotomisztikus ellentétpárok szembeállításával különbözteti meg egymástól (Roh 1925. 119–120.), a reprodukciós anyag első részében az „Ex- und Nachexpressionismust” párba állított művekkel hasonlítja össze egymással (Uo. o. n.).
- 3 Roh 1925. (o. n.)
- 4 A nemzetközi szakirodalom a neoklasszicizmus megjelölést gyakran a 19. századi klasszicizmusra használja (Hugh Honour: *Neo-classicism.* Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1968.), és az irodalomtörténetben is találunk erre példát (Pál József: *A neoklasszicizmus poétikája.* Akadémiai, Budapest, 1988); az egzaktásra törekvés néha önmaga paródiájába fordul át (Peter-Claus Schuster: *Neo-Neo-Klassizismus. Neusachliche Tendenzen im Vergleich Italien–Deutschland.* In: *Mythos Italien–Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland.* [Kat.] Haus der Kunst, München, 1988. 71–76.).
- 5 Babits Mihály: *Új klasszicizmus felé.* Nyugat, 1925. 3. 18–19. Kállai, miközben már 1921-ben arról írt, hogy az „olasz újklasszicizmusnak veszedelmes hajlandóságai vannak primitív reneszánsz receptek újratekésítésére”, egy másfajta klasszicizmusra is felhívja a figyelmet: „Mennyi klasszicizmus: világos, áttekinthető rend, finomság, mozgás- és formszépség van modern gépek rendszerében!” (Mátyás Péter [Kállai Ernő]: *Új művészet II.* MA, 1921. aug. 1. VI. 8. 114–115.).
- 6 A művészettörténet viszonylag későn kezdett el szisztematikusan foglalkozni az 1920-as évek festészetének neoklasszicista vonulataival. A kutatás és feldolgozás a nyolcvanas években bontakozott ki (Jean Clair: *Les realismes 1919–1939.* Paris–Berlin, 1981.), de a nagy, átfogó bemutatások túlnyomórészt a kilencvenes évekre esnek (Elisabeth Cowling–Jennifer Mundy: *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910–1930.* Tate Gallery, London, 1990.). Német nyelvterületen a Neue Sachlichkeit, Olaszországban és Franciaországban a neoklasszicizmus jelentős képviselőinek munkásságát mutatták be (pl. Hans-Jürgen Buderer–Manfred Fath: *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre.* Kunsthalle Mannheim, Prestel, München, 1994; *L’idea del classico 1916–1932. Temi classici nell’arte italiana degli anni Venti.* Padiglione d’Arte Contemporanea, Fabbri, Milano, 1992.). Nyugat-Európában tágabb összefüggésben, az olasz, illetve a német művészet 20. századi kölcsönhatásainak vizsgálata keretében hasonlították össze a két ország neoklasszicista törekvéseit (pl. Neue Sachlichkeit, Valori plastici). A „realizmusok”, illetve a „neoklasszicizmus” megjelöléseket mint gyűjtőfogalmakat gyakran kiterjesztve az egész jelenségcsoportra vonatkoztatják, és így az egyik a másik alosztályává válik.
- 7 Például a lengyel Moïse (Mojżesz) Kisling, Tamara de Lempicka (Tamara tempicka), a cseh Othon Coubine (Otokar Kubín), Jiří Kars. Maga Roh sem szorítkozott kizárólag Nyugat-Európa bemutatására, példái között szerepelnek cseh, lengyel és magyar művészek is. A kiadó a közép-kelet-európai országok művészetének önálló köteteket is szentelt (ld. 8. jegyzet, illetve Kállai 1925). Csehszlovákiában még a nyolcvanas években két kiállítás keretében dolgozták fel a neoklasszicista tendenciákat (Hana Rousová: *Český neoklasicismus dvacátých let 1–2.* Galerie hlavního města Prahy, Praha, 1985. ill. 1989.); Lengyelországban egy-egy művészcsoportot bemutató könyv, illetve kiállítás foglalkozott a téma egy részével (Henryk Anders: *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego.* Arkady, Warszawa, 1972.; *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje.* [Kat.] Muzeum okręgowe w Toruniu, 1996.); Horvátországban (Ivanka Reberski: *Realisms of the Nineteen-Twenties in Croatian Painting: The Magical, the Classical, the Objective Realism, Neo-Classicism, New Reality, Objective Reality, Critical Realism.* Institut za Povijest Umjetnosti, Artresor studio, Zagreb, 1997.) és Romániában önálló kötetben dolgozták fel a neoklasszicista tendenciákat (Ioana Vlasii: *Anii ‘20 tradiția și pictura românească.* Meridiane, București, 2000.).
- 8 Adolf Kuhn: *Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart.* Klinkhardt & Biermann, Berlin, 1930.
- 9 Kállai 1925. A továbbiakban a magyar kiadásra hivatkozom.
- 10 Magyarországon Gálig Zoltán foglalkozik hosszabb ideje az új tárgyilagosság hazai képviselőivel (Gálig 1993).
- 11 A „Szőnyi-kör” elnevezés előzményei: Genthon István a *Harmincévesek festésze* című tanulmányában Derkovits kapcsán jegyzi meg, hogy nem „Szőnyi köréből” való (Genthon 1932. 244.). Lyka Károly könyvében *Szőnyi és köre* címmel külön fejezetet szentel a jelenségnek (Lyka 1956. 51–56.), és mást is megemlíti – már egybeírva – a „Szőnyi-kört” (Uo. 70., 73.).
- 12 Ezt az összetartozást személyes kapcsolataik is alátámasztják: többük között barátság, szoros, hosszú évekre szóló munkakapcsolat alakult ki. A Szőnyi-kör három férfitagja a háború kitörésekor már jobban volt egymással (B. Supka 1966. 19.); és minden bizonnyal már főiskolás korukban ismerték egymást. Nagy Imre visszaemlékezése szerint a háború alatt szabadságotl főiskolások közül egy műterem-

- ben festett Szőnyivel, Aba-Novákkal, Patkóval és Varga Nándor Lajossal (Nagy Imre 1983. 67.). Aba-Novák és Patkó 1919-ben egy műteremben dolgozott Korb Erzsébettel. Egyesek katonaként barátok voltak össze, mások Nagybányáról ismerhették egymást, illetve később, a húszas évek elején az Olgyai-osztályban találkozhattak egymással.
- 13 Így például Szőnyi elsősorban Gresham-körös, Aba-Novák „római iskolás”, Paizs Goebel pedig „szentendrei” korszakukban készült műveik révén ismertek.
 - 14 Lyka Károly a korra visszaemlékezve a beszédes *Kínai fal mögött* címet viselő fejezetben ír a magyar művészet háború utáni elzártságáról (Lyka 1956. 15.); és ezt később, a Szőnyi-kör tárgyalása során külön hangsúlyozza: „Szőnyi és Aba-Novák nevével szorosan kapcsolatos egy sajtószzerű stílusmozgalom, amely visszanyúl e két művész fiatal éveibe, olyan időkbe, amikor még el voltunk zárva a világtól, és minden újabb művészi törekvésünk endemikus, itthon született volt.” (Uo. 55.)
 - 15 A neósoknál jelentkező Árkádia-témáról: Passuth Krisztina: *Neósok: Kelet- és közép-európai analógiák*. In: Jurecskó 1992. 53–54.
 - 16 Sümegei 1996. Iványi Grünwald monumentális munkái, atkompozíciói nemcsak stílusukban, hanem témaválasztásukban is a szecesszió hatását tükrözik, és Kernstok, illetve Pór kompozícióival is párhuzamba állíthatók. Figyelemreméltó, hogy Iványi Grünwald a tízes, Kernstok és Pór a húszas években szintén egyfajta neoklasszicista stílusban alkottak.
 - 17 A Hetek néven is ismert Fialokról önálló, összefoglaló mű nem született, a legfontosabb információk az aktivizmusról, illetve az egyes művészekről szóló monográfiákban találhatóak meg (Szabó Júlia 1971; Szabó Júlia 1981; Bajkay 1987; Mezei 1984; Kovalovszky 1976; Várkonyi 1997. Részletesebben tárgyalja a Fialákat doktori disszertációjában András Edit (Schönberger Armand [1885–1974] munkássága, Ph.D. értekezés, ELTE, Budapest, 1997. 27–39.)
 - 18 1916-os katalógusukban arról írtak, hogy egyfajta „akademizmus felé” törekednek, egy évvel később ennek az „új akadémiának” az eszméjét fejtették ki. A *Tavaszi kiállítás* címet viselő bevezető szövegben „egyik résztvevőjüktől” idéznek (A Nemzeti Szalon Tavasz Tárlata. Kat. 1916. 3–4.), illetve az 1917-es Nemzeti Szalon-beli csoportkiállítás katalógusának aláírás nélküli bevezetője (*Előljáróba*. 3–4.).
 - 19 Kállai Szőnyiékkal kapcsolatban nem használja az „újklasszicizmus” megnevezést, a fejezetben azonban többször szó esik a „reneszánszról” és az „akadémiáról” (Kállai 1925. 72., 74., 75., 76.).
 - 20 Uitz Szőnyire gyakorolt hatása kezdetektől fogva rendszeresen megjelenik a szakirodalomban (Kállai 1925. 74.; Genthon 1935. 258.; Gombosi 1984. 67.; Végvári 1962. 6.; Körner 1963. 8–9.; B. Supka 1966. 11.; Körner 1968. 77.; Németh 1968. 77.; Pataky 1971. 6.), ugyanakkor Genthon egy másik helyen megjegyzi, hogy „nem lenne helyes túlbecsülni” ezt (Genthon 1957. 9.). Uitz mellett Nemes Lampérth hatását is többten megemlítik (pl. Barcsay Jenő: *Nagy Imréről*. In: Nagy Imre 1983. 393.). Szőnyi a Képzőművészeti Főiskola esti szabadiskoláján, amelyet 1911-től látogatott, megismerkedett Uitzcal és Kmettyvel (Végvári 1962. 17.); Uitzot Aba-Novák is személyesen ismerhette, ugyanis tanulmányai kezdetén, az 1913/1914-es tanév első félévében Uitz még a főiskola beiratkozott hallgatója volt.
 - 21 Kállai 1925. 75.
 - 22 Szőnyit 1920 áprilisában zárták ki a Képzőművészeti Főiskoláról, mivel „a bizottság magyarság, nemzetiség szempontjából kifogásolta és nem igazolta”. (MNG Adattár 18146/1969)
 - 23 Kállai 1925. 74.
 - 24 A Szőnyi-kör stílusának kialakulásában Korb Erzsébet szerepe sem elhanyagolható, sőt Lyka szerint az ő „nagy kompozícióján tünt fel az új stílus” (Lyka 1956. 56.); Újvári Lajos festőművész szóbeli közlése alapján maga Szőnyi is Korbnak tulajdonította a stílus „létrehozását”.
 - 25 Korb Erzsébet a főiskolai anyakönyvek alapján Glatz Oszkár, majd az utolsó félévben Réti István tanítványa volt, de monográfiájában Genthon megemlíti, hogy Iványi Grünwaldtól, Körösfőitől és Lohwag Ernesztintől is tanult, és az *Alterego* című kép kapcsán a gödöllői iskolát is megemlíti (Genthon 1928. 5., 15.). Lázár Béla szerint Körösfői volt Korb „első mestere” (Lázár Béla bevezetője, in: 1927 Ernst LXXXIX. Kat. 4.), aki többek között a Korb Erzsébet apja, Korb Flóris által tervezett Zeneakadémia freskóit festette (1907).
 - 26 Számos szerző a kezdetektől napjainkig Szőnyit Olgyai-tanítványnak tartja, noha már Elek Artúr összefoglaló tanulmányára (Elek 1925) reagálva ezt maga Szőnyi cáfolta (MNG Adattár 12547/55); ezúton is megköszönöm Szabó Juliának, hogy felhívta figyelmemet a levélre. Elsők között Pataky Dénes említi meg, hogy Szőnyi nem volt Olgyai-tanítvány (Pataky 1971. 6.).
 - 27 Lőrinczy Szabolcs visszaemlékezéseiben arról ír, hogy 1919 októberében vagy novemberében látogatta meg a Berény-műteremben dolgozó Korbót, Patkót és Aba-Novákot (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattár MDK-C-II-180/5); ez a műterem, amelyben Berény rövid életű szabadiskolája is működött, Korb Erzsébet szüleinek házában volt (Topor 1991. 34.).
 - 28 Aba-Novák írásos jegyzetei is azt támasztják alá, hogy már Olgyaihoz kerülése előtt kísérletezett sokszorosított grafikával (B. Supka 1966. 26.).
 - 29 A kivételek közé tartozik Nagy Imre és Derkovits Gyula, akik már 1920-ban részt vettek kiállításon. Kiállítási szerepléseivel hosszú ideig Szőnyi járt az élen: a Szinyei Társaság 1922-es első kiállításán négy művét mutatta be, 1925-ben a Társaság által díjazott művészek kiállításán tizenöt, a KUT második kiállításán pedig három munkájával szerepelt.
 - 30 Az évtized első felének kiállításain a Nemzeti Szalonban önállóan, egy-két művel szinte csak Paizs Goebel fordult elő, Jeges és Deli a „bicskei művésztelep” keretében vett részt nagyobb kollekcióval; Johan Hugó és Deli Antal 1924-ben egyegy csoportkiállítás keretében hetennél több művüket mutathatták be a közönségnek. Noha a Szinyei Társaság 1920-ban alakult meg, első kiállítására csak 1922-ben került sor, a második kiállítását pedig 1926-ban rendezték meg, és mivel mindketten csak a „művésztalok” vettek részt, így a fiatal generációt egyedül Szőnyi képviselte. Aba-Novák 1928-ban lett a Szinyei Társaság tagja. A társaság az általa díjazott művészek 1925-ös első bemutatását követően a Nemzeti Szalonban a fiatal tehetségek számára évente megrendezte a Tavasz Szalont, ezen a neoklasszicista törekvéseket képviselő fiatalok közül szinte mindenki jelen volt. A régebbi alapítású, konzervatívabb egyesületekben is találkoztunk neoklasszicista fiatalokkal: a Kéve művészcsoportban többek között Paizs Goebel, Deli, Korda és Barcsay nevével; az 1921-es alapítású Paál László Társasággal Jeges Ernő állított ki.
 - 31 Az Ernst Múzeumban 1922-ben grafikáival Aba-Novák és festményeivel Jeges Ernő, 1923-ban Deli Antal, illetve Korb Erzsébet lépett a közönség elé, 1924-ben pedig Szőnyi gyűjteményes kiállításával az egész múzeumot egyedül töltötte meg. Ezt követően különböző csoportkiállítások keretében a többi neoklasszicista fiatal – akár többször – is felvonult nagyobb anyaggal (Patkó, Paizs Goebel, Barcsay, Varga Nándor Lajos, Tarjáni Simkovic Jenő).
 - 32 A Helikon Galériát Bálint Jenő nyitotta meg 1922-ben Dénes Lajossal, a KUT folyóirat későbbi szerkesztőjével, a „kiállító szalon” 1923-ig működött (kezdetben a Dohány utca 44., majd 1922 októberétől a Váci utca 30. alatt); Bálint Jenő 1923–1924-ben az Alkotás Művészház vezetője volt, amely a Kossuth Lajos utca 11. félemezletén működött.
 - 33 A Belvedere fennállása alatt (1921–1924) több olyan művészek rendezett kiállítást, akik ebben az időszakban neoklasszicista törekvéseket képviseltek: 1922 végén Derkovitsnak, 1923 elején pedig Jándinak – Patkóhoz hasonlóan Schönbauerrel közösen – volt kiállítása itt.
 - 34 Ezt követően a Mentor Könyvesbolt vette át a stafétabotot, amely 1922–1930 közötti fennállása alatt az 1923 és 1925 közötti időszakban rendezett számos olyan grafikai kiállítást, amelyen a neoklasszicizmus fiatal képviselői vettek részt, többek között Szőnyi, Aba-Novák, Patkó, Tarjáni Simkovic, Derkovits (Csaplár 1996).
 - 35 A pécsi Múzeum Galériájában 1997-ben megrendezett *Utak Árkádiából Utópiába* című kiállításához kapcsolódóan a Jelenkorban jelentek meg tanulmányok a Pécsi Művészkrőről (Bajkay 1997, Várkonyi 1997). A pécsi művészek már korábban is kapcsolatba kerülhettek a Fialatok művészetével: Gábor Jenő 1911/1912-ben kezdte tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán, amikor Uitz is odajárt, 1912-ben pedig a kecskeméti művésztelepen tanult, amikor Kmetty ott dolgozott (Sümegei 1996. 28.).

- 36 A Szőnyi-kör, illetve a Pécsi Művészkör tagjainak közvetlen, személyes kapcsolatára egyelőre nincsen konkrét adat, de valószínűsíthető, hogy ismerték egymást. Patkót Stefán Henrikkel 1914-ben együtt vették fel a Képzőművészeti Főiskolára, ebben a tanévben itt tanult Gábor Jenő is; Patkó 1922-es Belvedere-beli kiállításán szerepelt egy *Pécsi házak* című rajz, Aba-Novák tulajdonában pedig fentmaradt egy korai Stefán Henrik-rajz.
- 37 A pécsiek budapesti jelenléte Németországból való visszatérésük után mutatható ki. Johan Hugó 1924-től többször szerepelt a Nemzeti Szalon tárlatain, Molnár Farkas pedig két képével részt vett a KUT 1925-ben megrendezett második kiállításán, azután felhagyott a festéssel, és a CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) magyar csoportjának egyik vezetőjeként a két világháború közötti modern építészet egyik legfontosabb alakja lett. A pécsiek közül Gábor Jenő volt az egyetlen, aki ebben az időszakban nem jutott ki külföldre, az ő művésze a Szőnyi-kör tagjainak művészetéhez hasonló ívet írt le.
- 38 Derkovits-monográfiájában Körner Éva külön fejezetet szentel az Árkádia-festészetnek, amelynek előtörténetét és fejlődését Hans von Marées-tól, Cézanne-on és Puyis de Chavannes-on át egészen a Nyolcaskig vázolja fel (*Az Árkádia-festészet mint nemzeti és előzmény és kortárs* [sic!]. In: Körner 1968. 48–51.).
- 39 A bicskei művésztelep Batthyány Gyula meghívására 1921-ben alakult (Bodonyi 2001), az itt készült műveket a következő évben a Nemzeti Szalonban mutatták be (1922 Nemzeti Szalon – Tavasz); 1923-ban az Ernst Múzeumban jelentkeztek ismét a bicskei művésztelep alkotói (1923 Ernst XXV.). A művészek között nygyedikként Parobek Alajos neve is előfordul, aki 1914-ben – Szőnyivel, Patkóval és Pándyval egy időben – járt Nagybányán.
- 40 A művésztelep későbbi megalapítói közül már 1926-ban többen Szentendrén festettek: Jeges mellett többek között Heintz Henrik és Bánáti Sverák József. Az összes alapító tag Réti-növendék volt: Bánovszky Miklós, Bánáti Sverák, Heintz, Jeges, Onódi Béla, Paizs Goebel, Pándy, Rozgonyi László. Egyébként Paizs Goebel és Bánáti Sverák a Képzőművészeti Főiskola Benkhard Ágost vezette miskolci művésztelepén is megfordult (Lyka Károly: *Művészeti Krónika*. MM 1929. 2. 115.)
- 41 1928-tól kezdődően többek között Berény Róbert, Szobotka Imre, Bernáth Aurél, Patkó Károly, Aba-Novák Vimos, Vörös Géza, Medveczky Jenő fordult meg Zebegényben. Elekfy Jenőné: *Tizennégy nyár Zebegényben*. Zebegény, 1970; Tóbiás Áron: *Nyár Zebegényben*. Móra, Budapest, 1982.
- 42 A felsőbányai művésztelepről: Murádin 1972. Terveik szerint régi barátjuk, Nagy Imre, akivel az évtized elején együtt tanultak az Olgjai-osztályban, szintén csatlakozott volna hozzájuk, de mire ő megkésve Felsőbányára érkezett, addigra ők már hazautaztak (Nagy Imre 1983. 119.). Kelemen emlékei szerint május 15-től október 10-ig tartózkodtak Felsőbányán (Kishonthy Zsolt–Murádin Jenő: *Nagy Oszkár*. MissionArt Galéria, Miskolc, 1993. 24.).
- 43 Az *Aktalbumban* (Lyka 1926b) Korbiól négy művet reprodukáltak, Szőnyi két, Aba-Novák, Patkó és Tarjáni Simkovics egy-egy művel szerepelnek.
- 44 Az 1925-ös év több szempontból is kiemelt jelentőséggel bír: ebben az évben rendezte meg a mannheimi Kunsthalle a németországi új realista törekvéseknek című *Neue Sachlichkeit* kiállítást, Párizsban pedig a nemzetközi iparművészeti kiállítás szintén névadójává vált egy új – klasszicizáló vonásokat is felmutató – stílusnak, az art decóknak. Ebben az évben a Szinyei Társaság nagy magyar kiállítást rendezett Londonban, és elindította a Magyar Művészet folyóiratot, amely első évfolyamában nemcsak az Aktkiállításról (Gerő Ödön: *Az aktkiállítás*. MM 1925. 7. 369–392.) és a rézkarcoló nemzedékről közölt írásokat (Elek 1925), hanem az itáliai neoklasszicizmus két jelentős alakjáról, Ubaldo Oppiról és Felice Casoratoról (Alessandro de Stefani: *Két fiatal olasz festő*. MM 1925. 6. 328–338.).
- 45 A felsőbányai nyár résztvevői, Aba-Novák, Patkó, Fonó, Kelemen és Bánk mellett Barcsay Jenővel, Medveczky Jenővel, Mattioni Eszterrel és Tarjáni Simkovics Jenővel bővült ki a művészek köre.
- 46 A Szőnyi-kör húszas évekbéli neoklasszicizmusának és a „római iskola” neoklasszicizmusának viszonyáról: Zwickl 1999b, Szűcs 1999b.
- 47 Genthon 1935. 270–273.
- 48 A húszas, illetve a harmincas évek neoklasszicizmusának elkülönítését először Körner Éva kísérelte meg (Körner 1963. 8–11.), majd elsőként B. Supka Magdolna fogalmazta meg (B. Supka 1966. 51., 103.). Körner Éva Derkovits-monográfiájában (Körner 1968. 56–78.) önálló fejezetet szentelt a jelenségnek, és a „római iskola” monográfusa, P. Szűcs Julianna is határozottan elválasztja egymástól a kétféle neoklasszicizmust (P. Szűcs 1987. 36–38., ill. P. Szűcs Julianna: *Az idézőjel csapdája. Néhány gondolat a római iskoláról*. In: Uő: *Az idézőjel csapdája*. Magvető, Budapest, 1989, 5–39.).
- 49 A római iskoláról: P. Szűcs 1987, 1989; Zwickl 1998.
- 50 Kállai 1925. 77., 75., 76.
- 51 Genthon 1935. 271–272.