

Nagybánya és az aktfestészet

ZWICKL ANDRÁS

Anagybányai művésztelep kezdődátuma 1896. Tanulmányomban mégsem ettől az évtől kezdve vizsgálom az aktábrázolásokat, hiszen a Nagybányára érkező festők többsége évek óta kiállító, jelentős előképzettséggel rendelkező művész volt. Az aktrajzolást legtöbbször a budapesti Mintarajztanodában kezdték, és tanulmányaik következő állomásán, Münchenben az akadémia felvételi vizsgájához is – egy fejtanulmány mellett – aktot kellett rajzolniuk.¹ Az aktstúdium kezdettől fogva kulcsfontosságú volt a művészképzésben, és nemcsak az akadé-

miák, de a szabadiskolák oktatási programjának is alapvető részét képezte. Arról, hogy a müncheni akadémián miként folyt az aktrajzolás, Csók István visszaemlékezései és rajzai adnak képet.² Csók Hacklnál kezdte tanulmányait, az itt fél évig készített szénrajz – szintén akttanulmány – alapján vették fel Löfftz festőosztályába.³ Emlékezéseiből nemcsak a modell beállításáról és a nézőpont kiválasztásáról kapunk információt, hanem – egy merészebb próbálkozásával kapcsolatban – a professzor által képviselt akadémiai elvekről is: „Szigorúan, pontról-pontra kell követni az ecsettel, a színnel a modellt és minden árnyalatát, beszámolni

Hollósy Simon és tanítványai, 1896 körül
Simon Hollósy und seine Schüler / Simon Hollósy in the Circle of His Pupils. ca. 1896
(MNG Adattár / Archiv / Archives)



minden részlettel.”⁴ Csók egyik stúdiuma arról tanúskodik, hogy a legtöbb magyar művésznövendék következő állomásán, a párizsi Julian akadémián lényegében ugyanilyen szellemben folyt az oktatás.⁵

AZ ELSŐ GENERÁCIÓ

Münchenben az akadémia mellett működő iskolákban is központi szerepet kapott az akt. Hollósy Simon szabadiskoláját egy, a kilencvenes évekből származó karikatúra éppen aktfestés közben örökíti meg.⁶ Az itt tanulók naturalisztikus kidolgozású tanulmányai hasonlóan száraz és kemény rajzmodorról tanúskodnak, mint a müncheni vagy a Julian akadémián készült rajzok és festmények.⁷ Arról, hogy Hollósy milyen fontosnak tartotta az aktstúdiumot, egy 1894-ben készített tervezete alapján alkothatunk képet, amelyben a hazai művésziskola felállításáról ír: „Télen: 8–12-ig akt, délután 2–4-ig fej, este lámpavilágítás mellett aktvázolás mindennap új állásból. Április felé, május, június, július hónapokban ... délelőtt esetleg aktot vagy egész alakokat künn a szabadban plein-air rajzoltatni, festetni, délután tájképeket ...”⁸ Egyik későbbi tanítványának, A. Ny. Tyihomirovnak visszaemlékezéseiből megtudhatjuk, hogy Hollósy miben látta az aktrajzolás jelentőségét, és részletes beszámolót kapunk az anatómia illetve a síkok összefüggéseit a meztelen emberi testen demonstráló módszeréről.⁹

A Hollósy-iskola 1896-tal kezdődő nyári nagybányai tartózkodásai során az első kérdés az aktmodellek szerződtetése volt. A művészképzés egyik központjának számító Münchenben ez nem okozott gondot, de a vidéki kisvárosban modellt állni nem volt megszokott feladat.¹⁰ Réti leírása szerint ez kezdetben annyira szokatlan volt, hogy más tárgyú képekhez is elsősorban koldusok vagy gimnazisták ültek modellt, és „Persze aktmodellről szó sem lehetett. Még jóval később is férfiak sem igen vállalkoztak rá. A tizes évek felé a szabadiskolában azonban kezdtek megszokni, sőt később nők is vállalkoztak, főleg falusi parasztlányok ...”¹¹ Ezek a sorok kissé túlzónak tűnnek, hiszen Réti könyvéből tudjuk, hogy 1897-ben a Hollósy által szubvencióból kifizűzött pályadíjat az alapítótágokból összehívott zsűri Jacob Nussbaumnak egy plein air férfi félaktjáért ítélte oda, egy szabadtéri csoportfényképen pedig Hollósy és növendékei négy kitémasztott festménnyel láthatóak, amelyek egy különböző nézetből megfestett félmeztelen női modellt ábrázolnak.¹² 1909-ben maga Réti is ír aktmodellekről az akkor nyolcadik éve fennálló Szabadiskola történetében, ahol Hollósy távozása után a tanítás változatlan formában folytatódott, de – amint arról a korabeli sajtó is beszámolt – kezdetben valóban okozhatott problémát, hogy kevés volt az aktmodell.¹³ Ez a körülmény – legalábbis az első időkben – az oktatásban talán visszaszoríthatta a ruhátlan emberi test ábrázolását, ám a művészeket már ekkor sem befolyásolhatta jelentősen az aktos témájú képek megfestésében. Ferenczy vagy Iványi festményein rendszeresen előfordulnak félmeztelen férfitestek, Csók első nagybányai képén egy női aktot is szerepeltetett.¹⁴ Aktmodell



Haranghy Jenő: Plein air kirándulás az Izvorára 1912-ben
Jenő Haranghy: Pleinair-Exkursion auf den Izvora in 1912
 Plein-air Excursion to the Izvora Hill in 1912
 (Mgt. / Privatbesitz / private collection)

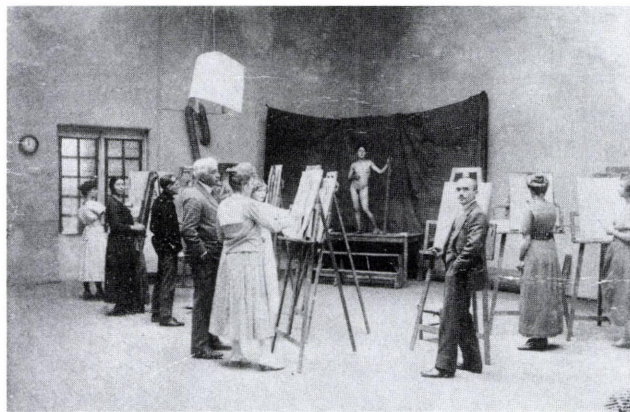
eleinte – Ferenczy Béni emlékezései szerint – csak cigányok álltak, ám ők is többnyire csak félmeztelenül, más nők számára erre már csak a „züllés lejtőjén” kerülhetett sor.¹⁵ A későbbiekben azonban ez is megszokottá vált, a művészek magát az iskolai aktrajzolás is többször megörökítették, mint például 1912-es rajzain Haranghy Jenő.¹⁶

Az oktatásban a meztelen test ábrázolása nemcsak a rajzkészség vagy a látás általános fejlesztését szolgálta, hanem az emberi test sajátosságainak minél jobb megismertetésével, rögzítésének begyakoroltásával a növendékeket a korszakban legnagyobb presztízzsel bíró és legnépszerűbb műfajokban való jártasságra készítette fel. Ugyanis a vallásos, történelmi vagy mitológiai témájú kompozíciókban, de még a zsánerelemekben is a legfontosabb feladat az emberalakok megfestése volt. Akttanulmányként mindegyik iskola az anatómiai pontosságra törekvő, naturalisztikusan részletező ábrázolást várta el a hallgatóktól. A mesterségbeli tudás elsajátításának elsőrendű eszközeként művelt aktrajz módszerének részleteit tekintve természetesen voltak különbségek, de az a tény, hogy a müncheni akadémián előnynek számított, ha valaki előzőleg Hollósy iskoláját látogatta, jól mutatja: mindkét helyen lényegében ugyanaz a felfogás érvényesült. A szakma egyszeregyének számító feladat, az emberi test ábrázolásának rutinná tételében a tanárok olyan készségfejlesztő módszerekkel is éltek, mint Herterich, aki „tízszer is letöröltette a már kész jól áttanulmányozott rajzot, sokszor két-három hónapi munkát – azért, hogy végül már kívülről bebilázza is tudja a tanítvány”.¹⁷

Az aktstúdiók jól tanúskodnak erről a célkitűzésről: a modellek beállítása és az ábrázolás nézőpontja változatos, az alakokhoz nem társul semmiféle jelentésbeli többlet, erotikus vagy szimbolikus konnotáció. A nemi különbségek legfeljebb csak a testi adottságok különbözőségében érvényesültek, ennek azonban pedagógiai jelentősége is lehetett, mint például Hollósynál, aki „gyakrabban fogadott női modellt, mert az volt a véleménye, hogy a férfiizomzat a fejlődés bizonyos fokán álló növendék figyelmét elterelheti a térfogat nagy konstrukciós törvényszerűségeiről”.¹⁸ Az akt teste az anatómiai szabályok, a plasztikus felületmodellálás, a fény-árnyék-viszonyok törvényszerűségeinek terepe. A naturalisztikus kidolgozás, a modellek statikus póza, az esetleges, ám sokszor részletező háttér – ezek a vonások jellemzik a gyakorlatok egyformaságig személytelen iskolapéldáit. A tanulás során készített képek nem autonóm művek, még csak nem is később megvalósuló nagy festmények első fázisai, nem keverhetők össze a konkrét művekhez készülő vázlatokkal vagy előtanulmányokkal.¹⁹

Az aktábrázolás legfontosabb szempontjait Lyka Károly egyik tanulmányában foglalta össze. Lyka pályája elején festőnek készült, és 1891-ben Hackl osztályába járva maga is rajzolt aktot; annak elsőként a tanulásban betöltött szerepét húzza alá: „Régóta úgy van, hogy a művész-fiatalság szorgalmas akttanulmányokkal szerzi meg rajzbeli és mintázásbeli tudását, s az is igaz, hogy a művészek sohasem mondtak le az akt értékesítéséről...”²⁰ Az akadémián a modell utáni rajzolást és festést követően, utolsó állomásként került a hallgató a kompozíciós osztályba, ahol az eddig egyenként, részletesen ábrázolt emberi testekből már többalakos jeleneteket komponáltak. A Julianon az aktrajzolással párhuzamosan, folyamatosan kapták a növendékek a kompozíciós feladatokat. Ezek a többnyire bibliai és mitológiai jelenetek Kunffy Lajos visszaemlékezései szerint nagyon hasznosnak bizonyultak „a térbeosztás, vonalvezetés és egyensúlyozás, árny- és fényelosztás szempontjából”, ám a „körülvevő életet” megfesteni akaró növendékek számára ezek a témák túlságosan akadémikusnak tűntek.²¹ Amikor azonban sor került az első önálló kép megfestésére, az iskolai stúdiómot megfelelő témaválasztás esetén szinte átalakítás nélkül lehetett beilleszteni a kompozícióba. Így például Kunffynak, aki 1896-ban Nagybányán járt, ugyanabból az évből származó képén a címadó Jób figurájának száraz részletességgel megfestett öreg, inas teste és esetlenül merev tartása az iskolai modellrajzokat idézi.²²

A témaválasztás valóban döntő jelentőségű volt, hiszen a modern korban az akt „nem mindennapi élménye a művésznek”²³, a „körülvevő élet” megörökítésében kevés lehetőség kínálkozott meztelen alakok megjelenítésére. A ruhátlan test kortárs környezetben történő ábrázolásának létjogosultsága meglehetősen csekély volt, ezért a zsánerpiktúrában a fiatal művészek leginkább a felöltözött figurák megfestésében kamatoztathatták alakrajzbeli ismereteiket. Más volt azonban a helyzet a régmúlt korokkal: a Biblia vagy a mitológia, a történelem időbeli, vagy az egzotikus kultúrák térbeli távolsága jóval nagyobb szabadságot biztosított a



Thorma János tanítványai között, 1920-as évek
János Thorma mit seinen Schülern / János Thorma with His Pupils. 1920s
(MNG Adattár / Archiv / Archives)

nuditásnak. A külső, leglátványosabb réteg, más korok vagy kultúrák díszletvilága, legtöbbször csak meglehetősen áttetsző fátyol, amely több-kevesebb egyértelműséggel engedi láttatni a lényegét, az akhoz fűződő első, és minden korban leggyakoribb konnotációt, az erotikát.²⁴ Az első generációs nagybányai művészek közül egyedül Csók István művészetére jellemzőek az erotikus töltésű aktképek. Az életművön végigvonuló érzéken megfestett nőalakok Münchenben még Báthory Erzsébet idegborzoló történetének történelmi kulisszái között jelennek meg²⁵, de 1897-es, első nagybányai tartózkodása alkalmával Csók egy plein air akt festéséhez fogott hozzá. A második nagybányai kiállításra szánt mű egy háromalakos szimbolikus kompozíció volt, amelynek jobb oldali alakját a művész a szabadban festette. A *Melancholia* címet viselő kész képpel azonban Csók annyira elégedetlen volt, hogy a festményt végülis nem állította ki, sőt feldarabolta.²⁶ Modelljét egy másik aktos – ezúttal bibliai tárgyú – képen újból megörökítette, a nagybányaiak 1898-as kiállításán ez a *Bűnbánó Magdolna* című festmény szerepelt.²⁷

A műterem falai közül kikerülő akt „en plein air” ábrázolása fontos lépés volt a műfaj történetében. A Hollósy-iskola növendékei is festettek aktot a szabadban, ennek módszertani okaira Tyihomirov ad magyarázatot: „A térfogat megoldásában Hollósy jelentős szerepet tulajdonított a színnek. Különös örömmel dolgozott tanítványaival a szabad ég alatt, mivel a visszatükröződő sugarak színeikkel pontosan meghatározzák az eleven formát”.²⁸ A stúdiók mellett önálló kompozíciók is készültek a szabadban, és nemcsak Csók vonult ki a természetbe aktot festeni, hanem más művészek is, mint például Vaszary János, akinek művészetében szintén fontos szerepet töltött be a ruhátlan női test ábrázolása. Az 1899-es *Eleven kulcs* természeti környezetben megjelenő meztelen leánytestén izgalmas, tépett ecsetvonásokban villóznak a zöldes színű reflexek, az *Ádám és Éva* című 1900-as kép szabadtéri festéséről fotó is tanúskodik.²⁹ Az akt tehát az újfajta festésmód, a plein air tárgya és egyúttal eszköze lehet, de – mint a képcímek is mutatják – a téma még mindig fogva tartja az ábrázolást. A szabad ég alatt, úgy tűnik, a ruhátlan alakok szükségszerűen bibliai vagy mitológiai

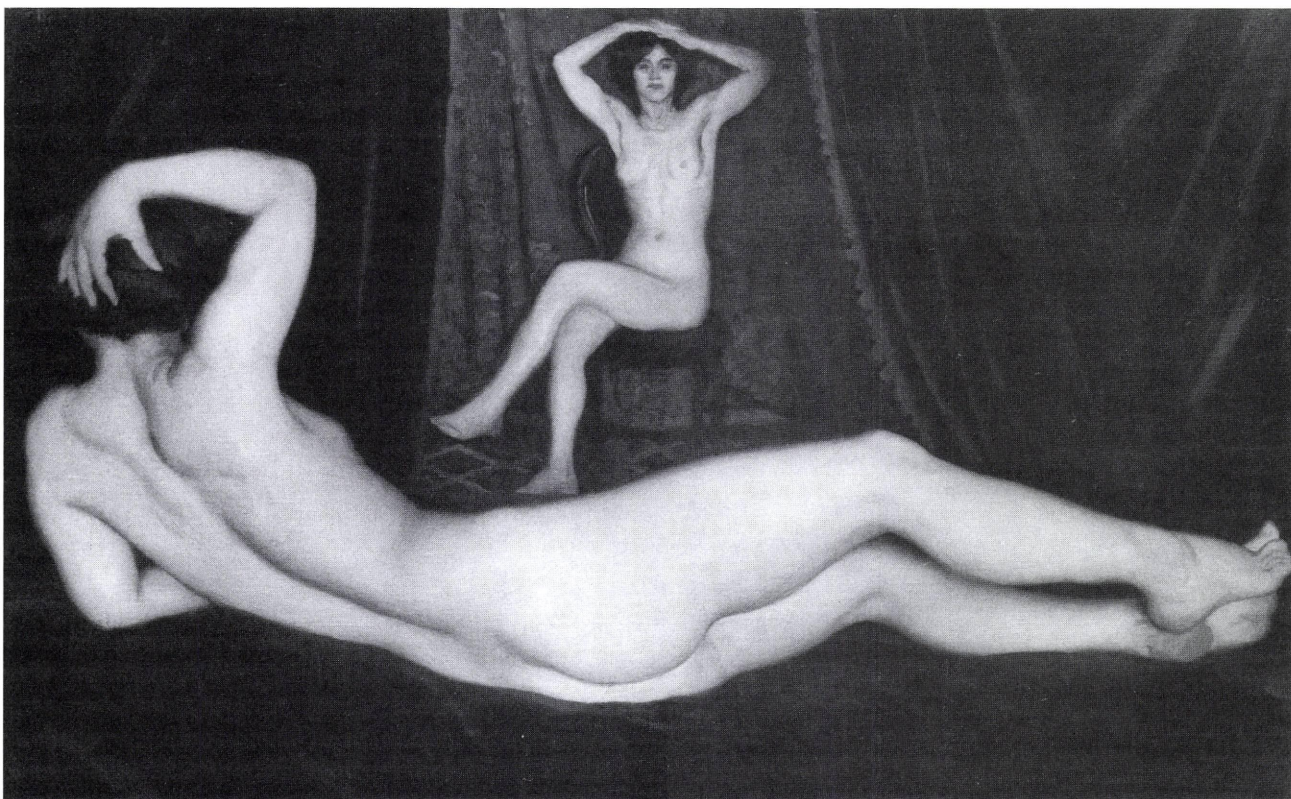
alakokká válnak, és a hagyományos kerettémák mellett, illetve azokat felhasználva az aktok a konkrét kortól elvonatkoztató természeti környezet és az időtlen ruhátlanság révén egyre inkább szimbolikus tartalmak, egyetemes érvényű mondanivalók hordozói lesznek. Az aktok sokszor a rég letűnt idilli Paradicsom vagy Aranykor allegorikus megtestesítői, ahogy Lyka írja: „gyakran az akt válik a legkülönfélébb érzések és gondolatok tolmácsává”.³⁰

A természetbe helyezett biblikus-mitologikus aktok a nagybányai művészeknél is megtalálhatóak, példa erre a kolónia legjelentősebb alakjának, Ferenczy Károlynak a munkássága. A szimbolikus felhangokat hordozó férfifigurák a müncheni periódusára jellemzőek, és noha *Orpheus* vagy *Ádám* szabadban jelenik meg, ez még nem verőfényes napsütést, csak tompa félhomályt jelent.³¹ Kezdetben Nagybányán is jelképes erejű, tájba helyezett bibliai témájú képeken tűnnek fel aktok, a jelenetek szintén sötét erdő mélyén játszódnak (pl. *Ábrahám áldozata*). Az 1900-as *Józsefet eladják testvérei* című kép félaktjain érződik először a napfény, az emberi testek megfestésében itt már valóban érvényesül a *plein air*.³² A tájban ábrázolt aktok leggyakrabban bibliai jelenetek keretében bukkannak fel, ezek sora az 1903-as *Keresztlevételben* csúcsonyul ki, amelyen Krisztus élettelen teste erős alkonyati fényben fürdik. A szabadban ábrázolt meztelenség azonban hétköznapi szituációban is feltűnhet (pl. patakparton fürdéshez készülődő fiúk), de jelképes című aktképek a későbbiekben is előfordulnak, mint például *Az est* (1912), amely az alkonyi félhomályban álló három férfi kompozíciójával az

első nagybányai idők, sőt a müncheni periódus festői világát idézi fel.³³ Ferenczy tájba helyezett aktkompozícióiból viszont teljes mértékben hiányzik az erotika, a ruhátlan testek erotikus értelmezésének lehetőségét erősen lecsökkenti az a körülmény, hogy a témaválasztásnak köszönhetően a szereplők szinte kizárólag férfiak.

A korszak festészetében azonban mégiscsak volt lehetőség aktok hétköznapi szituációkban történő ábrázolására is, olyan esetekben, amikor a meztelenséget valamilyen természetes, mindennapi tevékenység indokolja. Ezek közé tartozik – mint például Vaszary számos képén – az öltözködéssel és a fürdéssel kapcsolatos ruhátlanság, de maga az aktfestés eseménye is. A nagybányaiak közül Ferenczy művészetében jelennek meg először hétköznapi témájú aktok, ami összefügg a cigánymodellek felfedezésével.³⁴ Elsőként itt függetlenedik a kerettémáktól, a jelképes és erotikus tartalmak teljesen háttérbe szorulnak a képeken. Az 1904-es *Festő és modell* című festményen még a kép megfestésének szituációjából indul ki, az aktábrázolás egyik régi toposzát használja fel.³⁵ 1908-tól kezdve az aktok alig tűnnek fel a szabadban, megszorodnak a zárt térben készült képek, amelyeknek szereplői elsősorban nők. Ferenczy ebben az évben festette az első fekvő női aktot illetve a férfiakat ábrázoló *Birkózók*-képet. Ezek utolsó periódusának két kiemelkedő műcsoportját indítják el.³⁶ A női aktoknál egyre kevésbé hangsúlyos a műtermi közeg és a modell-szerep, sokkal inkább a változatos tartású testek dekoratív folthatása dominál, tisztán festői problémák kerülnek előtérbe. Ferenczy egyik utolsó festményén ugyanaz a modell látható két nézetben: ezen a képen eljut a minden járulékos jelentéstől mentes, „lecsupaszított” autonóm aktábrázolásig.³⁷

Ferenczy Károly: Cigánylány, 1916
Károly Ferenczy: Zigeunermädchen / Gypsy Girl. 1916
(BTM Fővárosi Képtár)





Réti István: Reggeli szürkület (Hajnali hangulat) II., 1897
István Réti: Morgengrauen (Dämmerung) II., 1897
 Morning Fog (Mood at Dawn) II. 1897
 (Kat. sz. / Kat. Nr. / Cat. No. 402.)

A századforduló művészetében azonban még nagyon erős volt az akt tematikai meghatározottsága, ami legköztöttebb formában az illusztrációnál jelenik meg. A nagybányai művészek 1896-ban Kiss József verseskötetéhez készítettek illusztrációkat, és aktábrázolások – a versek témájától függően – többször is előfordulnak, még olyan, hagyományosabbnak nevezhető nagybányai művésznél is, mint Réti István, akinek művészetében meglehetősen kevés ruhátlan alakkal találkozunk. Réti a *Roboz Ágnes* című költeményhez egy női félaktot, és szövegekőzti képként egy meztelen nőt örökített meg, azonban az ilyen alkalmazott feladaton túl alig ábrázolt aktokat. Korai festészetétől távol álltak mind az erotikus, mind a szimbolikus témák, ám hatásuk alól az ő képei sem vonhatták ki magát.³⁸ Az aktábrázolás tartalmi oldalának másik aspektusa az interpretáció kérdése. Réti egyik festményének fogadtatásában jól tükröződik az aktoknak a korszakra jellemző értelmezése. Az első nagybányai kiállításon bemutatott *Reggeli szürkület (Hajnali hangulat)* című festmény tompa megvilágítású tájban összefogódzva haladó párt mutat, a férfi derékig meztelen. Réti Nagybánya-könyvében magyarázatként elmondja, hogy valós jelenetet ábrázolt, az asszony minden bizonnyal egy balesetet szenvedett férfit támogatott.³⁹ A *Pesti Hírlap* kritikusa viszont így írt a képről: „Réti ... andalgó szerelme párt ábrázol, de a férfi felsőteste miért meztelen (hajnali 3 órakor)? Nem félti a babája, hogy meghűl? Vagy a szürkületbe olvadó hús színei miatt le kellett mondania az ingeről?” A kortárs művek közegébe helyezve a képet, a félreértés mégsem tűnik abszurdnak, hiszen – mint láttuk – a legcsekélyebb mértékű meztelenségnek is önmagán túlmutató mondanivalóra volt szüksége megjelenésének igazolására.⁴⁰

A szimbolikus vagy történeti kompozíciók mellett erotikus töltésű aktok kortárs közegben is megjelenhettek, jellemző példa erre a valóságtól elrugaszzkodó, vizionárius jelenetek típusa, amely gyakran moralizáló

mondanivalót hordoz. Thorma János még nagybányai korszaka előtt, a kor társadalmi problémáira is reflektálva, Zola hatására erkölcsbíráló célzatú sorozatot tervezett, és a „ciklus első darabjának az Ébredést szánta. A kompozíció középpontjába egy mámoros álmából kábultan felébredő férfit helyezett, akit félmeztelen és teljesen ruhátlan nők vesznek körül”.⁴¹ Az erotikus aktok látomás formájában történő szerepeltetése más művészeknél is előfordul, közeli párhuzamként Márk Lajos egyik műve kínálkozik, aki egyébként 1897-ben maga is járt Nagybányán. 1898-as *Kísértés* című képén egy társaságban ülő bódult tekintetű ifjút lenge öltözetű illetve meztelen nők csábítanak.⁴² Thorma azonban Nagybányára való visszatérése után lemondott az ilyen jellegű jelenetek megfestéséről, és ez – a történeti képek témaválasztásával együtt – az aktábrázolások háttérbe szorulásával járt, festészetében más műfajok kerültek előtérbe.⁴³

Réti és Thorma művészetében ezután hosszú ideig alig fordulnak elő ruhátlan alakok. Réti ugyan az 1900-as évek elején egy-egy bibliai illetve mitológiai témájú képén szerepeltetett aktokat, de egyetlen, 1906-os római tartózkodása alatt készült képe után Nagybányán egészen 1912-ig nem festett aktokat.⁴⁴ Ebben az évben készült a *Fürdő nők* című kétalakos kompozíció, és a *Cigánylány* első, majd a következő évben második változata. A műtermi környezetbe helyezett lányalakok Ferenczy képeinek hatásáról tanúskodnak.⁴⁵ Az 1918-as *Idill* című festmény tájban furulyázó faunfigurájával Réti a mitológiai témaválasztást eleve nitette fel, és ettől az évtől kezdődően számos tanulmányt rajzolt azokhoz a nagyméretű kompozíciókhoz, amelyeket a húszas évek elején festett meg.⁴⁶ A folyóparton törülköző női aktok dekoratív, ám meglehetősen erőtlén és mesterkélt együttesét több változatban is megvalósította, ha címadásában – *Aktok a szabadban* – el is szakadt mindenféle tematikai kötődéstől, a jelenetek mégis kiüresedett allegória benyomását kelтик.⁴⁷ Réti jóval a neósok után, a neoklasszicista törekvésekkel párhuzamosan jutott el oda, hogy szabadba helyezett önálló, többalakos aktkompozíciókat fessen,

Thorma János: Dioné és Zeus, 1933
János Thorma: Dione und Zeus / Dione and Zeus. 1933
 (Kat. sz. / Kat. Nr. / Cat. No. 475.)



de művei a képtípus konvencióin nem mutatnak túl. Thorma képein aktok csak a húszas években, főleg természeti környezetbe helyezve tűntek fel újra, amelyeken – Rétihez hasonlóan – két hagyományos típushoz, a mitológiai jelenetekhez illetve a fürdőző-témához kanyarodott vissza, ezek a festmények azonban frissebbek és jobban megoldottak, mint Réti munkái.⁴⁸

Miként jelentek meg a kortárs művészet közegében a nagyközönség előtt a nagybányai művészek aktos képei, mennyire voltak jelen a kiállításokon? A nagybányaiak csoportja önállóan először 1897 decemberében a régi Múcsarnokban mutatkozott be.⁴⁹ A kiállított művek közül csak kevés aktos kép azonosítható (pl. Ferenczy: *Orpheus-vázlat*), az ismeretlen művek esetében a katalógus szűkszavú megjelölései az ábrázolás témájára sem engednek következtetni. Nem tudjuk, mit ábrázolhatott Ferenczy vagy Réti egy-két tanulmánya, vázlata. Ennek ellenére, úgy tűnik, nem aktos, hanem más műfajú képek domináltak (portré, tájkép), az eddig tárgyaltakon kívül csak egyetlen műről, Iványi Grünwald Béla *Fürdő legény* című képéről valószínűsíthető, hogy valamilyen mértékben meztelen testet ábrázolt.⁵⁰ A Hollósy-iskola növendékeinél a katalógus csak a neveket sorolja fel, a kiállított munkák címét nem. A következő évi, második kiállítás katalógusából viszont már kiderül, hogy a Hollósy-iskola elsősorban tanulmányfejekkel és tájképtanulmányokkal szerepel, bár nincs kizárva, hogy aktok is előfordultak.⁵¹ A többiek munkái túlnyomórészt arcképek, de ebben az évben állította ki Csók a *Bűnbánó Magdolnát*, és Iványi Grünwald a *Forrásnál*, amely egy tájba helyezett fiú félaktot ábrázol.⁵² Az 1899-es harmadik kiállításon Iványi *Isten kardja* című képe volt az egyetlen mű, amelyen – a „hunmagyar” mitológiai történet keretében – félmeztelen férfiak tűnt fel. Negyedik alkalommal pedig a Múcsarnok 1900–1901-es Téli kiállításába beolvastva léptek színre a nagybányaiak, ahol ugyancsak mindössze egy-két, aktot is szerepeltető kép volt kiállítva tőlük.⁵³ A korabeli múcsarnoki kiállítások átlagához viszonyítva tehát az derül ki, hogy az első generáció művészei a kortársakhoz képest feltűnően kis számban festettek, és még kisebb mértékben állítottak ki aktokat.

Ennek egyik magyarázata minden bizonnyal az aktokhoz fűződő rendkívül erős erotikus asszociáció volt, amely a korabeli folyóiratokban rendszeres vita tárgyát képezte. A *Múcsarnok* című lapban az aktok kiállításokon való jelenléte körüli vitát Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter rendelete robbantotta ki, amely az „időszaki művészeti kiállítások gyakoribb látogatását is lelkére köti a középiskolák tanári testületének és ifjúságának”.⁵⁴ Beöthy Zsolt és Alexander Bernát viszont a fenti elgondolást nem támogatta, mivel ez azzal a veszéllyel járna, hogy a nem megfelelőképpen felkészített „serdültebb ifjúság ébredező érzékisége mindenestre fel fogna ébredni”.⁵⁵ A vitát kommentáló cikkíró ellenben visszautasítja az a megfigyelést, miszerint az ifjúságot „kizárólag az érzékiséget ingerlő és így erkölcstelenségre csábító nuditások érdeklik”.⁵⁶ Vajda Ernő cikke is hasonló álláspontot képvisel, véleményét külföldi irodalomból vett példával támasztja alá,

amely szerint „a mi korunkban ... sokan igen könnyen hajlandók a meztelenséget az erkölcstelenséggel egynek tartani”.⁵⁷ A szakemberek mellett olvasók is hozzászóltak a kérdéshez, Hornyai Ödön dr. írása valószínűleg jól tükrözi annak a „valláserkölcsi alapon fejlesztett” ízlésű polgári rétegnek a művészetfogyasztói attitűdjét, amelynek otthonában is számos meztelen emberi testet ábrázoló műalkotás található. Az írásból megtudhatjuk, hogy Hornyai gyermekeit nem zárja el ezektől a műalkotásoktól, hanem arra tanítja őket, hogy az ilyen műveket miként kell „művészi szempontból elemezni”.⁵⁸ A következő évben Ernst Lajos cikke a Wlassics-rendeletre reagálva ismét felkorbácsolta a kedélyeket, ő ugyanis szintén távortartaná az ifjúságot a tárlatoktól.⁵⁹ Delej László több érvet is felsorakoztat Ernst ellen, egyfelől a „női és férfi testnek kifogyhatatlan szépségét” hozza fel indokul, másfelől azt, hogy ezek az aktok többnyire régi történetek szereplői, és ebből fakadóan „már »fogalmak« és egy rég megkövesült symbolum kifejezői”, ezért a néző ne a ruha hiányára figyeljen, hanem az eszmét keresse a képben.⁶⁰ Ugyanakkor egyesek szerint „a modern tárlatok nemcsak nuditásaik, hanem kiforratlan irányai miatt semmi szín alatt sem valók az ifjúságnak”.⁶¹

A modernebb irányzatok több teret kaptak az 1902-ben induló *Művészet* oldalain. A lapban reprodukált aktok egyrészt tanulmányok vagy vázlatok, másrészt szimbolikus tartalmú, gyakran erotikus töltésű képek szereplői. Az első néhány évfolyamban meglehetősen kevés aktot közölt a folyóirat. Progresszív jellege ellenére a lapban eleinte alig bukkantak fel nagybányai művészek, reprodukált munkáik között pedig alig fordul elő akt. Az 1905-ös évfolyam hozott változást, az első számban színesben közölték Ferenczy *Műteremben (Festő és modell)* című képét, és ezt követően szinte minden aktábrázolási típusra számos példát találunk. Indulása után néhány évvel a lap már meglehetősen nagy számban reprodukálta a legváltozatosabb típusú és stílusú aktokat.

A kortárs modern törekvéseket legtöbbször „szecesszió” címszó alatt összemosó kritika nem tett éles különbséget a naturalizmus, a szimbolizmus vagy a plein air között, és minden, a múcsarnoki festészettől akár tematikailag, akár stílusosan eltérő művet előszeretettel címkézett ezzel a megnevezéssel.⁶² A szimbolikus tartalmakat hordozó szecessziós stílus – mint például Vaszary festészete – előszeretettel használta az aktot univerzális jelképi lehetőségei miatt. A tiszta aktkompozíciók már nem konkrét események narratív-illusztratív ábrázolásai, hanem elvont tartalmak, „eszmék” megörökítői. Ez az aktértelmezés eltér ugyan a korabeli múcsarnoki festészetétől, azonban itt is jelen van az erotika, de azt nem leplezetten, hanem legtöbbször direkten, például a szexualitás ambivalenciáját tematizálva ábrázolja.⁶³ Ami mégis közös mindkettőben, hogy a képnek valamilyen *sujet*-vel vagy legalábbis mondánivalóval kellett bírnia, amelyet természetesen megfelelő cím világított meg.

Ezzel szemben a nagybányaiak – sokszor szecessziós-nak nevezett – törekvései igyekeztek elkerülni az erotikát, és minimálisra próbálták csökkenteni a kompozí-

ciók által hordozott szimbolikus tartalmakat. Úgy tűnik, a nagybányai művészek – Csók kivételével – figurális kompozíciók esetén minél semlegesebb képtémákat választottak, és amennyiben festményeiken aktokat jelenítettek meg, ezt lehetőleg meglehetősen mérsékelt formában (félaktok, férfi- illetve fiúalakok), és minél hagyományosabb, elsősorban biblikus-mitologikus közegben valósították meg.⁶⁴ Ezzel egyrészt eleget tettek a korra jellemző képtárgy-kényszernek, másrészt viszont igyekeztek elkerülni minden járulékos – narratív, erotikus vagy szimbolikus – jelentést.⁶⁵ A nagybányaiak törekvéseiben a hangsúly nem a képek tartalmi, hanem inkább formai oldalára került, és noha az akt a plein air-festés tárgya, sőt eszköze is lehetett, az új stílusnak nem az aktképek voltak a legjelentősebb hordozói. Csekély számukat leginkább ez a körülmény indokolja. A figurális képekkel a nagybányaiak ugyan a kortárs művészethez kapcsolódtak, de a képtárgy-nélküliség problémája náluk jelentkezett először hangsúlyosan. A nagybányaiak lépése tehát ebből a szempontból mégiscsak valóban szecesszióként értelmezhető: az irodalmi–fogalmi tartalmak területéről való „kivonulásként”.

A NEÓSOK

Hollósy 1901-es távozása után a Szabadiskolában az első generáció művészei tanították a fiatalokat, akik korántsem olyan alapos és egységes előképzettséggel érkeztek a művésztelepre, mint tanáraik. A neós irány későbbi résztvevői fokozatosan kerültek Nagybányára, ahol az alapító mesterek korrektúráján nevelkedve készítették a hagyományos felfogású akttanulmányokat mindaddig, amíg 1906-ban a Párizsból érkező Czóbel frissen hozott fauves-os stílusa nem robbant a fiatalok között.⁶⁶ A neós stílus nemcsak „vad” koloritjával és dekoratíván átírt formáival hozott újat a nagybányai festészetbe, hanem a műfajok tekintetében is. Megváltozott a festmények témaválasztása, egyre fontosabb szerepet játszottak a tartalmi kötöttségektől független műfajok, így az akt is: a meztelen emberi test lett az új stílus egyik legfőbb hordozója.⁶⁷ Czóbel Béla Párizsból

Czóbel Béla: Ülő fiúk, 1906-07 körül

Béla Czóbel: Sitzende Jungen / Boys Seated, ca. 1906-07

(Kat. sz. / Kat. Nr. / Cat. No. 63.)

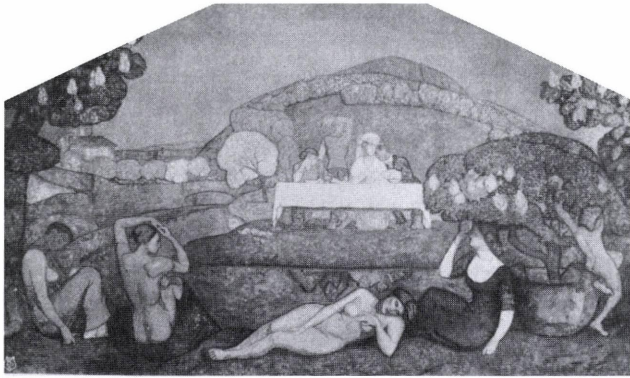


hozott, forradalmi hatású képeinek műfajaként Réti a portrék és csendéletek mellett az „aktos kompozíciókat” említi.⁶⁸

A századelő modern irányzataiban alapvető jelentőségű aktábrázolás tartalma és funkciója azonban ekkorra már megváltozott. A ruhátlan testek már Cézanne-nál egyre inkább függetlenedtek mindenféle *sujet*-tól, mindenekelőtt kompozíciós és formaproblémák hordozóivá váltak, és ez a folyamat folytatódott a fauve-oknál és a kubizmusban is. Az újfajta szemléletet a magyar művészek Párizsban a legfrissebb törekvésekből vették át. Elsősorban Matisse-t kell kiemelnünk, akinek iskolájában több nagybányai művész tanult, egyesek együtt állítottak ki vele. Nagybánya és a kortárs művészet viszonya a művésztelep első tíz évének végére megváltozott. Ferenczy 1903-as kiállítása meghozta az elismerést, és 1906-ra Nagybánya már közvetlenül Párizssal kerülhetett kapcsolatba. A felgyorsuló változások közepette egyre több fiatal művész fordult meg a művésztelepen csupán egy-két alkalommal, így nehezen dönthető el, ki milyen szerepet játszott a változásokban: ki mit hozott Nagybányára illetve mit vitt innen magával.

A neósok aktábrázolásain a formai oldal kapja a főhangsúlyt. Az emberi test átírásában a fauve-ok síkszerűséget hangsúlyozó eljárása mellett jelen van a plasztikus értékeket szem előtt tartó transzformáció is. Lyka Károly frappáns jellemzésével szólva: „a neoimpreszionista képek egy része a síkdíszítménnyel, legőbbje azonban a szobrászattal rokon”.⁶⁹ Gyakran találkozunk a két stílus keveredésével is, az erős kontúrok mellett az összefüggő felületeken belül is megjelennek kitöltővonalak, a sokszor geometrikus irányba történő leegyszerűsítés során a testfelületet hol dekoratívabb vonalháló tölti ki, hol konstruktívabb „erővonalak” tagolják. A testiséget illetve térbeliséget a művészek már nem hagyományos modellálással vagy rövidülésekkel jelenítik meg, hanem elsősorban kontrasztos szín- és tónusértékekkel, a kompozíció szerkezetességének fokozásával. A kortárs kritikusok által sokat felhánytorgatott önkényes, természetellenes színadás megintcsak a kötött koloritú emberi test megjelenítésénél kap fel-tűnően fontos szerepet. A szokatlan színkombinációk gyökerét még fellelhetjük a színes reflexek, komplementer kontrasztokra épülő árnyékok impresszionista vívmányaiban, ám az új kompozíciók a látványtól egyre inkább függetlenedő, önmagukban zárt és koherens színharmoniókra épülnek. A képfelületet szervező plasztikus értékeket, a harmadik dimenzióba fordított síkokat viszont a kubizmusra jellemző, sötétbe hajló monokrómia hordozza.

A két típusra az egyes életműveken belül is találunk példákat. Czóbel tájba helyezett fiúaktokat ábrázoló olajképen jól tükröződik a korábbi tematikus kötöttségű festmények hagyományos kompozícióitól való gyökeres eltérés, a képfelületet a természeti formák és az emberalakok síkszerűvé leegyszerűsített, kissé geometrikus foltjai tagolják.⁷⁰ Egyik rajzán viszont a meztelen emberi test zárt körvonalakkal való sűrítése mellett a plasztikus értékek hangsúlyozása figyelhető meg.⁷¹



Iványi Grünwald Béla: Vendégség (Tavaszi), 1909
 Béla Iványi Grünwald: Gastmahl (Frühling) / Feast (Spring) 1909
 (elpusztult / zerstört / perished)

A síkszerű-dekoratív stílus olyan első generációs művésznél is jelentkezik, mint Iványi Grünwald Béla. Korai művein hol bibliai, hol mitologikus kompozíciók keretében ugyan szintén előfordultak aktok, de éppen 1906-tól sokasodtak meg a képeken, amelyek nemcsak témaválasztásukban, hanem stílusukban is az újonnan színre lépő fiatalok hatását tükrözik, napfényes tájba helyeztet, stilizált női aktjain egyre dekoratívabb felfogás érvényesült. Nagybányán készült a Révai-villa számára festett *Vendégség (Tavaszi)* című monumentális pannó, és a művésztelepről való távozása után is nagyméretű, allegorikus aktkompozíciókkal folytatta ezt a stílust, amelyen a szecesszió síkszerű foltkezelésének hatása érezhető.⁷² A tízes évek közepétől azonban régebbi stíluskorszakokat idéző képein ismét mitológiai és bibliai témákhoz kanyarodott vissza, ezeken a sötétebb tónusú aktkompozíciókon egyre inkább a plasztikus értékek érvényesülnek.⁷³ 1910-es Kecskemétre költözése előtti, utolsó Nagybányán készült képe is aktokat ábrázol.⁷⁴

A fiatalok közül Boromisza Tibor 1909-es *Fürdőzők* című képének szabadban ábrázolt nőalakjai szintén a szecesszió dekoratív vonalvezetésének tanulságairól árulkodnak, a testek megfestése viszont pointillista, a kolorit, az erős kontúrok és a témanéküliség már a neós irányhoz sorolják őket. A következő évből származó akt-tanulmányokat a torzított arányok és a zöld reflexek méginkább az új nagybányai stílus jellegzetes képviselőivé avatják. Az 1912-es *Krisztust feltalálják a pásztorok* című triptichon azonban visszakanyarodik a hagyományos tematikához, sőt a bibliai címadású kép egy régi ikonográfiai típus korszerűsített mondanivalójú, szimbolikus változata kíván lenni, a kép két szárnyán meglehetősen szokatlan módon egy-egy világító színű férfi illetve női akt látható.⁷⁵

Az emberi test változatosabb átalakítása figyelhető meg Ziffer Sándor férfiakt-tanulmányaiban. Eltűzött kontraposztban álló figurái között magára a művészre is ráismerhetünk, az egyik rajzon a hangsúlyozottan körvonalakra épülő vázlatokkal szemben az expresszív karakterű önakt plasztikusan modellált testén szigorú szerkezetesség érvényesül.⁷⁶ A stúdiumjellegű aktok mellett Ziffer festményei közt előfordulnak mindennapi életből vett jelenetek, mint például a verőfényes

Zazar-parton fürdőző fiúkat ábrázoló, az 1910-es évekből származó képen, de későbből, a húszas évekből ismerünk tőle idilli tájba helyezett, intim hangulatú aktkompozíciókat is, amelyek bibliai vagy irodalmi jellegű címadásukkal visszatérnek a hagyományosabb témaválasztású aktfestményekhez.⁷⁷

Az akt újfajta szemlélete nem csupán a nagybányai fiatalok körében jelentkezett. Az első években még Nagybányára járó Hollósy-tanítvány, Szablya Frischauf Ferenc már 1902-ben megalapította iskoláját, amelynek 1906 tavaszán rendezett kiállításáról Fülep Lajos írt kritikát. Találó mondatai jól megragadják az aktábrázolásban bekövetkezett, neósokra is jellemző változást. Az aktrajzolás a festőiskolákban ugyanis korábban csak „skálázás”, „malum necessarium” volt, viszont „Ő [Szablya Frischauf] is meg a tanítványai is tanulni akarnak az akton meg a természet egyéb jelenségein, de nem a kezüket dresszírozzák be, s míg a modell ott áll előttük, szemük nem a jövőbe néz majdan megfestendő szent és nem szent képekhez témát keresni, hanem jelen vannak egész lélekkel, figyelő szemmel, formákat látnak maguk előtt, megérteni igyekeznek, mind biztosabban és tisztábban látni, szemüket csak akkor tudják igazán oltani, ha kutató és tapogatózó lelkük megoldotta a problémát ... egyszóval tudni akarnak ... folyton újat keresnek, de nem a motívumokban, hanem a formák minél később és tökéletesebb megoldásában”.⁷⁸

Ziffer Sándor: Férfiakt (Önakt), 1910-es évek
 Sándor Ziffer: Männlicher Akt (Akt des Künstlers), 1910er Jahre
 Male Nude (Nude of the Artist) 1910s
 (Kat. sz. / Kat. Nr. / Cat. No. 522.)



A század első évtizedében, az 1906-os neós forradalmat követően minden évben született egy-egy új művészeti tömörülés, amelyekben a nagybányai indulású művészek fontos szerepet játszottak. Szablya Frischauf-ék egy évvel később, 1907-ben alapították meg művészegyesületüket, a Kévé-t (Magyar Képzőművészek és Iparművészek Egyesülete), amelynek tagjai közt számos nagybányai tanultságú művész is volt, kiállításai ugyancsak jól reprezentálják az akt megnövekedett szerepét.⁷⁹ A Kévé után 1908-ban megalakult a MIÉNK (Magyar Impresszionisták És Naturalisták Köre), és noha 1910-ben már megszűnt, a modern törekvéseket elsőként összefoglaló nagyjelentőségű kör tagjai között a nagybányai művészek több generációja is szép számmal képviseltette magát.⁸⁰ 1909-ben rendezték meg második kiállításukat, amelyről *A Ház* számos aktot reprodukált. Az év végén egy csoport kivált a MIÉNK-ből. Az Új képek-vel bemutatkozó Nyolcak tagjai közül hárman – Czóbel Béla, Czigány Dezső és Tihanyi Lajos – voltak nagybányai iskolázottságúak.

Az 1900 óta a telepre látogató Czigány inkább cézanne-i ihletésű csendéleteiről és portréiról ismert. Művészetében azonban hangsúlyos szerepet kapnak az aktok is, főleg tájba helyezett alakjai klasszikus nyugalomú, visszafogott koloritú festményeken tűnnek fel.⁸¹ Jól erősebben érezhető a neós stílus hatása Tihanyi Lajos munkáin, amelyeken jól nyomon követhető az aktokban végbemenő változás. A kezdetben darabos megformálású rajzokon fokozatosan geometrikus ívekkel egyszerűsödnek a dekoratív körvonalak, az árnyékolás rovátkái függetlenednek a konkrét téri értékektől, és dinamikus erővonalakká sűrűsödnek.⁸² A tájba helyezett kompozíciók is sokszínű képet mutatnak, az emberalakok lehetnek síkszerűek, amelyeknek felületét szecessziós stilizáltságú körvonalak rajzolják körül, de feltűnnek hangsúlyozott testiségű, szerkesztettebb figurák is. Közös bennük, hogy a formák belső logikája fokozatosan feldarabolja, megszünteti az összefüggő, egyre önkényesebb anatómiájú testeket. A nagybányai periódus után készült művek között előfordulnak műtermi környezetben ábrázolt, fekvő női aktok, de mitológiai asszociációkat ébresztő, tájba helyezett kompozíciók is.⁸³ A festmények tartalmi oldala a Nyolcak más tagjainál sokkal hangsúlyosabb, Kernstokra vagy Pórra jellemzőek a szimbolikus-allegorikus jellegű aktkompozíciók. Kernstok dekoratív vonalvezetésű alakjaival szemben Pór erőteljesebb duzzadó figuráin főleg a plasztikus értékek dominálnak. Képeik címadása stílusukkal ellentétben sokszor hagyományos mintákat követ, a biblikus vagy allegorikus kompozíciók viszont már nem a múltba való visszavágyódás, hanem az optimista jövőkép Árkádiáját jelentik meg.⁸⁴

A Nyolcak utolsó kiállításának évében, 1912-ben rendezték meg Nagybányán a Szabadiskola jubileumi kiállítását. A katalógus bevezetőjében Réti kronológiai áttekintést ad az iskola történetéről és a kortárs művészetben lezajló változásokról: a kecskeméti művésztelen megalakulásáról, a Kévé-ről és a MIÉNK-ről. Cézanne kultuszáról is ír, és hangsúlyozza Nagybánya úttörő szerepét a modern magyar művészet alakulásá-



Perrott Csaba Vilmos: Fürdés után, 1914 körül
Csaba Vilmos Perrott: Nach dem Bad / After the Bath, ca. 1914
(Kat. sz. / Kat. Nr. / Cat. No. 373.)

ban.⁸⁵ A neós forradalom eredményei jól érzékelhetőek a kiállítás anyagában is. A címek alapján az idősebb generációból Ferenczy és Csók több aktos képpel szerepelt, a fiatalok közül bizonyosan aktokat állított ki Perrott, Benkhard Ágost és Hatvany Ferenc, akinek festményét a katalógusban reprodukálták is. Lehetséges viszont, hogy Korner Sophie és Fejérvári Erzsébet cigányasszonyt ábrázoló képei is aktok voltak, mint Dénes Valéria *Cigánylány*-festményei. Ő egyébként szintén egy női akttal vett részt a jubileumi tárlaton.⁸⁶ Az aktképek számaránya azonban a kiállítás anyagán belül még így is meglehetősen csekély volt.

A tízes évek közepén a Nyolcak monumentális aktfestészetét egy új csoportosulás folytatta, amelynek tagjai között szintén találunk nagybányai tanultságú művészeket. Az 1916-ban a Nemzeti Szalonban kiállító Fiatalok között ott van Perrott Csaba Vilmos és Nemes Lampérth József, az egy évvel későbbi kiállításon pedig Erős Andor és Schönberger Armand. Közülük Perrott munkáiban kapnak kiemelt szerepet az aktok, amelyek inkább a plaszticitást hangsúlyozó típust testesítik meg. Egyik korai festményén a félhomályos szobabelsőben felderengő ülő-álló aktok még a hagyományos nagybányai stúdiumokat idézik, de tájba helyezett fiúaktján már a jellegzetes neós stílus érvényesül. Fürdőző fiúalakjainak folyóparti csoportja pedig dekoratív dinamizmussal és világító színekkel tölti ki a képfelületet. A tízes években az aktok ismét műterembe kerülnek, és kialakul a Perrottra jellemző sötét tónusú, a formák plaszticitását és tömörségét hangsúlyozó stílus.



Boromisza Tibor: „Én és egy aktom. 1912. Nagybánya”
Tibor Boromisza: „Ich und einer meiner Akte. 1912. Nagybánya”
 “Me and one of my nudes. 1912. Nagybánya”
 (MNG Adattár / Archiv / Archives)

A festészetének több évtizeden át legjelentősebb csoportját alkotó aktok különböző szituációkban bukkannak fel: az egzotikus szépségű cigánylányok többnyire öltöznek-vetkőznek, de előfordul a festővel kettős önarcképen megörökített modell is.⁸⁷

Perlrott képein gyakran feltűnnek olyan csendélet-részletek, amelyek különállóan is az aktbrázolásokhoz sorolhatóak, ugyanis előszeretettel festett meg aktszobrokat. A plasztikák közt elsősorban manierista munkák gipszmásolatai fordulnak elő, nem lehet véletlen, hogy a művész éppen a testarányokat és mozdulatokat önkényesen átformáló stíluskorszakból származó műveket idéz. A szoboridézet technikája nem kizárólag Perlrott-nál fordul elő, sőt egy speciális figura feltűnően sokszor bukkán fel többek képein is. Ez a bőrétől megfosztott, kicsavart pózban guggoló izomember nemcsak eltűzött arányaival, extrém tartásával kínált ideális motívumot a neós festőknek, de erősen kirajzolódó izomkontúrjaival az új stílus dekoratív-szerkezetes felülettagolását, az emberi test erővonalakká való átírását is kitűnően szolgálta.⁸⁸ Perlrott 1912-es *Levétel a keresztről* című kompozíciója mind bibliai témaválasztásában, mind stílusában más a korábbi művekhez képest: a szinte szilánkokra hasadó, sötét színű formák már egy másik irányzat hatását tükrözik.⁸⁹ A fauves-os tendenciák mellett ugyanis fontosak Nagybányán a cézanne-i gyökerű illetve kubista törekvések is, noha az itt dolgozó művészek életművében ez a stílus többnyire később bontakozott ki.⁹⁰ 1913 decemberében két nagybányai műteremkiállítás reprezentálta az újfajta

irányzatok sokféleségét, és a kritikusok mind Boromisza Tibor, mind Galimberty Sándor festményeiről szólva hangsúlyosan említik az aktképeket, amelyeket a tájképekkel vetnek össze. Boromisza esetében inkább a tájak nyerték el a kritikus tetszését, az aktokkal kapcsolatban „a megzavart fürdőző nők mozgásproblémájára” utal, a stúdiomokról pedig azt írja, hogy „azokat csak sejtetni, de megérteni nem tudjuk”. Galimbertynél viszont elismeri, hogy egyes képeiben, főleg az aktokban „nagyon sok rendszeresség van”.⁹¹

Az 1916-ban színre lépő Fialatok tagjai közül elsősorban Uitz, Dobrovics és Nemes Lampérth művészetében hangsúlyosak az aktok. Uitz és Dobrovics festményei, rajzai azonban jóval erősebben kötődnek a hagyományos mintákhoz, a fekvő Vénuszok vagy a tájban heroikusan pózoló aktok reneszánsz és manierista kompozíciókat idéznek. Az ő munkáikkal ellentétben Nemes Lampérth, aki 1911-ben járt Nagybányán, és egy itt készült akttanulmányát is ismerjük, „... aktjai mindig egyalakosak, sohasem festett vagy rajzolt többfigurás kompozíció”.⁹² Nagyszámú akt-rajzán a forma törvényszerűségeit kutatja, ám mindig megőrzi a kiindulópontul szolgáló emberi test integritását. A tusrajzok izgatott vonalrovátkái két 1916-os olajfestményében széles ívű síkok klasszikus nyugalmanak adják át a helyüket. A két álló női akt „szétszedett”, majd újból „összerakott” teste megmáshíthatatlan egységben teremődik újjá, sűrítettségükben a végleges rend stabilitása érződik. Ezzel a festmény párral Nemes Lampérth eljutott a tiszta aktfestészet legvégső pontjáig, a műtermi szituációtól elvonatkoztatott autonóm aktbrázolás immár nem kötődik semmiféle tartalomhoz vagy hagyományos képtípushoz, az emberi test a színek és formák szerveződésének megtestesítője.⁹³

Az első generáció alkotóit sem hagyták érintetlenül az új hatások, az aktok 1906 után szaporodnak meg művészetükben, és nemcsak Iványi, de Ferenczy stílusában is érzékelhető az újfajta festői felfogás térnyerése.⁹⁴ Korai munkáikhoz hasonlóan a neósok aktjaira is jellemző az erotika teljes hiánya, viszont annak ellenére, hogy a tartalmi kötődések egyre gyengébbek, a többfigurás aktkompozíciók gyakran visszakanyarodnak a biblikus-mitologikus témákhoz, és előfordulnak allegorikus címek is. Az egyes alakok viszont már „magukért” állnak, nem rendelkeznek semmiféle önmagukon túlmutató többletjelentéssel. A modern törekvésekre jellemző műfaji átcsoportosulásban a táj és a csendélet mellett jelentős aktbrázolás jobban kötődik a múltbeli hagyományokhoz. A szabadabban variálható csendélettel vagy a végtelenül változatos tájjal szemben az emberi test formai és koloritbeli kötöttségei miatt azonban erősebben érzékelhetőek a rajtuk végbevitt átalakítások. Az akt a test jólismert törvényszerűségeinek köszönhetően ideális terepe az új irányzatok kísérletező törekvéseinek. A neós irány újdonsága éppen ebben rejlik: megfordul a korábbi viszony, az aktstúdiók többé már nem a későbbi kompozíciók előkészítői, a tanulmányjelleg kerül előtérbe, és így ezek a stúdiók válnak művekké.⁹⁵

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ UTÁN

A neós forradalom nagyjelentőségű esemény a nagybányai művészet történetében, ám az általa elindított, mélyreható változások már nem itt folytatódtak, a hangsúly fokozatosan Budapestre tevődött át. Nagybánya történetében a következő cezúrát nem is művésze-ti, hanem politikai esemény jelentette. Az első világháborút követő történelmi változások a művészetre nézve is komoly konzekvenciákkal jártak. Számos művész meghalt, főként a fiatalok pályájában okozott törést vagy kényszerszünetet ez a négy év. 1919 után sokan külföldre távoztak, sőt a trianoni új országhatárok következtében Nagybánya is külföldre vált. A generációk között azonban nem ilyen éles a határ, és nem olyan mély a szakadék, mint hajdanán az alapítók és a neósok között. Az utánpótlás folyamatos volt, a kilencvenes években született, Nagybányára érkező fiatalok pályája azonban eltérő képet mutat. Többségük művésze-te csak a háború után bontakozott ki, de egyesek már színre léptek 1914 előtt is. A húszas évek törekvéseinek egyik karakteres képviselője, Jándi Dávid még találkozhatott a későbbi Fialatok egy-két tagjával, hiszen 1911-től tanult a művésztelepen. Ebben az évben Nemes Lampérth, a következő évben pedig Erős Andor fordult meg itt. Az aktivizmushoz kapcsolódó Fialatok tagjai közül mindkét művész jelen volt a mozgalom folyóirataiban, *A Tett* és a *MA* több aktrajzot reprodukált tőlük. Nagybányához kötődő más művészek is feltűntek ebben a körben, mint például Pászka Jenő, akinek ugyancsak jelentek meg aktrajzai Kassák lapjaiban.⁹⁶ A különböző modern törekvések hatását tükröző aktok más nagybányai tanultságú művészek lapjain is felbukkantak. Még az első világháború kitörése előtt fordult meg itt Krón Jenő és Simon György János, akiknek művészetében szintén hangsúlyosan jelen vannak a más-más stílusjegyeket hordozó aktok.⁹⁷

Szőnyi István: Álló női aktok, 1918

István Szőnyi: Stehende Fraunakte / Female Nudes Standing. 1918
(*Kat. sz. / Kat. Nr. / Cat. No. 455.*)



Az oktatás a háború évei alatt sem szünetelt Nagybányán, sőt sokan katonaként látogattak a művésztelepre, mint például Szőnyi István, akinek 1914-ben festett, árnyékban ülő leányaktot ábrázoló olajképére még a stúdiumjelleg és a hagyományos nagybányai stílus nyomja rá a bélyegét.⁹⁸ Szőnyi még kétszer járt Nagybányán, és 1917-ben a tájak mellett nemcsak egy műtermi női félakt-tanulmány, hanem egy szabadba helyezett aktkompozíció is feltűnik rajzai között. A *Család* idilli hangulatú lapján a klasszikus nyugalmú, szoborszerű tömbbé sűrített három alak lesímított testfelületét erős tónusok modellálják. A következő évből származó *Álló női aktok* hármasa még inkább eltávolodik az iskolai stúdiumoktól, a régi művészethez kötődő kompozíció a Három grácia típusát idézi, viszont a szögletes síkokból felépített testek és az árnyékolás lendületes rovátkái jól mutatják a közvetlen stílusbeli előzményeket: Uitz és Nemes Lampérth rajzait.⁹⁹ A Fialatok kompozícióinak heroikus hangvétele folytatódott a húszas évek „fiataljainál”, akiknek grafikáiban stílrisan ugyancsak a kubizmus formalitásának klasszicizáló felfogása érvényesült, és a biblikus-mitologikus kereteket szintén átvették az előző generációtól.

Ezt a húszas évek elején induló neoklasszicista stílust mindenekelőtt az ún. rézkarcoló nemzedék tagjai képviselték, akik többnyire a Képzőművészeti Főiskola Olgyai-féle grafikai osztályán tanultak.¹⁰⁰ Aba-Novák Vilmos vagy Patkó Károly mellett megfordult itt Jándi Dávid, aki – Szőnyihez hasonlóan – katonaként is járt Nagybányán.¹⁰¹ Erről az 1915-ös látogatásról tanúskodó vázlatkönyvében nem annyira stúdiumok, mint inkább tömegjelenetek, mozgalmasságú aktkompozíciók tűnnek fel. Rézkarcain és rajzain drámai fény-árnyék viszonyok között kaotikusan gomolygó alakok gyülekeznek. A kubisztikus formaképzésnek azonban nyoma sincs, az expresszív hangvétel mellett régebbi korszakok, a manierizmus vagy a barokk művészet hatása érvényesül. Jándi művein fellelhetőek az aktábrázolás hagyományos típusai, amelyeknek egyik legjelentősebb csoportját a tájháttér előtt heverő női aktok alkotják. A reneszánszból örökölt, feltámaszkodva fekvő nőalak közvetlen magyar előzményei mind a Nyolckánnál, mind a Fialatoknál felbukkannak. A műtermi szituációban ábrázolt autonóm aktok mellett ugyanis nyomon követhető az a vonal, amely nyíltan a régi művészet hagyományaihoz kapcsolódott: Czigány Dezső vagy Dobrovics Péter nőalakjainak testtartása és díszletezése a reneszánsz Vénuszokat idézi.¹⁰² Ez a motívum Jándi életművében központi szerepet játszott, és folytonos átalakulása nemcsak a különböző előképek hatását, hanem a korszak művészetének stílris változásait is jól tükrözi. Az első darabok kiindulópontját Michelangelo plasztikai jelentik, a kezdetben sötét monokrómiában tartott szoborszerű aktok lépésről lépésre kiszínesednek, lassan felenged a tömbszerűség. A puhán modellált aktok fokozatosan leegyszerűsödő, egyre absztraháltabb testén kontrasztosabbá válnak a fény-árnyékviszonyok, a húszas évek végétől a kubizmus tanulságai síkszerűvé redukált, sematikusan geometrizáló formákban érvényesülnek.¹⁰³ A régi ábrázolások hagyományos



Jándi Dávid: Akt asztaltársasággal, 1929

Dávid Jándi: Akt mit Tischgesellschaft, 1929

Nude in the Company of People Sitting Around a Table. 1929
(Kat. sz. / Kat. Nr. / Cat. No. 235.)

motívuma, a félrehúzott függöny mögött feltáruló hát-tér a Jándira oly jellemző, néhány elemből építkező variációs eljárásnak köszönhetően sokféle: a szinte változatlan beállítású női akt mögé kerülhet dombos táj, szabad ég alatt üldögélő asztaltársaság vagy éppen Nagybánya látképe. A heverő nőalak kiegészülhet más figurákkal illetve többalakos jelenetek alkotóeleme is lehet: a motívum átvezet a kompozíciók területére. Ezen a többfigurás ábrázolásokon a meztelen emberalakok dominálnak, azonban egyre kevésbé az egyes testek megformálása, mint inkább a csoportfűzés vagy a mozgás kerül a középpontba. A képek témája egyrészt visszakanyarodik a biblikus-mitologikus repertoár hagyományos kínálatához, a címkényszer újból érvényesül, másrészt viszont irrelevánssá válik, hogy az adott jelenet éppen mit ábrázol, a tájba helyezett aktok például *Lao-koon*, *Nórablás* vagy *Idill* címet viselnek.¹⁰⁴

Jándi mellett Nagybányán más fiatal művészek munkáin is érződik a neoklasszicista stílus. Így például Korda Vincénél, aki 1923-ban a festőiskola nagytermében Jándival állított ki, 1924 őszén Nagyváradon és Kolozsváron harmadikként Deli Antal társult hozzájuk. Az ezidőtájt rokon stílusban alkotó két művész képein Jándihoz hasonlóan ugyancsak kiemelt szerepet játszottak az aktok. Korda egyik festményén két ruhátlan lány hever a műteremben, a mögöttük nyíló ablakon át nap-sütötte táj látszik, a bevilágító ellenfényben fürdő melegbarna testek Szónyi első alkotói periódusának aktjaira hasonlítanak, azonban a Jándi Vénuszainak beállítását idéző kép semmiféle járulékos értelmezést nem kap. A másik festmény a patakparton fürdőzéshez készülődő férfiakot ábrázol, a háttérben lovasok látszanak. A két semleges témájú kép a Nagybányán is nagy múltra visszatekintő hétköznapi aktábrázolás két alapvető típusát használja fel: szabad térben a fürdőzőket, enteriőrben a műtermi modelleket.¹⁰⁵ A Kordától fennmaradt nagymennyiségű rajz között számos akt található, ezek elsősorban stúdiójellegű műtermi vázlatok, ám a tájba helyezett ruhátlan alakok nála is „kompozíciókká” állnak össze, a biblikus témaválasztás Jándi műveire rímel.¹⁰⁶

A neoklasszicista stílus aktábrázolásait jól jellemzi Kállai Ernő az *Új magyar piktúra* című könyvében. Kállai az Uitzot követő „Szónyi-iskola” tagjaiként többek között Jándit, Kordát és Delit is megemlíti.¹⁰⁷ Hangsúlyozza stílusuk Nagybányától való függését, és bírálja a „robusztus aktmutatványok” festőit, akik a „a lokális atmoszférát a görög mitológia, a biblia és krisztusi kálvária nagyképpű jeleneteihez való szintér gyanánt kasírozák.”¹⁰⁸ A stílus gyökereként nemcsak a reneszánsz hatását említi, a vonatkozó fejezet „Az expresszív naturalizmus” címet viseli. A művészeti törekvések sokféleségére és változékonyságára jó példa Jándi munkássága. Képei a figuraidézeteken, az ikonográfiai metamorfózisokon keresztül különböző stílusok eredményeit asszimilálják, húszas évekbeli neoklasszicizmusában nemcsak a régebbi korok vagy az expresszionizmus, de a neósok és a kubizmus hatása is érzékelhető.¹⁰⁹

A neoklasszicizmus jelentős festői közül egyesek a stílus érett fázisában kerültek kapcsolatba Nagybányával illetve Felsőbányával.¹¹⁰ Az itteni, 1922 nyarától szerveződő művészkolóniára tett 1924-ben látogatást a Nagybányán dolgozó Patkó Károly, aki a következő év nyarán Aba-Novák Vilmossal, Fonó Lajossal és Kelemen Emillel majdnem fél évet töltött itt.¹¹¹ A májusban ideérkező művészek táj- és életképek mellett aktokat festettek. A heroikus hangvételű, súlyos testű aktok Patkó művészetében a húszas évek eleje óta jelen voltak. Nála jóval erősebben megőrződnek a figurális kompozíciók, mint Aba-Nováknál, akinél fokozatosan háttérbe szorultak a tájba helyezett biblikus-mitologikus jelenetek. Patkó már egy évvel korábban, 1924-ben járt Nagybányán, ahol bekapcsolódott a Ferenczy Valér által elindított rézkarcoló tevékenységbe.¹¹² Az ezidőtájt készült munkák nem mutatnak változást a korábbi lapok stílusához képest, a grafikai technikától – tusrajz vagy rézkarcolás – független, a felületet kitöltő sfumatós vonalháló jellemzi őket. Előfordulnak köztük egyalakos aktstúdiók, de többalakos kompozíciók is.¹¹³ Egyik puha modellálású grafikáján a Zazar-parti fák mögött a város látképe tűnik fel, egy másikon a folyóparti fák közt aktok is megjelennek. Az 1925-ös *Fürdés után* című lap kompozícióját olajban is megfestette, az opálos testű női félakt még félhomályos enteriőrben dereng fel. Egy másik olajkép, a *Fürdőzők* hasonló témájú két aktja – a jólismert függőnymotívummal összekötve – viszont már a felsőbányai táj és az itteni emblemikus motívum, a kettős templomtorony előtt jelenik meg.¹¹⁴ Egy július 1-i keltezésű levelében Patkó és Aba-Novák Petrovics Elektől arról érdeklődik, hogy a Múcsarnokban rendezendő „nagyobbszabású aktkiállításra” milyen művekkel pályázhatnak: szóba jöhet-e félakt vagy többalakos, nem feltétlenül kizárólag aktokból álló kompozíció is.¹¹⁵ Az 1925 decemberében megnyíló tárlaton végül mindketten egy-egy Felsőbányán frissen készült festménnyel szerepeltek. Patkó a múcsarnoki aktkiállításon a felsőbányai hegyek közé helyezett aktkompozícióval, a *Szüreti pihenő* című képpel vett részt.¹¹⁶ A lényegében kortalanná stilizált paraszti életkép más festményeihez hasonlóan a napfényes tájháttér és a tőle elkülönülő árnyékos előtér ket-



Patkó Károly: Szüreti pihenő, 1925

Károly Patkó: Rast bei der Weinlese / Break During Harvest. 1925
(Mgt. / Privatbesitz / private collection)

tösségére épül, az arkádiai hangulatot a figurák ruházata illetve meztelensége és a testtartások szoborszerű mozdulatlansága teremti meg. Patkó felsőbányai festményeit – a grafikákkal ellentétben – határozott stílárís változás jellemzi, a képek egyre világosabbak és színe-sebbek lesznek, a korábbi sötét koloritot a napfényes tájak színei, a testek meleg-barnái és zöldes reflexei váltják fel. Aba-Novák Felsőbányán készült *Fésülködés* című képén a női aktok a korábbi festmények sötét enteriőrje helyett szintén napfény-átjárta kertben jelennek meg.¹¹⁷

Az 1925 végén megrendezett múcsarnoki aktkiállításán a legfiatalabb generáció munkái mellett a múlt század klasszikusaitól kezdve a magyar aktfestészet színe-java felvonult. Így Nagybánya is több korosztály különböző periódusban készült műveivel szerepelt a tárlaton. Az első generációból Csók főleg a század első évtizedében festett képeivel volt jelen, de ott volt a második nagybányai kiállításon bemutatott *Bűnbánó Magdolna* egyik verziója is. Ferenczytól és Iványitól a tízes évek terméséből, a műtermi illetve biblikus aktfestmények közül válogattak. Képeik többnyire együtt,

ugyanazokban a termekben voltak kiállítva, legtöbbször kortársaik között (Rippl, Vaszary), a neósok azonban kimaradtak a kiállítástól.¹¹⁸ A neoklasszicizmust képviselő legfiatalabb generáció külön teremben kapott helyet, érdekes, hogy itt kik kerültek össze egymással: a Nyolcak közül Kernstok és Czigány, a Fitalok tagjaiból Kmetty és Nemes Lampérth, az újklasszicisták közül többek között a nagybányai tanultságú Szőnyi, a Felsőbányán dolgozó Patkó és Aba-Novák. A kiállítás anyagából válogatott albumban kiemelt szerepet kaptak a nagybányaiak, elsősorban az első generáció művészeinek festményeit reprodukálták.¹¹⁹

A húszas évek második felében Nagybányán dolgozó festők közül Dömötör Gizella azok közé tartozott, akik még a háború éveitől a kortárs avantgárd irányzatokkal kezdték pályájukat. Dömötör 1916-ban a MA második évfolyamában két aktkompozíciójával szerepelt, a kusza körvonalakkal és elmosódó árnyékolással megrajzolt, tájba helyezett aktokat ábrázoló rajz stílusa a Nyolcak képeire emlékeztet, a másik kép háromszögre tördelt kompozícióján három különböző mozdulatú akt jelenik meg.¹²⁰ Dömötör, aki az előző években tanult Nagybányán, 1927-ben tért vissza ide, és dekoratívabb felfogásban, de lényegében korábbi kubista stílusát folytatta a szimbolikus, arkádiai hang-

vételűvé váló tájba helyezett aktjeleneteken. Férje, Mund Hugó 1930-as dél-amerikai kivándorlásukig készített kompozícióin többször előfordulnak ruhátlan alakok. Litográfiáinak arctalanná stilizált meztelen nőalakjai megjelenhetnek egyszerűen a tájba helyezve, de lehetnek többalakos idilli csoportok alkotórészei is, az egyik lapon például két, jelképes értelmezést sugalló alakkal, egy imádkozó és egy szoptató nővel egészül ki. Mund egyik olajképén stilárisan ugyan más hatások érvényesülnek – az előtérben az ég felé nyújtott karral fohászoló figurák expresszív hangvételéhez a sávosra tördelt égbolt kubizáló megfestése párosul –, de témáját tekintve ez a mű is szimbolikus-allegorikus tartalmakat hordoz.¹²¹ Három, különböző testtartású nőalakot ábrázoló, tájba helyezett rajza a Berger-cuokrásza asztallapjára rajzolva maradt fenn. A különböző művészek által készített rajzok között más aktábrázolások is felbukkannak. Boldizsár István a félrehúzott függöny mögött feltároló tájháttér előtt heverő Vénusz-típusú női aktot örökített meg, Mund Hugó alatt pedig Klein József rajzán két ruhátlan nő birkózik.

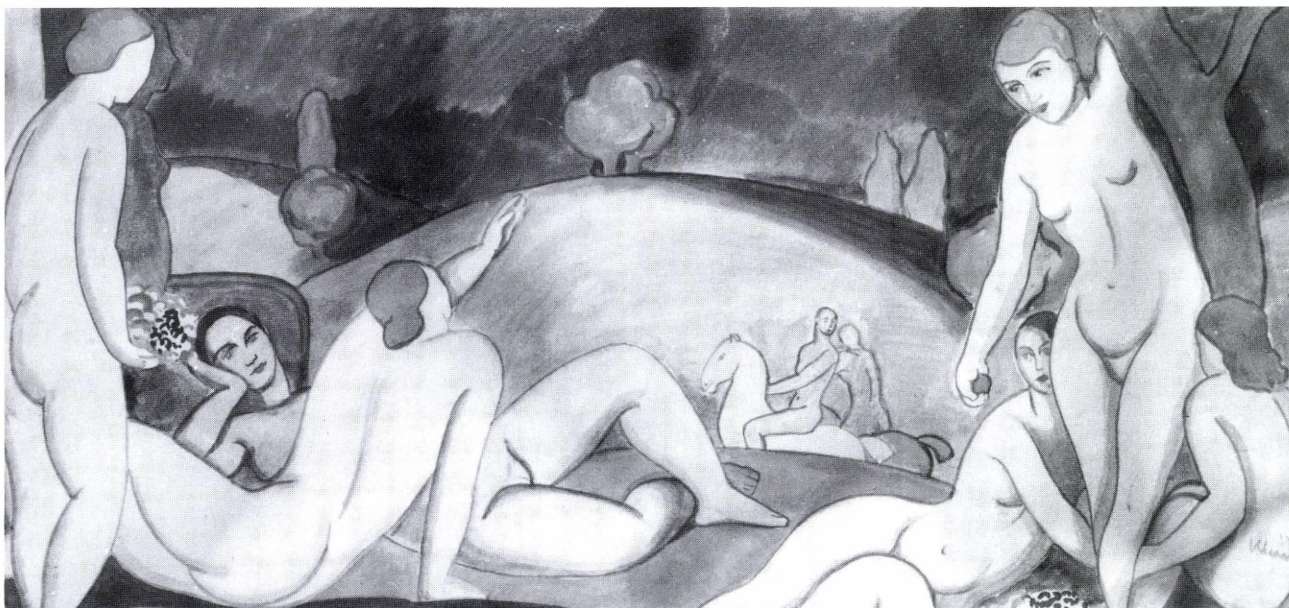
Klein munkáin szintén sokszor tűnnek fel aktok. Az 1920-tól Nagybányán tanuló művész pályáján nagyhatású időszak volt a Párizsban töltött másfél év (1925–27), az aktok ezidőtájt szaporodtak meg képein. Műtermi stúdiómai után a meztelen nőalakok tájba kerülnek, és többalakos kompozíciókká állnak össze. Ekkoriban készült két nagy allegorikus festménye is, amelyeken a tájban heverő aktok különböző motívumokkal, gyermekét tartó anyával vagy gyümölcszedőkkel egészülnek ki. A

szinte frízszerűvé széthúzott kompozíciók klasszicizáló hangvétele a stilizált kontúrokból felépített, leegyszerűsített testekkel és a monumentális hangvétellel a neósokra illetve a Nyolcakra nyúlnak vissza. A sematikus formákat azonban a lekerekített körvonalak mentén végigfutó halvány színcsíkok árnyékolják, az árkádi kompozíciók Mund litográfiáival mutatnak rokonságot.¹²²

A húszas évek végére a különböző generációk aktfestészete már egymás mellett élt Nagybányán. Réti és Thorma kései aktképeivel párhuzamosan az évtized végén a művésztelepre visszatérő Perlrott ismét cigányaktokat festett, Jándi Vénusz-alakjainak sorát folytatta, de Nagybányára látogatva még a kubista periódusát maga mögött tudó Szobotka is megörökített aktokat.¹²³ Az akt kiemelt szerepét az 1925-ös műcsarnoki kiállítás visszatekintően még összefoglalhatta, a műfaj jelentősége azonban ettől kezdve egyre csökkent. A harmincas évekre az akt elveszítette formai és tartalmi töltését egyaránt, és noha ismerünk ebből az időszakból aktos képeket Ziffertől vagy Boldizsár Istvántól, a korábbi mintákat ismétlő vagy a semleges műtermi közegbe helyezett nőalakok jól tükrözik azt a folyamatot, amelynek során az akt lassan háttérbe szorult, sőt a legtöbb alkotó munkásságából el is tűnt.¹²⁴ Az akt-téma hétköznapivá vált, a ruhátlan emberi testhez tapadó konnotációk legfeljebb az erotikára korlátozódtak, és többé már nem a formai újítások hordozója és eszköze volt. Fogalmazhatunk úgy is: mire az akt függetlenedett a ráakódott tartalmaktól és elnyerte autonómiáját, addigra művészi szempontból jelentőségét veszítette.

Klein József: Aktok a szabadban, 1928 körül

József Klein: Akte im Freien / Nudes Outdoors. ca. 1928
(Kat. sz. / Kat. Nr. / Cat. No. 256.)



- 1 A Mintarajztanoda-beli oktatásról lásd: Malonyay Dezső: *Grünwald Béla*. In: *Művészet* 1905, 217.
- 2 Lázár Béla: *Csók István*. In: *Művészet* 1910, 191. Csók István müncheni akttanulmányai közül többet is őriz a MNG Grafikai Osztálya.
- 3 Részletek Csók: *Rippl és én* című kiadatlan kéziratából. In: Farkas Zoltán: *Csók István*. Budapest 1957, 57.
- 4 Csók István: *Emlékezéseim*. Budapest 1990, 37.
- 5 Csók István: *Álló férfiakt* (o.v. fára kasírozva, 78,8 x 44,2 cm, j.n. MNG ltsz. 64.29 T). Vaszary, aki Csókhoz hasonlóan a budapesti Mintarajztanoda után Münchenen keresztül került a Julianra, naplójában szintén megemlékezik tanulóéveiről. Radocsay Dénes: *Vaszary János naplója*. In: *Szépművészet* 1944. november (V. 11.) 315. Ezeket a leírásokat a legteljesebb mértékben alátámasztják Kunffy Lajos emlékezései is. Kunffy Lajos: *Visszaemlékezéseim*. Kaposvár 1981. (*Somogyi Almanach*, 31–33.sz. Szerk.: Dr. Kanyar József)
- 6 Kernstok Károly: *Karikatúra*, 1894 (cer.p., 353 x 252 mm, j.n. MNG ltsz. F.83.47), a rajzon olvasható szövegek között szerepel a „Hollósy Schule” felirat.
- 7 Hollósytól is ismerünk ilyen felfogású akttanulmányt (*A műteremben*, akv. pasztell, p., 390 x 565 mm. MNG Adattár ltsz. Hollósy Simon 23179/1990). Maga Hollósy ajándékozta a Szépművészeti Múzeumnak egyik tanítványa, Sipos Albert aktrajzát (*Fiatal lány, szén*, p., 867 x 570 mm, j.n. MNG ltsz. 1904–391). Siposról Réti mint Hollósy „egyik fő büszkeségéről” emlékezik meg. (Réti István: *A nagybányai művésztel*. Budapest 1994, 149.) Hollósy módszere annyiban különbözött az akadémián folyó oktatástól, hogy nagy hangsúlyt helyezett egy-egy testrészt teljes kidolgozására. Egyébként Kunffy Lajos a Julianon folyó aktfestésről mondja, hogy a festésre való áttéréskor Laurens figyelmeztette: először egy-egy testrészt fessen meg életnagyságban, és csak utána az egész alakot. Kunffy: i. m. 27.
- 8 Soltész Zoltánné: *Hollósy Simon leveleiből*. In: *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953*. Budapest 1954, 620.
- 9 A. Ny. Tyihomirov: *Hollósy Simon (1857–1918)*. In: *Szabad Művészet* 1954. (1.) 35–41. Kritikus hangon ír Hollósy tanulmány-centrikusságáról Ferenczy Valér. Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly*. Budapest é.n. [1934], 43.
- 10 Nem elhanyagolható egyébként az aktfestés anyagi vonzata sem, ez is befolyásolhatta a képek készülését. Ferenczy Valér tudósítása szerint apja egyik ilyen késői képének modellköltsége a megrendelésre készült festmény teljes árát felemésztette. (Ferenczy Valér: i. m. 133.) Modellköltségekről lásd még: *A nagybányai jubilaris képkiallítás illusztrált katalógusa*. Összeállította: Börtsök Samu és Réti István. Nagybánya 1912, 27. (Ezentúl: Nagybánya 1912.)
- 11 Réti: i. m. 151.
- 12 Réti: i. m. 156. Ebben az évben „Az iskolában naponta reggeltől estig átlag két-három modell állt a tanítványok rendelkezésére” (Hollósy Simon–Grünwald Béla: *Jelentés a Hollósy festőiskoláról*. In: *Nagybánya és Vidéke* 1897. október 17., 1.), nem tudni azonban, közülük hány volt aktmodell. MNG Adattár ltsz. Hollósy Simon 3312/1934.
- 13 „Model (fej és akt) áll 8–12-ig és d.u. 2-ig, e legutolsó évben d.u. mozgó model is állt (croquis). A modellek száma a tanítványok számától is függ. Ha igen sokan voltak, 3–4 model is állt már egyszerre. Bent persze csak egy, és a többi künt szabadban, vagy az ott levő deszkafészerben ...” A Szabadiskola első négy-öt évéről írva Réti megjegyzi, hogy a téli időszakban „Néha esti akt is volt egy ideig.” Réti István: *Tizennégy esztendő a nagybányai festőkolónia életéből*. In: *Nagybánya és Vidéke* 1909. október 17., 3. „Az aktrajz, némelyek szerint az iskolában el van hanyagolva, ebben azonban védenünk kell derék festőinket, mert a mi vidékünkön aktmodelleket találni igen nehéz feladat s így majdnem lehetetlenné van téve a nyári szezon alatt az ez irányban való tanulmányozás.” *Művészet rovat*. In: *Nagybánya és Vidéke* 1899. december 10., 2.
- 14 A festményeken szereplő félaktokat a művészek modell után festették (pl. Ferenczy biblikus képei, Iványi: *Isten kardja*), erről tanulmányrajzok is tanúskodnak (pl. Réti *Reggeli szürkület*). Csók egyébként valószínűleg „hozott” modellel dolgozott. Csók: i. m. 128–130., 132., 137–138.
- 15 Ferenczy Béni: *Nagybányai emlékeim*. In: Ferenczy Béni: *Írás és kép*. Budapest 1961, 7.
- 16 Haranghy Jenő ú. *Nagy vázlatkönyvében*. Az egyik rajz felirata: „Pleinair kirándulás az Izvorára. Nagybánya 1912 augusztusában”, a másik rajzon „Ferenczy Károly korrigál a krokizás közben Jándi Dávid obmannak”.
- 17 Rippl-Rónai József levele Petrovics Elekhez, 1905. július. In: Rippl-Rónai József: *Emlékezései*. Beck Ö. Fülöp: *Emlékezései*, Budapest 1957, 140. Rippl-Rónai József: *Fekvő akt (Pietà vázlat)*, 1886 (szén p. vászonra húzva, 70 x 189 cm, j.j.f.: Rippl Rónai 86. Rippl-Rónai József Múzeum, Kaposvár, ltsz. 55.636).
- 18 Tyihomirov: i. m. 37.
- 19 Ferenczy Valér a következőket írja apja Julian akadémián készült akttanulmányairól: „És ezek nem képek? kérdezhetné valaki. Nem, ezek nem »képek«, ezek tanulmányok, studiumok. A studium studium, a kép az kép; ez a kor jellemző felfogása ...” Ferenczy Valér: i. m. 42.
- 20 Lyka Károly: *Az aktról*. In: *Művészet* 1915, 145.
- 21 Kunffy: i. m. 28.
- 22 Kunffy Lajos: *Jób*, 1896 (o.v., 190 x 246 cm, j.j.l.: Kunffy. Rippl-Rónai József Múzeum, Kaposvár, ltsz. 55.507). Érdemes összevetni pl. Vaszary János egyik korai tanulmányával (*Öregember [Tanulmány]*, o.v., 88 x 60 cm, j.n. MNG ltsz. 58.234.T), amelynek öreg férfialakja testtartásában, kidolgozásában nagymértékben hasonlít Jób figurájára.
- 23 Lyka: i. m. 145.
- 24 Jó példa erre Eisenhut Ferenc számos keleti tárgyú képe (pl. *A rabszolgakereskedés*, 1888. o.v., 200 x 151 cm, j.b.l.: Eisenhut Ferenc 1888 Münchenben. MNG ltsz. 4399).
- 25 Csók István: *Báthory Erzsébet*, 1895. (A kép a második világháborúban elpusztult.) Repr.: Farkas Zoltán: i. m. 9. kép.
- 26 Csók: i. m. 127–130., 137–138.
- 27 Réti a képet *Isten hozzád szerelem* címmel említi (Réti: i. m. 115.). A Magyar Nemzeti Galériában *Vénusz* címen őrzött festmény (o.v., 232 x 115,5 cm, j.b.l.: Csók I. MNG ltsz. 64.25 T) minden valószínűség szerint az 1899-ben készült *Krisztus és Vénusz* című kép részlete, a képen jól látszik, hogy a képet utólag csonkították

- meg. Farkas Zoltán Csók-monográfiája reprodukálja az eredeti festményt (Farkas: i. m. 17), az „*És szabadíts meg a gonosztól*” címen is említett képet Csók szintén feldarabolta (Réti: i. m. 115). *Bűnbánó Magdolna*, 1898. (Repr.: *Tárgymutató Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1900. évi Tavasz Kiállítására*. Budapest 1900, kat. sz. 7.) Csók művészetére később is a hatásvadász, sejtelmes hangulatú aktkompozíciók maradtak jellemzőek (pl. *Vámpírok*, 1904. Mgt. Repr.: Farkas: i. m. 16. kép).
- 28 Tyihomirov: i. m. 38.
- 29 Vaszary János: *Eleven kulcs (A tavasz visszatérése; Hódolat Priapos előtt)*, 1899 (o.v., 134,5 x 90,5 cm, j.j.l.: Vaszary J. 1899. MNG ltsz. 61.143 T); *Ádám és Éva* (Repr.: Haulisch Lenke: *Vaszary János*. Budapest 1978, 20. kép), a kép festését rögzítő fotó reprodukciója: Haulisch: i. m. 19. kép. A természeti környezetbe helyezett aktokról számos, a századfordulón készült fénykép tanúskodik. Szinte kizárólag ilyen felvételek illusztrálják Dr. Bruno Meyer–Hermann Ludwig von Jan: *Weibliche Schönheit* című 1904-ben Stuttgartban megjelent könyvét, amely rögtön a belső címlappal szemben egy szabadban aktot megörökítő festőt ábrázol. A legtöbb fénykép egyébként a korabeli festmények kerettémáit jeleníti meg, és kompozíciós megoldásaikat is onnan kölcsönzik, egy rövid címválogatás Csók vagy Vaszary repertoárját is felidézheti: *Magdolna, Éva, Dolce far niente, Fürdés után*. Maguk a festők is készítették ezidőtájt ilyen plein air aktfotókat, mint pl. Anders Zorn vagy Thomas Eakins. Lásd Gabriel P. Weisberg: *Beyond Impressionism. The naturalist impulse in European Art 1860-1905*. London 1992.
- 30 Lyka: i. m. 145–149. Pl. Vaszary János: *Aranykor*, 1898 (o.v., 92,5 x 156 cm, j.j.l.: Vaszary 98. MNG ltsz. 1614).
- 31 Ferenczy Károly: *Orpheus*, 1894 (o.v., 98,2 x 117,5 cm, j.b.l.: Ferenczy K. MNG ltsz. FK 2198); *Ádám*, 1894 (o.v., 259 x 164 cm, j.j.l.: Ferenczy K. MNG ltsz. 4400).
- 32 1908 újabb fordulatot jelent Ferenczy biblikus képeiben, ebben az évben egy korábban is feldolgozott bibliai témát, a *Tékozló fiút* (o.v., 110 x 145 cm, j.n. Lappang. Repr.: Petrovics Elek: *Ferenczy*. Budapest 1943, 93.) festette meg, a kép változatai ismét félhomályos kertben játszódnak, az 1913-as feldarabolt *Pietà* (o.v., 63 x 180 cm, j.n. MNG ltsz. 9763) fekvő Krisztusa pedig teljesen zárt térben látható.
- 33 Ferenczy Károly: *Az est*, 1912 (o.v., 117 x 85 cm, j.n. Mgt. Repr.: Genthon István: *Ferenczy Károly*. Budapest 1979, 136.); *Nyár (Fürdő fiúk)*, 1902 (o.v., 160 x 120 cm, j.j.l.: Ferenczy Károly MNG ltsz. 6267).
- 34 Ferenczy Károly: *Cigányok*, 1901 (o.v., 122 x 122 cm, j.n. MNG ltsz. 1998. illetve o.v., 87,7 x 116 cm, j.n. MNG ltsz. FK 7960); *Öreg és fiatal cigány*, 1904 (o.v., 108 x 124 cm, j.j.f.: Ferenczy K. Lappang. Repr.: Genthon i. m. 86. kép).
- 35 Ferenczy Károly: *Festő és modell*, 1904 (o.v., 156 x 167 cm, j.n. MNG ltsz. 2579). Ferenczy képének lényegét Fülep jól ragadja meg, ám ő sem tud szabadulni az erotikus asszociációktól: „A Festő és modell műteremkép, tisztára képprobléma, ... [a festő] szélesen lendülő vonalak ritmikus mozgásába egész formavilágot zár be, egy egész női testet, annak minden tartalmával, külsejével és belsejével, anatómiájával és felületváltozásaival, kemény csontjaival s a hús izgató, gyönyörtelmei légységével.” Fülep Lajos: *A Téli tárlatról*. In: *Magyarság* 1903. november 20. (IV, 270.), 2–3.
- 36 Ferenczy Károly: *Henyélés*, 1908 (o.v., 24 x 146 cm, j.n. Mgt. Repr.: Genthon i. m. 106.kép); *Birkózók*, 1908 (o.v., 50 x 63 cm, j.j.f.: Ferenczy K. Mgt.).
- 37 Ferenczy Károly: *Cigánylány*, 1916 (o.v., 95 x 140 cm, j.n. BTM Kiscelli Múzeum–Fővárosi Képtár ltsz. KM 66.208). Valér felhívja a figyelmet arra, hogy a két akt ugyanaz a modell, „[Ferenczy] szimultaneisztikusan helyezte el ugyanazt a nőt kétféle mozdulatban a képen.” Ferenczy Valér: i. m. 82.
- 38 Réti István: *Roboz Ágnes* (o.v., 35,5 x 27 cm, j.n. Mgt. Az 1899-es Kiss József-kötetben megjelent rajz reprodukciója: Aradi Nóra: *Réti István*. Budapest 1960, 70, 41. kép).
- 39 Réti: i. m. 154. *A Hajnali hangulat* című kép 1895-ös első változata *Reggeli szürkület* címmel volt kiállítva 1897-ben a nagybányaiai első kiállításán, és ugyanebben az évben festette meg második változatát. Az első példány Romániában van (o.v., 127 x 60 cm, j.j.l.: Réti. Mgt.), az 1897-ben készült második, amely az 1904-es *Bolt előtt* hátoldalán maradt fenn (o.v., 130,3 x 120,2 cm, j.n. MNG ltsz. 4385. *Hazafelé* címmel egy rajzváltozatát reprodukálta a *Művészet* (1903. II./5., 333.). Réti a férfialakhoz különböző nézetű tanulmányrajzokat is készített, amelyeket a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztálya őriz (*Hajnali hangulat. Tanulmány*, 1895, cer. p. J.n. MNG ltsz. 1951–4474; *Álló férfi. Vázlat a Hajnali hangulathoz*, 1895, gr. cer. p. J.n. MNG ltsz. F.89.100).
- 40 Idézi Réti: i. m. 154. (*Pesti Hírlap*, 1897. dec. 15.) Érdemes idéznünk Lyka Károlyt is: „[Réti] egy intim pszichológiai képet fest, homályos reggelt, mely a bányásznp nehéz életének egyik jelenetére borul.” L.K.: *Nagybányai emlékek*. In: *Új Idők* 1896. (II.), 64.
- 41 A kép Csók *Melancholiájához* hasonló sorsra jutott, az elégedetlen művész feldarabolta a festményt. Dévényi Iván: *Thorma János*. Budapest 1977. 8.
- 42 Márk Lajos: *A kísértés*, 1898 (o.v., 250 x 445 cm. MNG ltsz. 1693). Thorma történeti ihletésű illusztratív kompozíció-vázlatán, a Dózsa György kivégzését ábrázoló festményen felbukkanó férfiakok megintcsak inkább a Báthory-féle szenzációhajász történeti perverzció példái. – Thorma János: *Dózsa György kivégzése*, 1897 (o.v., kartonra ragasztva 72,5 x 50 cm, j.j.l.: THORMA. MNG ltsz. 63.58 T), a festmény Kiss József versillusztrációnak készült.
- 43 Thorma János: *Talpra magyar!*, 1902–16 (o.v., 380 x 600 cm, j.b.l.: THORMA. Thorma János Múzeum, Kiskunhalas, ltsz. 55.189.3.)
- 44 A Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztálya három különböző, Rómában készült aktvázlatot őriz, ezek feltehetőleg a lapangó műhöz készült tanulmányok különböző testtartású női aktokat ábrázolnak.
- 45 Réti István: *Fürdő nők*, 1912 (o.v., 92 x 80 cm, j.j.l.: Réti 1912 Nb. MNG letét ltsz. L.U. 58.24. Repr.: Aradi: i. m. 181, 101. kép); *Cigánylány I.*, 1912 (o.v., 80,5 x 91 cm, j.j.l.: Réti. MNG ltsz. 58.445), *Cigánylány II.*, 1913 (o.v., 65 x 67 cm, j.j.l.: Réti 1913. Mgt. Repr.: Aradi i. m. 185, 104. kép).
- 46 Réti István: *Idill*, 1918 (o.v., 68,5 x 55 cm, j.j.l.: Réti MNG ltsz. FK 10.411. Repr.: Aradi i. m. 195, 110. kép); a képhez készült tanulmány: *Tanulmány* (szén p., 435 x 325 mm, j.n. MNG ltsz. 1951–4459). Aradi Nóra Réti-monográfiájában arról ír, hogy Rétit már 1922-ben foglalkoztatta a nagy aktos pannók gondolata (212–213.old.). Az első változatról csak korabeli fotó maradt fenn, az *Aktok a szabadban II-III.* (mindkettő o.v., 224 x 196 cm, j.n. Mgt. Repr.: Aradi i. m. 210, 114. kép; 211, 115. kép).
- 47 Azt, hogy festményeivel mennyire nem volt maga sem megelégedve, az is bizonyítja, hogy „Az aktos pannók ... mindvégig a tulajdonában voltak, de meg sem emítette őket művei jegyzékében.” Aradi: i. m. 219.

- 48 Thorma János: *Faun és nimfa*, 1926 (o.v., 40 x 50 cm, j.: THORMA. Thorma János Múzeum, Kiskunhalas, ltsz. 71.22.1.) vagy a *Fürdés után*, 1928 (o.v., Mgt. Repr.: Dévényi i. m. 32. kép); *Fürdőzők*, 1933 (o.v., 60 x 75 cm, j.b.l.: THORMA. JPM ltsz. 68.200); *Festő és modellje*, 1931 (o.v., Mgt. Repr.: Dévényi i. m. 39. kép); *Dioné és Zeusz*, 1933 (o.v., 158 x 196,5 cm, j.b.l.: Thorma. MNG ltsz. 63.111 T).
- 49 A kiállítások adatai és a katalógusok műtárgylistái: Réti i. m. 152–155.
- 50 Valószínűleg azonos a *Fürdő fiú* című képpel (o.v., 90 x 71 cm, j.j.l.: Grünwald Béla. Mgt. Telepy Katalin: *Iványi Grünwald Béla*, Budapest 1985, 72).
- 51 A ligeti műteremben megrendezett 1899-es nagybányai kiállítás is „javarészt arcképtanulmányok, tájképek és néhány állatfej” szerepeltek. Az egészalakos stúdiomokról (pl. életnagyságú férfialak erős napfényben) nem derül ki, hogy aktok lettek volna. Dr.H.I.: *Festőművészeink kiállítása*. In: *Nagybánya és Vidéke* 1899. szeptember 10., 1. Ugyanebben az évben a Hollósy-iskola Budapesten a Nemzeti Szalonban is kiállított, a 113 mű túlnyomórészt tanulmányfej volt, a részletes katalógustételek között egy akttanulmány sem fordul elő.
- 52 Iványi Grünwald Béla: *Forrásnál* (Lappang, repr.: Malonyay Dezső: *A fiatalok*. Budapest 1906, 76.)
- 53 Iványi Grünwald Béla: *Isten kardja I.*, 1890 (o.v., 161 x 150 cm, j.j.l.: Grünwald Béla 1890. MNG ltsz. 4902), *Isten kardja II.*, 1898 (o.v., 280 x 400 cm, j.j.l.: Grünwald Béla. MNG ltsz. 1761). A Múcsarnok 1900–1901-es Téli tárlatán a nagybányai-aktól olyan aktos képek szerepeltek, mint Ferenczy Károly: *Józsefet eladják testvérei* (o.v., 192 x 229 cm, j.n. MNG ltsz. FK724) vagy Glatz Oszkár: *Birkózó fiúk* (o.v., 80 x 58,5 cm, j.j.l.: Glatz. MNG ltsz. 1953) című képe. Réti beszámolója szerint Horthy Béla: *Daphnis és Chloé* című képe is aktkompozíció volt (Réti: i. m. 117).
- 54 –br–: *Tanárok Wlassics rendelete ellen*. In: *Múcsarnok* 1899, 5.
- 55 Uo. 5.
- 56 Uo. 5.
- 57 C. H. Stratz: *Die Schönheit des weiblichen Körpers*. 1899. Idézi Vajda Ernő: *Modern műértelem*. In: *Múcsarnok* 1899, 38.
- 58 Hornyai Ödön dr.: *Az ifjúság és a kiállítások*. In: *Múcsarnok* 1899, 71). Úgy tűnik azonban, az aktábrázolás csak az érzékenység összefüggésében kerülhet az érdeklődés középpontjába, hiszen ebben az évfolyamban még szó esik arról a müncheni Glaspalastban megtörtént esetről, melynek során Slevogt *Danaé* című képét a közoktatásügyi miniszter utasítására az első napon leakasztották a kiállítóteremből. (Rózsa Miklós: *A szecesszionisták kiállítása*. In: *Múcsarnok* 1899, 365–366.) Ugyanennek az esetnek egy másik híradásában utalnak egy budapesti párhuzamra is: a tavaszi tárlatról egy Bourgonnier-képet akasztottak le. Vö. *Kiutasított kép*. In: *Múcsarnok* 1899, 332.
- 59 Ernszt Lajos: *Három indítvány a magyar művészet jövője érdekében*. In: *Múcsarnok* 1900, 528.
- 60 Delej László: *Még egyszer a három indítványról*. In: *Múcsarnok* 1900, 555.
- 61 S. Gy.: *A művészeti oktatásról* című írásában egy külföldi szerzőt, Schambachot idézi. In: *Múcsarnok* 1899, 363.
- 62 Lásd pl. Kunffy: i. m. 59; Rózsa Miklós: *A magyar impresszionista festészet*. Budapest 1914, 39–42; Lyka Károly: *A képrítés új irányai*. Budapest 1906, 140–141.
- 63 A műveket vizsgálva természetesen „átmeneti” formákat is felfedezhetünk, amelyekben az új „szecessziós” stílus a hagyományos „múcsarnokival” keveredik. Ugyanakkor behatóbb vizsgálatra lenne szükség, hogy megkülönböztethessük a „szecesszió” formai illetve a „szimbolizmus” tartalmi kritériumait és egymáshoz fűződő kapcsolatukat.
- 64 Paradox módon éppen Csók nyilatkozott úgy a később feldarabolt *Melancholiát* budapesti műtermében Ferenczyvel és Iványival együtt szemlélve, hogy „Nagybányán nem is egyszer magamtól ráeszméltem, hogy ma szimbólumot festeni tiszta anakronizmus”. Csók: i. m. 129.
- 65 A szexualitás új megközelítésével kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy a Freud szellemében alkalmazott művészetpszichológiai megközelítés már a század első évtizedében magyar művészeti lapban is felbukkant: Varjas Sándor Kozma Lajos egyik aktos rajzából kiindulva elemzi a szexualitás szerepét (Varjas Sándor: *A költői és festészeti szimbolizmusról*. In: *Művészet* 1909, 302–314). A képek tartalmi oldalát tekintve érdemes lenne a nagybányai művek korabeli interpretációiban alaposabban megvizsgálni a „hangulat” szerepét. (Lásd pl. Lyka Károly: *Modern képek a Múcsarnok-beli kiállításról*. In: *Új Idők* 1896. /II. köt./ 75–77.) A nagybányaiak „külső természet” és a „tájhangulat” által befolyásolt témaválasztásáról: Réti: i. m. 50–51.
- 66 A Hollósy távozása utáni oktatás változatlan felfogásáról Réti 1912-es katalógus-bevezetője tanúskodik: „Ami a figurális studiumot illeti, majdnem a szárazságig szigorú lelkiismeretesség jellemzi a szabad iskola első négy-öt évében” (Nagybánya 1912, 31). Hozzá kell azonban tenni, hogy a későbbi neósok – akárcsak az első generáció művészei – közül többen előzőleg a Julian akadémián tanultak (pl. Czóbel, Galimberti, Czigány).
- 67 Bajkay Éva: *Az akt, mint a neósok rajzi újításának hordozója* In: *Tanulmányok a nagybányai művészet köréből*. Miskolc 1994, 12–15. (Nagybánya könyvek 3.) Lyka a neósokról szóló cikkében kiemeli, hogy „a képek tárgya ... túlnyomó részben akt”, amelyek „magukért, mozdulataikért vannak ott” és „a forma ... a kutatás legfőbb tárgya”. Lyka Károly: *A neoimpresszionisták stílusa*. In: *Művészet* 1913, 86–91. Az 1912-es jubileumi kiállítás katalógusában a neósokról írva Réti is megemlíti, hogy a „figurális termelés került előtérbe”. In: *Nagybánya* 1912, 47.
- 68 Réti: i. m. 1994, 29.
- 69 Lyka: i. m. 91.
- 70 Czóbel Béla: *Ülő fiúk*, 1906–07 k. (o.v., kartonra ragasztva, 67 x 97 cm, j.j.f.: [ceruzával] Czóbel. JPM ltsz. 78.150).
- 71 Czóbel Béla: *Álló női akt*, 1907 (szén p., 446 x 333 mm, j.j.l.: CZOBEL. MNG ltsz. F 84.58).
- 72 Iványi Grünwald Béla: *Vendégség (Tavaszi; az egykori Révai-villa falképe)*, 1909 (Elpusztult, repr.: *A Ház* 1909, 59).
- 73 Iványi Grünwald Béla: *Fürdés után*, 1914 (Lappang, repr.: Telepy i. m. 86.); *József és Putifárné (Kísértés)*, 1917 (Lappang, repr.: Telepy i. m. XXIII. tábla).
- 74 Iványi Grünwald Béla: *Fürdőző nők (Mosónők)*, 1910 k. (Lappang, repr.: Telepy: i. m. 82. kép). Herman Lipót szerint ez volt utolsó Nagybányán festett képe. (Telepy: i. m. 28.).
- 75 Boromiszta Tibor: *Fürdőzők*, 1909 (o.v., 90 x 110 cm, j.j.l.: Boromiszta Tibor 1909. Mgt. Repr.: Jurecskó László–Kishonthy Zsolt (szerk.): *Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig*. Miskolc 1992, 189); *Lépő akt*, 1910 (szén, gouache p. 60 x 40 cm, j.j.l.: B.T. Mgt. Repr.: Jurecskó–Kishonthy i. m. 238); *Akttanulmány*, 1910 (szén, gouache, p., 60 x 40 cm, j.j.l.: B.T.

- Mgt. Repr.: Jurecskó-Kishonthy i. m. 238) *Krisztust feltalálják a pásztorok*, 1912 (o.v., 200 x 200 cm, j. a hátold.: Krisztust feltalálják a pásztorok NB 1912. szeptember Boromisza Tibor. A két szárny: o.v., 185 x 111 cm, j.n. Máramaros Megyei Múzeum, Nagybánya, ltsz. 2354). A kép Boromisza 1914-es Könyves Kálmán Társulat Szalonjában rendezett kiállításán *A nagy Megújulás* címmel, bonyolult jelképi magyarázattal el látva (az ifjú Eszme és a Múlt, stb.) volt kiállítva. Szecessziós stilizáltságú linómetszetei közül a *Szüret* című aktkompozíció (linómetszet, 181 x 223 mm, j.b.l.: BT. MNG ltsz. G.83.55/12) 1911-ben a Művészház által kiadott *Modern magyar képtár I.* című mappában szerepelt.
- 76 Ziffer Sándor: *Férfiakt* (grafit, p., 90 x 62,5 cm, j.b.l.: Ziffer Sándor. Mgt.), hasonló jellegű rajzok pl. *Férfiakt* (cer., p., 61,5 x 33 cm, j.n. Mgt.) vagy a feltehetőleg szintén önarcképi ihletésű *Férfi akt* (szén, p., 88 x 62 cm, j.n. Mgt. Repr.: *Blitz Galéria Tavaszi aukció* 1995, 63, 150. sz.).
- 77 Ziffer Sándor: *Ádám és Éva* (o.v., kb. 100 x 80 cm, j.b.l.: Ziffer Sándor. Mgt.); *Fürdőző fiúk* (o.v., 120 x 142 cm, j.b.l.: Ziffer Sándor 1914. (?) Külföldi magántulajdonban, fotó az MNG Nyilvántartási Osztályán). A neós művek címadásáról Lyka a következőképpen ír: „A cím ugyan teljesen mellékes valami s ugyanannak a képnek egyforma joggal százféle címet lehetne adni. Itt csak azért említjük fel, mert vele jellemezni akarjuk e képek tartalmának időtől és helyről [sic!] való függetlenségét.” Lyka: i. m. 87. Zifferhez hasonlóan 1906-ban jártak először Nagybanán olyan művészek, mint Gara Arnold vagy Lehel Mária, akiktől szintén ismerünk egy-egy álló formátumú, életnagyságú női aktot, amelyek erőteljes koloritjukkal és leegyszerűsített formáikkal az új stílus hatásáról tanúskodnak. Fennmaradtak neós felfogású aktok Huszár Vilmostól, Andorkó Gyulától, Kornai Józseftől, sőt Popper Leótól is, akik szintén Nagybanán töltötték az 1906-os nyarat.
- 78 Fülel Lajos: *Szablya Frischauf Ferenc és tanítványai*. In: Fülel Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkék, tanulmányok 1902–1908*. (Szerk.: Tímár Árpád.) Budapest 1988, 250. (eredetileg: *Magyar Szemle* 1906. március 22. (XVIII., 12.) 189–190. Aláírás: Fra Filippo). Szép példa erre a fiatalon elhunyt Göröncsér Gundel János *Cigánylány és akt* című 1907-es festménye (o.v., 69 x 59 cm, j.n. MNG ltsz. 66.83 T).
- 79 *A Ház* című lap 1909-es második kiállításukról több aktot reprodukált. Pl. Máté Ilona (215. old.), Bálint Rezső (222. old.), Fejérváry Erzsébet (225. old.).
- 80 A MIÉNK alapítótagjai közül „nagybányaiak” voltak: Csók, Ferenczy, Glatz, Iványi, Réti illetve Ferenczy Valér és Czöbel, de már az első kiállításon a meghívottak többsége is nagybányai tanultságú művész volt (Andorkó, Boromisza, Czigány, Feiks, Hatvány, Körmendy Frim, Perlrott, Ziffer), és körük a továbbiakban is bővült (Bornemisza, Galimberti, Mikola, Tihanyi). Az előző év júniusában a Könyves Kálmán Társulatnál bemutatkozó fiatal művészgeneráció „számottevő szereplője ... nagybányai fiú volt”, írja Réti az 1912-es jubileumi kiállítás katalógusában, és kiemeli, hogy „a kritika nagy dicsérettel jegyezte fel Mikola, Ferenczy Valér, Börtsök, Perlrott [sic!], Boromisza több Nagybanát évekig járt fiatal festő nevét.” In: Nagybánya 1912, 50.
- 81 Czigány Dezső egyik korai férfi-félaaktja (*Férfi tanulmány*, 1906, o.v., 87,5 x 68 cm, j.b.l.: Czigány 906. Katona József Múzeum, Kecskemét, ltsz. 56.48) még a hagyományos nagybányai stílusában készült. A MIÉNK második kiállításán szereplő hátaaktja (Repr.: *A Ház* 1909, 69.) után a Nyolcak 1911-es kiállításának katalógusában reprodukált rajz – a katalógusszöveg alapján valószínűleg az egyik kiállított festményhez készült vázlat – két tájban álló, vállukon korsót tartó női aktot ábrázol.
- 82 A rajzokban végbemenő változás jól megfigyelhető abban a konvolutumban, amely Tihanyi Lajos 81 aktrajzát tartalmazza. A lapok közül több Nagybanán (1907, 1909) készült, a datált rajzok 1907-től 1913-ig terjedő évszámokat viselnek (*Aktvázlatok*, 1907–13 között, különböző technika és méret. MNG ltsz. F. 68.19/1–81).
- 83 Tihanyi Lajos: *Fürdőzők*, 1906 k. (o.v., 80 x 73 cm, j.n. MNG ltsz. 68.50 T); *Táncoló aktok*, 1910 (o.v., 57 x 49 cm, j.b.l.: Tihanyi. Mgt. Repr.: Jurecskó-Kishonthy i. m. 190.), a 10-es évekből származó műtermi környezetben ábrázolt női aktok: *Akttanulmány*, 1912 előtt (Lappang. Repr.: Passuth Krisztina: *A Nyolcak festészete*. Budapest 1967, 156, 113. kép); *Akt*, 1917 (o.v., 49 x 56 cm, j.b.f.: Tihanyi L. 1917. MNG ltsz. 5502). Többalakos kompozíciók: *Falusi kentaur*, 1912 (o.v., 77 x 85,5 cm, j.j.l.: 1912 Tihanyi. Repr.: *Válogatás Füst Milán műgyűjteményéből*. Kiállítási katalógus. Budapest 1992.); *Női és férfi alak*, 1912 k. (o.v., 100 x 78 cm, j.j.l.: Tihanyi L. MNG ltsz. 70.151 T).
- 84 Jellemző címek: Pór Bertalan: *Vágyódás a tiszta szerelemre; Hegybeszéd* illetve Kernstok Károly: *Keresztelő Szent János; A béke és munka iszonya a háborútól*.
- 85 Nagybánya 1912, 46–47, 50–51, 53–54, 56.
- 86 Galimbertiné Dénes Valy: *Női akt*. Olajf. In: *Nagybánya* 1912, 120, kat. sz. 373. Dénes Valéria: *Ülő akt (Cigánylány)*, 1914 (o.v., 80 x 49 cm, j.n. JPM ltsz. 72.7). A *Cigányakt (Intérieur és téli tájkép)* című festményt reprodukálta a férjével közösen rendezett Nemzeti Szalonbeli kiállítás katalógusa. (Mivel a tárlatot februárban rendezték, valószínűbbnek tűnik a kép 1913-ra történő datálása.)
- 87 Perlrott Csaba Vilmos: *Alakok kályhánál*, 1903–04 k. (o.v., 93 x 113,5 cm, j.b.f.: Perlrott. Mgt. Fotó az MNG Nyilvántartási Osztályán); *Háttal álló fiúakt*, 1906 k. (o.v., 115 x 34 cm, j. a hátoldalon: Perlrott Csaba Ende. Mgt. Repr.: Jurecskó-Kishonthy i. m. 276); *Fürdőző fiúk*, 1910-es évek (o.v., 77,5 x 91 cm, j.n. JPM ltsz. 76.259); *Aktos kompozíció (Nyilvánosház)*, 1914 (o.v., 100 x 75 cm, j.b.f.: Perlrott Csaba 914. Katona József Múzeum, Kecskemét. ltsz. 72.218); *Modellek*, 1916 (o.f.a, 100 x 119 cm, j.b.l.: Perlrott Csaba V. MNG ltsz. FK 10.159); *Önarckép modellel*, 1910–12 között (o.v., 110 x 90 cm, j.j.f.: W. Perlrott Csaba. JPM ltsz. 73.118).
- 88 Perlrott több képén is megjelenik Giambologna *Szabin nők elrablása szoborcsoportja*, pl. egy törölköző akt háttérben (*Fürdés után*, 1914 k., o.v., 100 x 75 cm, j.n. Mgt.) vagy önálló csendéletként (*Csendélet*, 1916 k. o. fa, 118 x 95,8 cm, j.b.l.: Perlrott Csaba V. MNG ltsz. 4947). A testek „átalalkításáról” Lykának is hasonló asszociációi támadnak: „Így keletkeznek oly alakok, amelyeken a festő ... az izmok funkcióját erősen ki-domborodó, szinte anatómiai preparátumra emlékeztető formaadással fejezi ki.” Lyka: i. m. 90–91. Ilyen művek pl. Tihanyi Lajos: *Férfiakt tanulmány* (lila tinta, p., 36,8 x 27,5 cm, j.n. JPM ltsz. 66.85), Bornemisza Géza: *Csendélet* (o.v., 69 x 64 cm, j.n. Katona József Múzeum, Kecskemét, ltsz. 56.47). A témával behatóan foglalkozik Szücs György, aki doktori disszertációját ebben a tárgykörben írja.
- 89 Perlrott Csaba Vilmos: *Levétel a keresztől*, 1912 (o.v., 92 x 72 cm, j.n. MNG ltsz. 5492). Perlrott 1903–09 között tanult Nagybanán, majd Iványit követve Kecskemétre költözött. Ennek ellenére kapcsolata Nagybanával nem szakadt meg, sőt 1912-ben, 1918-ban,

- majd a 20-as, 30-as években több ízben is járt Nagybányán.
- 90 Hevesy Iván *A posztimpreszionizmus művészete* (Gyoma, 1922) című könyvében az *Átmenet a kubizmusba* című fejezetet illusztráló három magyar művész rajza közül a két aktos Tihanyitól (*Kompozíció*, 27. old.) és Perlrrott-tól származik (*Akt*, 31. old.). Hevesy a „kimondott kubisták fellépéséig” a „kubizmus felé fejlődés” legfontosabb jellemzőinek a következőket tartja: „eltávolodás az impresszionisztikus, illuzionisztikus képformától a kompozíciókeresés, a színhatásoktól a formahatások felé” (34–36. old.). Ezekbe a tágan értelmezhető kategóriákba a Nyolcak mellett Hevesy többek között Iványit és Boromiszt is besorolja, a „színességet a szerkezetiséggel jól egyesítő” Perlrrottot pedig a „kubisztikus realisták” közé sorolja, akik a „kubizmus eredményeit igyekeznek klasszicizálni” (36. old.). Galimberty Sándor és Dénes Valéria mellett Farkas István és Réth Alfréd is a század első évtizedének közepétől tanult a művésztelepen, kubista képeik a tízes években készültek.
- 91 A Boromiszta Tibor kiállításáról szóló kritikát idézi Mezei Ottó: *Nagybánya. A hazai szabadiskolák múltjából*. Budapest é.n. [1983], 97. (*Vernissage*. In: *Nagybánya* 1913. december 4.); Galimberty-kiállítás kritikáját idézi Mezei: i. m. 72. Boromiszta említett képe az 1914-es Könyves Kálmán Társulat Szalonjában rendezett kiállításának katalógusában a következőképpen szerepel: 19. *Megzavart fürdőzők. Grotosz mozgás reggeli napfény besűrűsödésénél* (1913). Repr.: Hevesy Iván: Boromiszta Tibor, 1922. (A festmény egyébként – a *Krisztus születése-triptichonhoz* hasonlóan – régi ikonográfiai mintához kapcsolódik: a motívum a *Zsuzsanna és a vének* típusára megy vissza.)
- 92 Molnár Zsuzsa: *Nemes Lampérth József*. Budapest 1967, 6. Nemes Lampérth József: *Fekvő akt*, 1911 (p. cer., 202 x 382 mm, j.j.l.: Lampérth József NBánya 1911. MNG ltsz. 1912–25).
- 93 Nemes Lampérth József: *Szemben álló női akt*, 1916 (o.v., 30 x 79 cm, j.j.l.: Nemes Lampérth J. 1916. MNG ltsz. 59.147 T); *Női akt*, 1916 (o.v., 128 x 77 cm, j.b.l.: Nemes Lampérth József 1916. MNG ltsz. 5509). Érdemes visszaalni arra, hogy Nemes Lampérth mesterének, Ferenczynek utolsó jelentős műve, a *Cigánylány* ugyancsak 1916-ban készült. Ennek reprodukciója megjelent a *Művészet* 1916-os évfolyamában is, az ebben az évben itt reprodukált aktok – egy kivétellel csupa nagybányai indulású mester munkái –, Dobrovics Péter tájháttérű *Vénusza* mellett Ferenczy, Iványi, Perlrrott és Hatvany enteriőrbe helyezett női aktjai, képet adnak a kortárs aktfestészet legjelentősebb képviselőiről.
- 94 Érdekes megjegyzéssel kommentálta Ferenczy a *Vörös háttérű női akt* sikerét: „legtöbb emberem ideálja; nekem nem elég neó”. A kép létrejöttének körülményeiről egyébként kiderül, hogy Ferenczy egy „műbaráttól” tájképre kapott megbízást, ő azonban aktot festett neki. (Ferenczy Valér: i. m. 132–133.) A kései aktképek készüléséről, Ferenczy egyre inkább az „összhatásra” koncentráló, leegyszerűsítő festésmódjáról szintén Valér tájékoztat. Uo. 144.
- 95 A grafika előtérbe kerüléséről: *Nagybánya* 1912, 47; Bajkay 1994: i. m.
- 96 A Jándinál két évvel idősebb Nemes Lampérth több aktja is megjelent a *MÁ*-ban (1916. I./2: címlapon illetve a 24. oldalon; 1919. IV./2 címlapon), az 1889-es születésű Erős Andornak pedig *A Tett*-ben jelentek meg aktrajzai (*A Tett* 1916. [II./13] 212.). A Jándinál két évvel fiatalabb Pász Jenőtől 1915-ben mindössze 20 éves korában (I./1, 7), majd 1916-ban (II./14, 229) közöl egy-egy expresszív megformálású aktot *A Tett*, a *MA* II./3 száma pedig a 41. oldalon egy ülő férfiaktját reprodukálta.
- 97 Krón Jenő 1911-től 13-ig illetve 1918-ban járt Nagybányán. 1911-es litográfiája (*Ülő akt*, 1911, litográfia, 443 x 310 mm, j.j.l.: Kron 911. MNG ltsz. G 77.67) puha tónusaival még teljesen a Kiss József-illusztrációk vagy a *Művészet* korai reprodukcióinak hangulatát idézi, a húszas években készült lapok viszont már természeti vagy fantasztikus építészeti környezetben megjelenő heroikus aktokat ábrázolnak, a klasszicizáló előadásmód szimbolikus címadással párosul (pl. *Az alkotó szellem*, 1924, szén, p., 515 x 390 mm, j.b.l.: KRON Jenő 1924. MNG ltsz. F.81.80). Simon György János 1913–14-ben járt Nagybányán, a Magyar Nemzeti Galériában őrzött *Álló női aktja* (grafit, p., 252 x 168 mm, j.j.l.: G.Simon. MNG ltsz. F.92.11) a Nyolcak erős plaszticitású, de stilizált alakjait idézi, 1916-os *Női aktja* a kubizmus széttördelt formáit mutatja (cer., p., 237 x 314 mm, j.j.l.: G. Simon 916. Mgt. Repr.: *Simon György János emlékkiállítás*. Országos Széchényi Könyvtár 1991, 2.), 1921-es *Ülő női aktja* tájban (tus p., 340 x 230 mm, j.b.l.: G.Simon Genéve 921. Mgt.) viszont már a neoklasszicizmus letisztult stílusát képviseli.
- 98 Szőnyi István: *Akt kertben*, 1914 (o. v., 100 x 80 cm, j.j.l.: Szőnyi I. N.bánya 914. MNG ltsz. 58.53 T). Ugyanebből az évből egy hasonló hangvételű, kivágása miatt inkább portréjellegű vállkép ismerünk Szőnyitől (*Fiatalló nő arcképe*, 1914, o.v., farostlemezen, 39 x 43 cm, j.j.l.: Szőnyi I. 914. Mgt. Repr.: *Új Művészet* 1994. /2./ 38.) Nagybányán még ekkor is a régi feltételek mellett folyt az oktatás: „Akt model naponta reggel 7–12-ig, délután 2–5-ig.” Vö.: *Heti krónika. A nagybányai festőiskola*. In: *Nagybánya és Vidéke* 1914. május 10., 3.
- 99 Szőnyi István: *Család*, 1917 (lav. tus p., 275 x 225 mm, j.j.l.: Szőnyi 917. JPM ltsz. 79.36); *Álló női aktok*, 1918 (tus p., 225 x 125 mm, j.b.l.: Szőnyi 1918. JPM ltsz. 81.6), ebből az évből egy másokra is jellemző, női félaktokról készült tanulmányt (*Fiatalló lány tanulmány*, 1917. kréta, p., 41 x 27 cm, j.j.l.: Szőnyi 1917. Mgt. Fotó az MNG Nyilvántartási Osztályán) is ismerünk.
- 100 Zwiczl András: *Neoklasszicizmus a 20-as évek magyar festészetében*. In: *Ars Hungarica* 1993. (2.), 203–211.
- 101 Szücs György–Zwiczl András: *Jándi Dávid*. Miskolc 1994. (Nagybánya könyvek, 4.)
- 102 Czigány Dezső: *Akt* (Repr.: *A Ház* 1909, 69); Dobrovics Péter: *Pihenő Vénusz* (Repr.: *Művészet*, 1915, 443), *Vénusz* (Repr.: *Művészet* 1916, 79), *Fekvő női akt tanulmány (Odaliszka)*, 1916 (tus p., 267 x 423 mm, j.j.f.: P. dobrovič JAZU, Zágráb. Repr.: Petar Dobrovič [1890–1990] Retrospektivna izložba. Kiállítási katalógus. Muzejski prostor. Zágráb 1990, 97).
- 103 Jándi Dávid: *Akt asztaltársasággal*, 1929 (o.v., 80 x 101 cm, j.j.l.: Jándi, a hátoldalon: Jándi 929. Mgt.); *Női akt*, 1934 (o.v., lemezpapírra kasírozva 68 x 99 cm, j.b.l.: Jándi D. MNG ltsz. 87.20 T).
- 104 Az 1994-es emlékkiállítás illetve a monográfia megjelenése óta bukkant fel Jándi egyik nagyméretű mitologikus kompozíciója: *Laokoon*, 1925 (o.v., 100 x 120 cm j.b.l.: Jándi 925. Mgt.).
- 105 Korda Vince: *Két akt*, 1923 (o.v., 88 x 113 cm, j.j.l.: Korda Vince 1923 Nbánya. Mgt.); *Fürdőző fiúk*, 1924 (o.v., 114 x 91 cm, j.j.l.: Korda Vince 1924. Mgt.).
- 106 Korda Magyar Nemzeti Galériában őrzött aktrajzai rendkívül változatos képet mutatnak. A rajzok stílusa különböző, az egy-

- alakos műtermi stúdiomok közt előfordulnak sűrű vonalhálóval árnyékolt aktok (*Női akt tanulmány*, diópác, p., 303 x 228 mm, j.n. MNG ltsz. F.61.292; *Férfi akt-tanulmány*, toll, tus, szén, p., 242 x 242 mm, j.n. MNG ltsz. F.61.259), de puha modellálású szénrajzok is (*Női akt korsóval*, szén, cer. szürke papír, 443 x 293 mm, j.n. MNG ltsz. F.61.252), a szabadba helyezett kompozíciók között pedig a lendületesen expresszív tusrajzok mellett (*Ádám és Éva*, lav. tus, ecsetnyél, p., 280 x 219 mm, j.n. MNG ltsz. F.61.228) Jándira emlékeztető foltkitöltésű kontúrrajzok (*Fürdőzők*, kréta, p., 164 x 248 mm, j.n. MNG ltsz. F.61.285) is előfordulnak. A témaválasztásában ugyancsak Jándit idéző *Irgalmas szamaritánus* történetét ábrázoló két lap stílusán szintén jelentős mértékben eltér egymástól (*Kompozíció*, lav. tus, p., 318 x 462 mm, j.n. MNG ltsz. F.61.223 és *Kompozíció*, szén, p., 464 x 293 mm, j.n. MNG ltsz. F.61.237).
- 107 Kállai Ernő: *Új Magyar Piktúra*. Budapest 1925, 74.
- 108 Uo. 147, 75.
- 109 Jándira Michelangelo mellett hatással volt El Greco festészete is, a húszas évek többi „neoklasszicistájától” mindenekelőtt kompozícióinak túlfűtött dinamizmusában és izzó koloritjában különbözik. Valószínűleg ez utóbbinak köszönhető, hogy neve Réti István „Neók és félnéok” kéziratos céduláján (MNG Adattár ltsz. Réti István 20162/79/15/12.) többek között Boromiszáé, Galimbertié és Zifferé között szerepel. A húszas évek végétől jelentkező kubista hatásokkal (lásd 103. jegyzet) kapcsolatban azonban Jándi azt hangsúlyozza, hogy közelebb áll a természethez, mint a kubizmushoz (Szücs–Zwickl: i. m. 1994, 57.)
- 110 Jurecskó László: *Magyarországi művészek a két világháború között Nagybányán és Felsőbányán*. In: *Kárpát-medencei magyar paletta*, Szöllősy Tibor összeállításában. Ungvár–Budapest, 1993 100–115. (Kárpátaljai Magyar Könyvek 32.)
- 111 A felsőbányai művésztelepről és Patkóék látogatásáról: Murádin Jenő: *Felsőbányai nyarak I*. In: *Művészet* 1972. (6.) 20–23; Kishonhy Zsolt–Murádin Jenő: *Nagy Oszkár*. Miskolc 1993, 18, 24. Az előbbi tanulmány Fonó (Fleischer) Lajos Fleischer Miklósként említi.
- 112 Patkó aktos művei a reneszánsz mintáktól kezdve, a műtermi alaktanulmányokon át a tájba helyezett idilli kompozíciókig terjed. A grafikai lapokkal párhuzamosan festészetében is hasonló, sőt nemegyszer ugyanazokat a jeleneteket örökítette meg. Patkó egyébként már 1914-ben is járt Nagybányán, tíz év múlva, 1924-ben dolgozott újra a művésztelepen. A Ferenczy Valér által elindított sokszorosító grafikai tevékenységről: Murádin Jenő: *Ferenczy Valér és az erdélyi rézkarcművészet*. In: *Művészettörténeti Értesítő* 1979. (1.sz.) 31–40.
- 113 *Ülő férfi*, 1925 (tus, toll, p., 318 x 250 mm, j.j.l.: Patkó 1925. MNG ltsz. 60.18); *Niobidák*, 1924 (rk., 300 x 380 mm, aláírva b.l.: Niobe, j.l.: Patkó Károly 1924.V.29. b.l.: *Niobe*. MNG ltsz. 1955–4294). A keresztrefeszítés jelenetét egyedi és sokszorosított grafikában is elkészítette (*Golgota*, 1924, lavírozott tus, 240 x 243 mm, j.j.l.: Patkó Károly 1924. MNG ltsz. 6094; *Krisztus a kereszten*, rk., 155 x 143 mm, aláírva j.l.: Patkó K. MNG ltsz. 1955–4290).
- 114 Patkó Károly: *Fürdés után*, 1925 (o.v., 59,5 x 49,5 cm, j.b.l.: Patkó 25. Mgt.). Patkó a kép teljesen azonos kompozíciójú grafikai változatát is elkészítette (*Fürdés után*, 1925, rk., 120 x 100 mm, aláírva b.l.: Patkó Károly V.31–1925. j.b.l.: *Fürdés után*. MNG ltsz. 1926–1728). A *Fürdőzők*, 1926 (o.v., 114 x 114 cm, j.j.l.: Patkó 1926. BTM Kiscelli Múzeum–Fővárosi Képtár ltsz. 76.51) két „rétegét” Patkó külön-külön is megörökítette, a „hátteret”, *Felsőbánya látképét* Patkó egy évvel korábban önálló motívumként festette meg: *Nagybánya* [sic!], 1925 (o.v., 79,5 x 89,5 cm, j.j.l.: Patkó 925. Mgt. Repr.: *Patkó Károly kiállítás*. MNG. Budapest 1971.), a két nőalakot pedig – minden bizonnyal a festményhez készült vázlat gyanánt – egy lavírozott tusrajzon rögzítette, a jelenet alatt az alakok testtartására vonatkozó javaslatok olvashatóak (*Akt kompozíció*, tus, toll, lavírozás, p. 270 x 259 mm, j.j.l.: Patkó Károly. MNG ltsz. 1954–4856).
- 115 Patkó Károly és Aba-Novák Vilmos levele Petrovics Eleknek, 1925. július 1. Baia Sprie (Felsőbánya) (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára ltsz. MDK-C-I-17/2). A levélben megemlítik, hogy hat hete dolgoznak Felsőbányán, tehát május második felében érkezhettek ide.
- 116 Patkó Károly: *Szüreti jelenet*, 1925 (o.v., 120 x 100 cm, j.b.l.: Patkó. Repr. in: *Tavaszi képaució. Aukciós katalógus*. Galerie Blitz, 1993. május 24. Budapest 1993, 15., 36.sz.). Kisméretű vázlatáról már augusztusban fényképet küldött egy Csánky Dénesnek írott levélben (Baia Sprie, 1925. augusztus 31.) amelyben Patkó megemlíti, hogy az őst is Felsőbányán szeretné tölteni, a mellékelt fotó hátoldalán pedig a következő szöveg olvasható: „Szüretelők pihenője II.ik vázlata. nagyság 56-68. Gottlieb Jenő aradi bőrkereskedő tulajdonában (MNG Adattár ltsz. Patkó Károly 3610/939.1–2.). A kép felsőbányai készüléseire emlékezik Borghida Pál. (Murádin Jenő: *Felsőbányai nyarak I*. In: *Művészet* 1972. (6.) 23.)
- 117 Aba-Novák Vilmos az *Aktalbum* szerkesztőségének írt 1925. december 15-i leveléből kiderül: az Aktkiállításon bemutatott képét 1925 nyarán Felsőbányán festette (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára ltsz. MD-C-I-17/1.). Ezúton is megköszönöm Zsákovics Ferencnek, hogy felhívta figyelmemet az 1925-ös Aktkiállításra vonatkozó dokumentumokra.
- 118 Csók képei többnyire régi festményeinek újrafestett változatai voltak (*Thámár, Bűnbánó Magdolna*). A magyar akt-kiállítás albumát reklámozó füzet címlapjára Csók Magdolnája került.
- 119 *A magyar akt-kiállítás albuma*. Összeállították: *Lyka Károly, Majosvsky Pál és Petrovics Elek*. Budapest é.n. [1926].
- 120 Mind a két képen közös vonás, hogy az álló aktok mesterként pózban, tánclépésszerűen kereszttezett lábakkal állnak. V.ö.: MA 1916 (II., 5.) 71. illetve 73. old. Dömötör Gizella 1914–15 illetve 1927–30-ban járt Nagybányán, és nemcsak a húszas években folytatja ezt az arkádiai hangvételűvé válló stílust (*Aktos kompozíció*, akv. p., 35,3 x 31,5 cm, j.j.l.: M. Dömötör G. JPM ltsz. 73.141), de még 1930-as Argentínába történő kivándorlása után is. Műveinek címadása jól mutatja, hogy a biblikus-mitologikus témák (*Léda és a hattyú, Salome*) mellett a nagybányai festők hagyományosnak számító témáját, a cigányaktokat is megfestette (*Cigányfiú-akt*). Murádin Jenő: *Nagybánya. A festőtelep művészei*. Miskolc 1994, 23.
- 121 Mund Hugó 1913–18 illetve 1927–30 között tanult és dolgozott Nagybányán, és már a tízes évek második felében részt vett a Műcsarnok kiállításain munkáival, amelyek között akt is előfordult. Rajzain és litográfiáin (*Ülő női akt*, litográfia, 270 x 245 mm, j.b.l.: MH, a.j.l.: Mund Hugó. MNG ltsz. 1927–1837; *Három nőalak*, litográfia, 265 x 255 mm, j.j.l.: MH. A.j.l.: Mund Hugó. MNG ltsz. 1927–1836) a tájba helyezett aktok ugyanazt a lekerekített körvonalakra, szoborszerűen modellált testekre épülő stílust képviselik. Akárcsak

felesége műveinél, Mund lapjaitól sem idegen a jelképes címadás (*Magvető, Szt. Sebestyén*). Festményei: *Aktok* (o.k., 39 x 32 cm, j.j.l.: [bekarcolva] Mund. Mgt. Kolozsvár); *Aktok tájban* (o.k., Mgt.).

- 122 *Pihenők*, o.v., 80 x 157 cm, j.j.l.: Klein. Művészeti Múzeum, Kolozsvár, ltsz. MA 4138. (Vázlata: *Aktok a szabadban*, akv. gouache, p., 33 x 69 cm, j.j.l.: Klein J. Mgt. Repr. in: Miskolc 1992, 262), *Pihenő aktok*, 46 x 38 cm. Máramaros Megyei Múzeum, Nagybánya. Ismerünk tőle más jellegű munkákat is, mint pl. a darabosabban megrajzolt, macskával játszó női aktot (*Simogatás*, pasztell 43 x 35 cm. Mgt. Repr.: Murádin Jenő: *Klein József*, Bukarest 1977, 6. kép), vagy a sötét tónusú, tömörszerű for-

mákká sűrűsödő testekből felépülő *Pihenő* című 1934-es festmény (o.v., 49 x 60 cm. Mgt. Repr.: Murádin i. m. 1977, 8.kép).

- 123 Perlrott Csaba Vilmos: *Cigánylány*, 1929 (pasztell, p., 98 x 69 cm, j.j.f.: Perlrott Csaba V. N.B. 1929. JPM ltsz. 59.120.1); Szobotka Imre: *Cigánylány*, 1929 (o.v., 100 x 80 cm, j.j.l.: Szobotka. Mgt.).
- 124 Ziffer Sándor: *Akt*, 1937 (o.v., 100 x 70 cm, j.b.l.: Ziffer Sándor 1937. Mgt.: Repr.: Borghida István: *Ziffer Sándor*, Bukarest 1977, 47.kép); Jándi Dávid: *Nagybánya látképe aktokkal*, 1935 k. (p. p., 31 x 48,5 cm, j.b.l.: Jándi D. Mgt. Repr.: Szücs-Zwickl i. m. 1994. XXIV. kép); Boldizsár István: *Akt tükörrel*, 1938 (o.v., 90 x 70 cm, j.b.l.: Boldizsár N.B. MNG ltsz. 87.33 T).

Nagybánya und die Aktmalerei

ANDRÁS ZWICKL

In der Studie wird im Zusammenhang mit den Lehrjahren der Gründungsmitglieder der Künstlerkolonie von Nagybánya die Rolle behandelt, die der Akt Ende des vergangenen Jahrhunderts in der Ausbildung der Künstler spielte. Die Künstler, die der ersten Generation angehörten, studierten an der Münchener Akademie und an der Pariser Académie Julian, wo sie gründliche Aktstudien betrieben hatten. Eine ebenfalls naturalistische Anschauung war für die Aktstudien in der Münchener Freischule von Simon Hollósy kennzeichnend, in der aber, in anderen Beziehungen, eine unterschiedliche Anschauung herrschte, was sich auch während der Sommeraufenthalte der Schule in Nagybánya nicht änderte. Nach Abschluß der Studien wurde die Aktdarstellung durch die Normen der zeitgenössischen Kunst bestimmt. Auf den zahlreichen Aktbildern von István Csók kam in den historischen und den biblisch-allegorischen Szenen vor allem die Erotik zur Geltung. In dieser Hinsicht stand er den Vertretern sowohl der sog. Salonmalerei der *Műcsarnok*, als auch der sezessionistisch-symbolischen Kunst wesentlich näher, als die übrigen Nagybányaer Künstler. Obwohl ihre Aktfiguren ebenfalls in biblisch-mythologischen bzw. symbolischen Rahmen in Erscheinung traten, findet man auf ihren Bildern im Vergleich zu jenen der Zeitgenossen auffallend wenig unbekleidete Körper, wobei die erotische Konnotation vollkommen fehlt. Dies kommt bei einem Vergleich der ersten Ausstellungen der Nagybányaer Künstler mit den Ausstellungen in der *Műcsarnok* deutlich zum Ausdruck.

In der Kunst von István Réti und János Thorma kommen lange Zeit kaum Akte vor, und in den biblisch-mythologischen Szenen auf den Bildern von Károly Ferenczy und Béla Iványi Grünwald erscheinen fast ausschließlich Männerakte, vor allem Halbakte. Die in der Landschaft dargestellten Akte haben in den meisten Fällen eine symbolische Bedeutung (Károly Ferenczy: *Die Heiligen Drei Könige*, 1898), und die alltägliche Darstellung des entblößten menschlichen Körpers ist äußerst selten (Károly Ferenczy: *Badende*

Jungen [Sommer], 1902). Diese zeitgenössische Erwartung wird auch durch die Artikel der damaligen Presse, unter anderen durch die Mißinterpretation des Bildes *Morgengrauen* von Réti (1895) gekräftigt. Nachdem Ferenczy die exotischen Zigeunermode entdeckt hatte, stellte er sie – bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts – ohne jede thematische Gebundenheit, in der durch das Atelier gebotenen Umgebung dar. In den ersten zehn Jahren der Geschichte von Nagybánya kann man ein Streben nach Unabhängigkeit von der durch Literatur und Begriffe bestimmte Malerei beobachten. Dabei waren die in die Landschaft gestellten unbekleideten Menschengestalten Mittel einer neuartigen Naturdarstellung, des Pleinair.

1906 begann in der Künstlerkolonie mit dem Auftritt des sog. *Neo-Stils* auch in der Aktdarstellung ein neues Kapitel. Die Akte der in erster Linie der Auffassung der Fauves folgenden *Neos* machten sich von den früheren, traditionellen Bildthemen in inhaltlicher Hinsicht völlig unabhängig, wobei die erotische Konnotation völlig verschwand. (Béla Czóbel: *Sitzende Jungen*, um 1906–07). Die Zahl der alltäglichen Szenen nahm zu, und die in der Landschaft untergebrachten Aktkompositionen waren nicht mehr mit konkreten biblisch-mythologischen Rahmenthemen verknüpft, für sie war vielmehr ein eigentümlicher, universaler, allegorischer, arkadischer Charakter kennzeichnend. Die bedeutendste Änderung war, daß im Zusammenhang mit den Akten die formelle Seite des menschlichen Körpers und somit der Kunst in den Vordergrund rückte, und die unbekleidete menschliche Gestalt zu einem der wichtigsten Träger der modernen künstlerischen Bestrebungen wurde. Für die eine von den beiden grundlegenden Umgestaltungen des menschlichen Körpers war die zweidimensionale, dekorative Auffassung kennzeichnend: die vereinfachten Flächen wurden mit einer betonten Umrißlinie umgeben, und auf den Bildern dominierten starke Farben. Dieser Stil war nicht nur für die Werke der jungen Künstler, z.B. für die von Tibor Boromisza (*Badende*, 1909), sondern

auch für jene der älteren Generation angehörenden Künstler, z.B. für die von Béla Iványi Grünwald kennzeichnend, bei denen die Vererbung der ähnlichen Formsprache der Sezession deutlich zu spüren ist (*Zigeunermädchen am Lapos-Ufer*, 1909). Beim anderen Typ der Umgestaltung des menschlichen Körpers wird die Plastizität der Formen betont. Das Kolorit ist dunkel, in vielen Fällen sogar beinahe monochrom. Die Vertreter dieses Stils gelangen zum größten Teil in den zehner Jahren, bereits nach ihrer Nagybányaer Periode bei den kubistischen Kompositionen an. Die Laufbahn von Lajos Tihanyi (*Tanzende Akte*, um 1906) oder die von Vilmos Perlrott Csaba sind gute Beispiele für den Prozeß, in dessen Verlauf die jungen Maler, die in Nagybánya ihre Studienjahre verbrachten, ihre bahnbrechende Tätigkeit bereits in den in Budapest entstandenen neuen Künstlergruppen, in der *Nyolcak* (Die Acht) bzw. in der *Fiatalok* (Die Jungen) fortsetzten. Für die Neo-Periode der Nagybányaer Aktmalerei sind die Rückkehr zum Studiumcharakter, die nach neuen Lösungen suchende, experimentierende Auffassung kennzeichnend. Manche Künstler gelangen sogar bei der kontextlosen, reine Formprobleme verkörpernden, autonomen Aktdarstellung an. (Valéria Dénes: *Zigeunermädchen*, 1913).

Während des Ersten Weltkrieges waren die Illustrationen der Zeitschriften von Lajos Kassák (*A Tett* [Die Tat], *MA* [Heute]) überwiegend Aktzeichnungen, die von Künstlern stammten, die in Nagybánya

studierten. Nach dem Ersten Weltkrieg lebte der Einfluß des figurativen Flügels der aktivistischen Bewegung als Stil weiter, die kubistisch-expressive Formenwelt paarte sich jedoch zu einer an frühere Epochen erinnernde Darstellungsweise: die Akte erscheinen erneut im Rahmen von in die Landschaft gesetzten symbolisch-allegorischen Kompositionen (István Szőnyi: *Stehende Frauenakte*, 1918). Die Tendenzen, die sich in den zwanziger Jahren allmählich zu einer Art Neoklasszizismus geklärt hatten, vereinigten in sich vielerlei Einflüsse. Neben den barockisierenden Aktkompositionen von Dávid Jándi und den idyllischen Arkadien-Bilder des 1925 nach Felsőbánya gekommenen Károly Patkó oder von Vilmos Aba-Novák (Károly Patkó: *Rast bei der Weinlese*, 1925) sind auch die Werke der Vertreter des Neo-Stils anzutreffen. Neben den bewegten Akten von Gizella Dömötör von kubistischer Plastizität vertreten die flächigen Akte von Hugó Mund oder József Klein mit ihren abgerundeten Konturen als letzte die vom Akt in der Entwicklung der von Nagybánya ausgegangenen modernen ungarischen Kunst erfüllte Rolle (József Klein: *Szene*, um 1928). Die Aktbilder der den verschiedenen Generationen angehörenden Künstler wurden in der 1925 stattgefundenen Aktausstellung der *Műcsarnok* zusammen gezeigt, in der die Geschichte dieser Kunstgattung in Ungarn gerade dann vorgeführt wurde, als der Akt seine Rolle in der Entwicklung der modernen Kunst für längere Zeit verlor.

Nude Figure Painting in Nagybánya

ANDRÁS ZWICKL

In the first section of the study the role of nude figure painting in artists' training is discussed in connection with the formative years of the founding members of the Nagybánya artist colony. The first generation of the painters studied either at the Academy in Munich, or at the Academy Julian in Paris, where they received thorough training in painting human figures in the nude. This genre also had a special place at the free school of Simon Hollósy in Munich, which was also naturalistic in style but otherwise had a different approach from that of the academies. This remained the same during the summers Hollósy spent with his students in Nagybánya.

Apart from learning the routines of rendering the human figure in the nude, there were the contemporary rules and varieties of the genre. In the numerous nude paintings of István Csók, eroticism prevailed in historical or Biblical-mythological settings. In this respect, he was much closer to the so-called "salon" or *Műcsarnok* painters, as well as to the exponents of Art Nouveau and Symbolism, than to the other Nagybánya artists, who also depicted nude figures in Biblical-mythological or in symbolical scenes, but – in comparison with their

contemporaries – in much smaller number, and with the erotic connotation completely missing from their compositions. This becomes apparent when we compare, for example, the first exhibition of the Nagybánya artists with the exhibitions at *Műcsarnok*.

Naked figures could very rarely be found in the paintings of István Réti or János Thorma for a long time, while in the Biblical-mythological paintings of Károly Ferenczy and Béla Iványi Grünwald male figures can almost exclusively be seen placed in the landscape, and even these are only half figures. In most cases, the nude figures in the landscape carried symbolical allusions (Károly Ferenczy: *The Three Magi*, 1898). The presentation of a naked figure as an everyday event was very rare indeed (Károly Ferenczy: *Bathing Boys*. [Summer]. 1902). This contemporary expectation was reconfirmed by the misinterpretation of the newspaper articles, such as the one discussing Réti's *Morning Fog* (1895). When Ferenczy discovered the gypsy models, he painted them in the environment of his studio, without any thematical restrictions – already in the first years of the twentieth century. The first ten years in the history of the Nagybánya colony

could also be interpreted as a continuous effort to achieve independence from literary and topical allusions. During this process, naked figures in a natural setting served as instruments of the new interpretation of Nature: plein air.

After the appearance of the *neo* style in 1906, a new chapter started in the genre of nude painting as well. The nudes produced by the *neos*, artists who were following in the footsteps of the Fauves, first of all became independent thematically from the earlier, traditional topics, and the erotic connotation disappeared totally from their pictures (Béla Czóbel: *Boys Sitting*. ca. 1906–07). Everyday scenes became more common. The compositions with nudes no longer required a concrete Biblical or mythological theme; instead, they acquired a kind of universally allegorical, Arcadian implication. The most significant change, however, was that the human body as a form came into the focus of attention.

The naked human body developed into one of the most important media of modern art. There are two basic types of interpretation of the human body. One is characterised by planar-decorative forms: a bold contour holds together the simplified surfaces, the picture is dominated by strong colours. This style was not only characteristic of the younger artists, like Tibor Boromisza (*Bathers*. 1909), but also appeared in the paintings of the older masters, such as Béla Iványi Grünwald, whose pictures were tinted with similar elements of Art-Nouveau origin (*Gypsy Girls on the Shore of Lápos*. 1909). The plasticity of forms became the essence in the other type of interpretation of the human body; here the colours were dark, often almost monochromatic. During the 1910s, after already having left Nagybánya, the artists pursuing this latter category progressed as far as creating fragmented, Cubist compositions. Lajos Tihanyi (*Dancing Nudes*. ca. 1906) and Vilmos Perltrott Csaba are good examples of the process

which led from being educated at Nagybánya to continuing a career in Budapest in one of the pioneering groups, like *Nyolcak* (The Eights) or *Fiatalok* (The Youths). The *neo* period in Nagybánya nude-figure painting was characterised by the revival of painting studies and experimentation. Some artists even created almost autonomous nude compositions, which were devoid of any topical context and embodied pure problems of form. (Valéria Dénes: *Gypsy Girl*. 1913).

During the First World War the illustrations in Lajos Kassák's journals (*A Tett, MA – The Action and TODAY*) consisted mainly of nudes produced by artists trained in Nagybánya. The influence of the figurative wing of the Activist movement survived stylistically after 1918, but the cubistic-expressive forms were combined with a voice which was reminiscent of earlier times. The nude figures were once again placed in symbolical-allegorical compositions in a landscape setting (István Szőnyi: *Female Nudes Standing*. 1918). The tendencies which gradually developed into a kind of Neo-Classicism united many different influences during the 1920s. The "Baroque" nude figure compositions of Dávid Jándi, as well as Károly Patkó's, or Vilmos Aba-Novák's idyllic Arcadia paintings (Károly Patkó: *Break During Harvest*. 1925) were complemented by the exponents of the *neo* style. Together with Gizella Dömötör's animated and cubistically three-dimensional nudes, Hugó Mund's and József Klein's two-dimensional nude figures, which were defined by rounded contours, were the last in the line of nude compositions in the course of modern Hungarian art (József Klein: *Scene*. ca. 1928). On the occasion of the Exhibition of Nudes at *Műcsarnok* in 1925, the pictures of several generations were seen together, illustrating the history of this genre at a time when it had lost its role in the modern art movements for a long interval to come.