

lizmus volt az, mely ezeket az aránybeli hazugságokat szentesítette. Az arányok helyességét viszont az új, stilizáló, a szem élményeit védelmező művészi színpad harcosai követelik. Már ebből is következtethető, hogy az arányok dolga a valóságosnál lényegesebb művészi momentumokkal is kapcsolódik.

A leglényegesebbekkel. Nemcsak az építészet és a zene, hanem alapjában véve a többi művészet, a szobrászat és a költészet is: a proporciók művészete. A művészi hatás tulajdonképpen szimmetrikus érzések eredője; valami magasabbrendű harmónia-érzés: ez legfőbb tartalma (a tudatosan alkalmazott diszharmónia és asszimetria művészi hatása is csak ezt igazolja). A színpadon, melynek legdöntőbb hatása képzőművészeti hatás, az arányok szerepe elsőrendűen fontos. A dekoráció főként aránybeli, építészeti hatásokkal segítheti, hangsúlyozhatja a dráma akcióját. Az ember eltörpítésével hangsúlyozhatja a lét problémáinak ürében támolygó Hamlet tragédiáját... stb. Nagy megértés rejlik a Gordon Craig díszleteinek majdnem kizárólag architektónikus elemeiben. A nagyvonalú, nyugodt, leszűrődött architektúra a legszerencsésebben

tagolja, oldja fel a színpadot, a legszerencsésebben oldja meg a színpad tér-problémáját és kitűnő háttérül szolgál az emberi mozgásnak.

A színpad új iránya a visszaegyszerűsödés felé mutat. Már vannak is pompás, új dekoráció-megoldások; szellemességükön, finom hatásukon a kevésbé romlott szemnek nem lehet eléggé csodálkozni. Az egyszerűséggel, a kevéssel, oly sokat lehet kifejezni, megéreztetni. A fantázia oly hálás azért a kiegészítő munkáért, amelyet rábízunk... Az impresszionizmus tudatos levegőfestése ma már könnyű késszeggel tud színpadra sűríteni egy-egy kor- vagy hangulatszugesztíót. Sűríteni, készen adni: azt, amit magában a reális, a nem a színpadon ábrázolt milióban csak esetleg, ezer körülménytől függő diszpozícióval, tudnék a magam fantáziájával megtalálni. A pikturából mindjobban kivesző hangulat-elemeknek, az impresszionizmusnak végtelen perspektíváját látom a jövő színpadán. Ami ott, a pikturában, mint „irodalmisság” az abszolút festészet felé törő evolúcióból kiválasztódik, az itt, a színpadon, mint a darabban és képi, színpadi ábrázolásban közös elem: az irodalmat a színpaddal logikusan kapcsolja össze.

## BÁLINT LAJOS: A KOSZTÜM



I. **A**nnak a nagy színházi forradalomnak, mely a naturalizmus előtti, a naturalizmusban és utána a legutóbbi néhány évtized alatt lejátszódott, legfontosabb eredménye: a színpadművészet megszületése; kialakulása annak az új fogalomnak, mely a drámán és a tulajdonképpeni színjátszáson túl és velük együtt egyenlőrangú feladatokat és szerepet juttat mindazoknak a művészeteknek, amelyek minden egyes színházi, színpadi előadásban valamelyes formában kell hogy szóhoz jussanak. A drámán és a színészi munkán kívül ilyen elsőrangú tényezői ennek az egységes színpadművészetnek a dekoráció, a világítás és a kosztüm. E lényegükben teljesen vagy nagyrészt egymástól elkülönböző művészetek összeforrasztása természetszerűen nem könnyű feladat. A modern színpad pikturái hatásokat keresett. Az antik színpad, sőt az új klasszikus színpad plasztikai törekvései után a síkabb hatású képben kívánta megkeresni a színész és a drámaíró munkájának legalkalmasabb, legkifejezőbb és legtökéletesebb színpadi elhelyezését. Két egymással teljesen ellentétes faktor áll tehát a modern színpadon egymással szemben. A színészi munka szuverénítésre való

törekvése és a dekorátor képteremtő vágya. A színészi munka célja közvetlenül és megkötődések nélkül: emberábrázolás. Pontosabban: az élő, a tevékeny ember ábrázolása. A folyton mozgóé, a sohasem megrögzülőé. A dekorátor vágya a színpadon: az örökkévaló megrögzíthetés vágya. Az a kívánság, hogy mindabból, ami a színpadon történik, az emberi történet minden pillanatában piktorailag tökéletes kép alakuljon ki, hogy bármely pillanatában rögzíthetjük is meg ez eseményt, tökéletes és művészi kép álljon elénk. Két, merőben ellentétes törekvéstről van tehát szó. S mikor az új színpadművészet ez ellentétek kiegyenlítését kereste, meg kellett azt találnia: a kosztümben. Másszóval a színész külső megjelenésében.

Ha egy pillantást vetünk a színház és a színjáték multjába, azt láthatjuk, hogy a kosztüm vagy egyáltalában nem a lényeges és tényező része ez ősi művészetnek, vagy pedig csupán kiegészítője és segítője a színész egyéni munkájának. Az antik színjáték, a görög tragédia és a görög tragikus színpad, amelyből a színpadi hisztorikusok rendesen kiindulnak, tulajdonképpen nem az igazi kezdete a színjátészásnak és a drámának. Az abszolút recitatórius formának, amelyben ezek a tragédiák az antik anfitéatrumban megszólaltak, vajmi kevés köze van a színpad és a szín-

játék további fejlődéséhez, amely — ezt ma már egész bizonyosra vehetjük — a görög színjátszás másik fajtájából, a mimikusok utcai produkcióiból fejlődött ki. A görög tragédiaíjtszás szóművészetének azonban egy közössége mégis van, nem ugyan a színjáték további fejlődésével, hanem a színpadművészet előbb említett legújabb feladataival. Ez a hangsúlyozottan recitáló-művészet külső megjelenésével nem a valóságot kereste, hanem azt a valamit, amit mi ma valóság-illúzióknak szoktunk nevezni, kevésbé megfelelő szóval. A valóság keresése a színpadon mindig hazugság, öntudatlan hazugság, amelyre azonban a néző mindig rájön. A modern színpad illúziókérése tudatos stilizálása a valóságnak s ebben rokon a görög tragédiaíjtszás külső megjelenési formáival. A görög tragikus színház nem a maga kora kosztümjeit s nem is a tragédia korának kosztümjeit használta fel, hanem stilizált magának egy tipikus tragédiakosztümmöt minden szereplője számára, amely végső eredményében ugyanazt kereste, mint a modern színpad ruhái, csak hogy nem pikturái, hanem plasztikai alapon. Természetszerűleg óriási lényegi különbségek választják el egymástól e kétféle színpad törekvéseit a kosztümben. A klasszikus színpad csak egyféle kosztümmot ismer tragédia és egyfelől a komédia számára. A modern színpad ugyanilyen stilizáló szándékkal keresi meg nem az egyes műfajok, hanem minden egyes darab kosztümjeit. A görög tragédia jelmeze éppen azért, mert kizárólag plasztikai szándékú volt, sohasem keresett összefüggéseket sem más ugyanott megjelenő kosztümmekkel, sem pedig a szcena egyéb tényezőivel.

Az antik színpadi kosztüm feladata az egyes figura kiemelése, a modern színpad feladata s így minden tényezője is az együttes megteremtése. Az antik színjátszásnak ettől a formájától azonban legfőljebb a mi modern színpadunk vehetett át bizonyos természetű szándékokat, de a színjáték továbbfejlődése egészen a legújabb korig — pontosabban talán Talma-ig s egy-két közvetlen előzőjéig — nem ezen az alapon állt. Éppen a kosztüm a legjobb bizonyossága annak, mennyire igaz az a feltevés, hogy a kiinduló alap tényleg a mimikusok művészete volt. Ezek mindig a saját koruk kosztümjeiben jelentek meg a publikum előtt, még pedig tipikus és nem egyéni megkülönböztetésekkel. Karakter-megkülönböztetések a kosztümválogatásban nincsenek, csak típus-megkülönböztetések. A színjáték fejlődésében a további évszázadokban, a római vígjátékban, a misztériumban (a reneszánsz némi piktóra tessék gondolni, akik mindig misztériumszínpadot festettek) a Racine-ék

klasszicizmusáig mindenütt ugyanez a figurák megjelenési formája. Shakespeare színpadán is ugyanezt látjuk, mindössze abban iparkodik az Erzsébet-korabeli angol színpad a valóságos élet ruháitól megkülönböztetni a maga kosztümjeit, hogy ezek ragyogóbbak és díszesebbek. Évszázadokon át megmaradt tehát ugyanezen az alapon a színpadi kosztüm. Csak a XVIII. század közepén, mint Després „Memoires sur Garrick“-je beszéli, akadt egy ember, Macklin, aki megakadt azon, hogy a nagy Garrick püderes parókában és térdnadrágban játszotta Shakespeare történelmi szerepeit. A XVIII. század második felében a nagy társadalmi fölfordulás előfutárjaként a nagyközönség és főleg a francia publikum mérhetetlen történelmi kíváncsisággal van tele, és mivel a színpad mindenkor leghűségesebb kifejezője nagy tömegek vágyainak, szándékainak és kívánságainak, ennek a történelmi kíváncsiságnak, e történelmi érdeklődésnek tehát a színpadon is érvényre kellett jutnia. A nagy társadalmi forradalmat egy színpadi forradalom előzi meg, melynek Talma a megteremtője. Két ellentétes dolog az, amit produkált. Az egyik az antik színpad és a görög skulptúra plasztikus pózainak újraélesztése, mely szintén ennek a történelmi kíváncsiságnak egyik jelensége, a másik, vele ellentétben, egy új fogalom: a korhűség. Természetesen a korhűség egyelőre csak a külső megjelenésre vonatkozik. Ettől a pillanattól kezdve a korhűség lett a jelszava és vesszőparipája a színpad embereinek minden külső megjelenésben. A korhűség a kosztümről áterjedt a dekorációra, a bútorokra és minden egyéb rekvizitumra. A kronisztikus érzés teljes negligálását lassanként egy el-túlzás váltotta fel, mely legfőbb kielését a meiningeni színház produkcióiban találta. Itt e hamisan és ferdén magyarázott faktor lett elsőrangú irányítója minden színpadi produkciónak. Van valami megható naivitás abban, ahogy ez a színház — valamiképpen előfutárja a későbbi naturalizmusnak — naivan és kritikátlanul előtérbe tolja e megjelenésbeli igazságot minden egyéb tényezővel szemben, mely a színpadon szóhoz jut. Érdekes tünete is van azonban a meiningenizmusnak, még pedig az, hogy már önmagában megtalálta a naturalista, a csak valóságkereső színpad egyik főhibáját. Valóság hatását nem keresheti a színpad, mert nem tud anyagvalódiságot adni. Ezt érezték Meiningenben, mert ők nemcsak korhűsége, hanem a matéria valóságára is törekedtek. Magától érthetőleg ez a törekvés egészen együgyű volt, mert egyrészt más sokkal fontosabb alkotóit a színháznak elnyomta e valódiság kedvéért, másrészt, mert magában ez a törekvése is csak félmegoldás

lehetett, mert csupa igazi anyagot még sem vihetett a színházba.

Eddig tehát kétféle vezető szempontot látunk érvényesülni a színpadi kosztümben. Az egyik a szépség-illúzió megteremtését tartotta szem előtt, a másik pedig valódiságot akart produkálni mindenáron és minden eszközzel. Az egyik a maga kora szépségfantáziáját akarta megvalósítani a színpadon, tekintet nélkül minden egyéb színpadi szükségletre, a másik pedig történelmi múzeumot adott, s e mögé szorította a drámát, a művészt és a saját kora illúzióit.

A naturalizmus — teljes kifejlődésében — a belső valóságot tette elsőrangúvá, de külső megjelenésében is hűséges másolatát kívánta adni az életnek. A két valóságnak, a külsőnek és belsőnek, ez az összekapcsolása aztán helyenként ijesztő ízléstelenségeket, ferde és disszonáns hatásokat teremtett meg. Itt sem a dráma, sem a színész, sem a színpadi kép volt a fontos, tehát nem valami, ami összefoglaló egységet ad, hanem a valódiság e két formája, mely néha egymással szállt harcba.

E rövid történelmi áttekintés után ennek a cikknek tulajdonképpen az volna az igazi feladata, hogy a modern színpadi tervező számára kitérje azokat a feladatokat, amelyeket a kosztümben meg kell oldania, hogy meg-

állapítsa azokat a nézőpontokat, amelyekből a modern színpadművészet jelmezkívánságai megfelelően kielégíthetők.

## II.

Mivel itt elsősorban a tervező művész szempontjából nézzük a dolgokat, első feltétel a kosztüm térbeillése, milióbehangelődése volna. Jeleztem már, hogy a kosztüm tulajdonképpen az a kapocs, mely a színpadi kép és a mozgó és tevékeny emberi figura ellentéteit áthidalja. A kosztüm színösszeállításának és vonalainak tehát legelsőben is arra kell számítani, hogy milyen kép az, amelyben az illető ruha mozogni fog. Nemcsak színek és foltok egymáshoz való-ságáról vagy elütöközéséről van itt szó, hanem hogy az embertest változó ritmusa éppen a kosztümmön át mindig egybehangelődjék a kép ritmusával. Feltétele ennek természetesen az, hogy maga a szószoros értelemben vett dekoráció, mennyire megfelelője a drámának és mindannak, ami a dráma keretében történik. A legtöbb dekorációtervező nagy félreértése az, hogy megragadja a dráma egyik domináns hangulatát, talán éppen azt, amely az illető felvonás legvégén fejlődik ki — s ezt a megfogott és kiemelt hangulatot rögzíti le a díszleten a maga, meglehet, tökéletes pikturái eszközeivel. Ebben az esetben azonban az történik, hogy abban a pillanatban, mikor a színpadi függönyt felhúzzák, a kész színpadi kép első meglátásában már meghatározódik és fixálódik az egész felvonás hangulata és ritmusa. Meghamisítódik tehát ezáltal maga a dráma, amely mindig fejlődéseket adó, amelynek célja talán éppen ezzel ellenkezően az volt, hogy ez a hangulat csak az utolsó pillanatban sarjadjon ki belőlük. Az igazi jó dekorációnak, minden festői szépségétől eltekintve, első kelleke éppen az, hogy ne egy kész hangulatot adjon, hanem olyan festői kép legyen, mely minden pillanatban változóképes, aszerint, hogy benne és körülötte mi történik, természetesen világítással és a színpad egyéb eszközeivel segítve. S ugyanez áll a kosztümről is. Hangulat-kosztümmök nincsenek, amint hogy nincsenek már másfajta típus-kosztümmök sem. Díszlet és kosztüm-alkotások főfeladata nem az, hogy egy meghatározott hangulatot adjanak csupán festői hatásukkal, hanem az, hogy ne álljanak ellentétben azzal a hangulattal, azokkal az indulatokkal, azokkal a ritmusokkal, amelyeket a dráma, a színész művészete teremt meg.

Talán éppen ez magyarázza meg, hogy a modern színpadművészet miért kívánja meg a kosztümmök leegyszerűsítését, a nagyobb színfelületek és a kevésbé szakadozott vonalak használatát, mert ezek az egyszerűbb dolgok mindig változóképesebbek, mint a túlterheltek



Gordon Craig:  
Jelmezvázlat.

Gordon Craig: Esquisse  
pour costume.

és komplikáltak. A leegyszerűsítésnek egyébként van egész természetes gyakorlati oka is, melyet, sajnos, a mi színházi embereink még mindig nem akarnak eléggé megérteni. A színpadi képet mindig bizonyos és tekintélyes távolságból látjuk. Ebből a távolságból pedig nemcsak elvesznek, hanem össze is zavarodnak a komplikáltabb díszítőjelenségek vagy jellemző részletek. Egy egyszerű példát. Végignéztem az egyik színház valamelyik Shakespeare-előadásának ruháit közvetlen közletről. Csodás darabok voltak. Csupa igazi brokát és selyem, nagyszerű színekben és pompás ornamentikával szőtt remek, de azután láttam ugyanezeket a kosztümöket a nézőtér távlatából s színtelen vagy színes összevisszasággá folytak össze. A színpadon tehát csak egyszerű vagy lehetőleg leegyszerűsített formákkal lehet dolgozni. Ornamentikában nagy és erős dolgokkal, ha pedig ez nem lehetséges, ott legalább színbeli leegyszerűsítéssel.

A térbe-hangolás után, azt hiszem, már csak néhány szóval kell utalnom arra, hogy majdnem ugyanennyire fontos, bár szinte vele egyértelmű az is, hogy a tervező ne egyes kosztümöket képzeljen el egymagukban, hanem mindig és pontosan szem előtt tartsa a több kosztüm egymáshoz való viszonyát is. Talán meg sem említeném ezt, ha éppen itt nem követnék el a dekoratív szempontból legszembevetőbb hibákat. Főleg áll ez a modern társadalmi darabokra, amelyekben még teljes anarchia uralkodik és minden színész a saját gusztusa szerint öltözködik.

Másik és ehhez hasonló hiba, melybe gyakran beleesnek a tervezők, az, hogy figurinjukat igazi piktór-fantáziával s nem a színpadi emberével egy bizonyos pózban képzelik el és rajzolják meg. Ebben az egy pózban a figurin teljesen megfelel minden kívánságnak, a képének, a drámának, a szerep karakterének, a korhűségnek és minden egyébnek, de amint kimozdul ebből a fix helyzetéből, az alak minden jellegzetessége elveszett. Carl Walsernek, az ismert német színpadi rajzolóknak, nemrégiben



Gordon Craig: Jelmezvázlat.

Gordon Craig: Esquisse pour costume.

megjelent albuma telve van ilyen egy pózba fogott figurinokkal, melyek színpadi értéke egészen bizonytalan. Talán ennél is nagyobb hibája Walsernek éppen az, hogy az ő kosztümtervei nemcsak kész pózokat, hanem kész és szinte tipikus karaktereket is adnak. Ő nem a karakterhez alakítja a ruhát, hanem a ruhában helyezi el a karaktert. Ezzel az egy mondattal körülbelül megadtuk azt is, hogy a színészi szerep karakterének és a kosztümnek milyen viszonylatban kell lennie egymással.

### III.

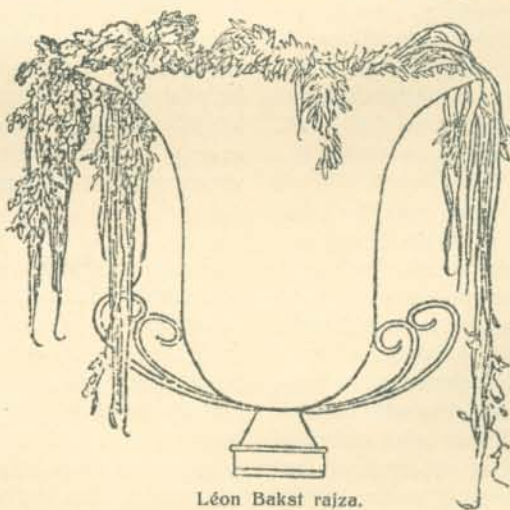
A tervező kiindulópontja tehát mindig, a tervezés minden formájában: a dráma. Mivel pedig itt nagyrészt nem a mi korunkban játszó drámákról van szó, elsősorban az előbb emlegetett korhűség kérdésével kell végeznünk. Hevesi Sándornak a színjátékról szóló könyve említi, hogy nálunk minden darabot többé-kevésbé a maga korának kosztümjeiben játszanak, de viszont minden korban játszó darabot ugyan-

abban a kosztűmben, tekintet nélkül arra, hogy milyen darabról van szó. Ez teljesen igaz s egyben megadja a korhűségkeresés egyik legfontosabb nézőpontját. A korhűség csak a dráma stílusán keresztül juthat érvényre, sőt nemcsak stílusa, hanem műfaja is elhatározó, nagy különbségeket tehet. Vannak bizonyos kosztűmök, amelyek egyazon korból származnak ugyan, de szolgál felhasználásuk, lemásolásuk sehogysem illik a drámához, amelyről szó van, viszont azok a kosztűmök, amelyek egy bizonyos drámának céljait szolgálják, ellentétben állnak egy ugyanabban a korban játszó darabbal. Mondottuk, hogy a dekorációnak és a kosztűmnek nem szabad kész hangulatot adnia, de viszont nem szabad ellentétben állnia azzal a hangulattal és azzal a ritmussal, mely a dráma eseményei során kifejlődik, lehetséges tehát, hogy az egyik darabhoz alkalmas a kor egyik kosztűm-típusa, a másikkal pedig diszsonnánál. A drámán kívül vagy vele együtt a vezető szempont itt, a mi korunk megváltozott ízlése, mely e tradicionális emlékeket a maga szemével nézi és minnek összeállításával egymás mellé tett színek szépségéről, formák komoly vagy mulatságos voltáról másfajta képzetekkel bír, mint annak a kornak embere. Ettől a feltételtől a tervezőnek azonban nem szabad megijednie. Nem veszedelmes és nem megoldhatatlan. Nem megoldhatatlan, mert korhűség szempontjából a legnagyobb szabadságok állnak rendelkezésére. Mivel a kosztűm egyik főkélléke, hogy minden nagyobb fejtörés nélkül mindenki első látásra megérthesse, hogy mi akar lenni, a kor sajátos divatjából csak azt szabad megtartania, ami ennek a divatnak legfőbb jellemvonása s ami másrészt benne él a nagy általánosság köztudatában. E közös és ismert jellemvonásokon belül tehát teljes a szabadsága színek és anyagok megválasztásában a drámának megfelelően, sőt új formákkal is szabad dolgoznia, természetesen csak úgy és csak annyira, amíg az a fő jellegzetességekkel nem áll ellentétben. Szín és anyag megválasztásában viszont számíthatnia kell arra, hogy itt mik az illető kor köztudatban álló jegyei. A primitív ősemberek világában játszódó darabhoz, melyben éppen e kor embereinek primitív indultai és primitív készségei hangsúlyozódnak, nem lehet komplikált és diszkrét színeket és nem lehet

komplikált textildolgokat használni. Ez természetes.

Végőnek hagytam, bár nem kevésbé fontos a kosztűmtervező szempontjából: a színész, aki a kosztűmöt viselni fogja, egyrészt a maga individuális testalkatával, egyéni képességeivel és egyéni mozgásával, másrészt a karakterével, amelyet játszik. Vannak formák, melyek egyik emberen jól hatnak, a másikon ugyanolyan értelemben rosszul. Vannak formák és színek, melyek egyik művésznak alkalmas segítői egy emberi karakter ábrázolására s ugyanezek egy más színésznél ugyanerre a szerepre alkalmatlanok. Persze itt nem arról van szó, hogy a színész, sajnos, leggyakrabban túltengő egyéni hiuságát kell tekintetbe venni, hanem azt, hogy ezzel is számíthatnia kell a tervezőnek, nem a színész kedvéért, hanem a dráma kedvéért, mely összefoglalását jelenti a színpadművészet minden faktorának s amely egyedülvaló s a legfontosabb. Mindennek szabad és kell is szépnek, művészi, eredményesnek és sikeresnek lennie a színpadon, de csak akkor és annyiban, ha egyben hűséges kifejezője a drámának és segítője annak a művészi hatásnak, melyet a drámának el kell érnie.

A kosztűmtervezés, sajnos, nálunk eddig nagyrészt mesteremberek kezében volt, akik a maguk gyenge történelmi tudását használták fel a védő szerepére, valahányszor kosztűmjeik ízléstelen értelmetlenségéről volt szó. Csak a legutóbbi néhány év alatt kezd némi érdeklődés mutatkozni iparművészeink és képzőművészeink között a színpadi produkcióra. Sajnos azonban, ezen a téren leggyakrabban a színházak szűkmarkuságával találkozunk, amelyek egészen fölöslegesen évente száz ezreket költenek ugyan arra, hogy kosztűmjeik igazi bársonyból készüljenek (milyen szépek a Gordon Craig pár shillingbe kerülő ruhái), de a tervezést „saját kezelésben” végeztetik el. Nem mindig az iparművészeinkben kell tehát keresni a hibát, ha nálunk olyan kevés e téren a termelés. Valószínű azonban, hogy ez hamarosan megváltozik; egyrészt a színházak belátják, hogy megtakarítást jelent számukra, másrészt pedig a közönség, mely már megkóstolta a különbséget, rákényszeríti őket erre a jobb, szebb és művészeibb munkára.



Léon Bakst rajza.



22.



25.



24.



25.



26.

Jelmeztanulmányok. — 22, 24. A. Roller. (Minden jog fenntartásával.) — 23. Peinchon. — 25. Kémény J. — 26. Gróf Bánffy Miklós.

Esquisses pour costumes. — 22, 24. A. Roller. (Tous droits réservés.) — 23. Peinchon. — 25. E. Kémény. — 26. Comte N. de Bánffy.



27.



28.



29.



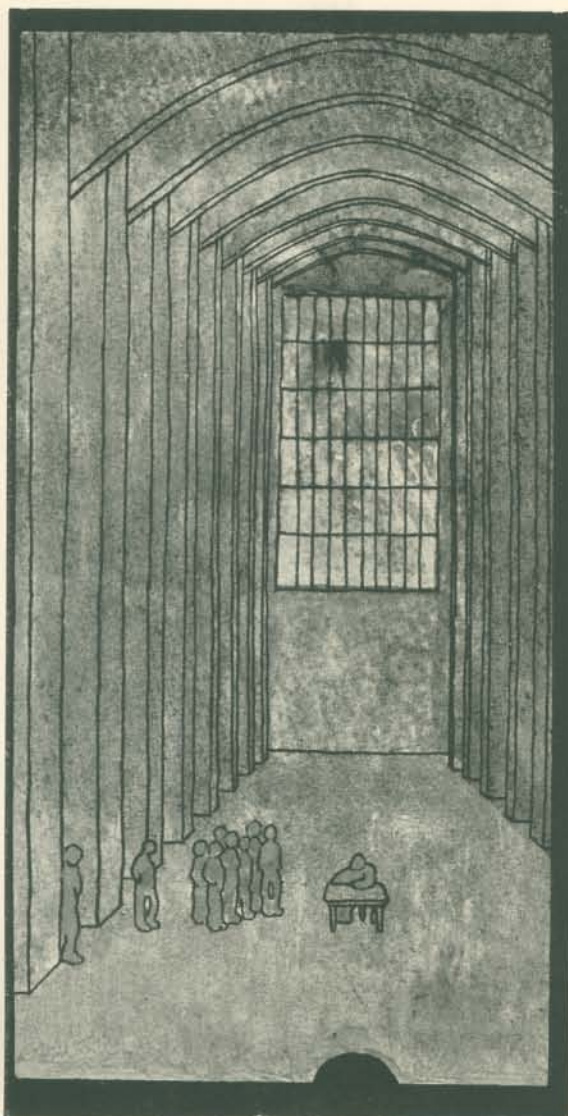
30.

27. Ujváry Ignác: Díszletvázlat Herczeg Ferenc: „Éva boszorkány” című színművéhez. II. felv. (Böhlönvár udvara.) Jelmezvázlatok. — 28. Kürthy Gy.: Keszeg (Vízkereszt). 29., 30. Márkus L.: Hún és hóhér „A nagyúr” c. darabban.

27. I. Ujváry: Esquisse de décor pour „La Sorcière Ève” de F. Herczeg. — Esquisses pour costumes. — 28. G. Kürthy. — 29. et 30. L. Márkus.



31.



32.



33.

31—32. Kürthy György: Madách: „Az ember tragédiája”. I. és XII. jelenet. — 33. Gordon Craig: Háttérflügöny vázlata.

31—32. G. Kürthy: Esquisses de décors pour „La tragédie de l'homme” de Madách. — 33. Gordon Craig: Dessin de rideau de fond.





34.



35.



36.

34. E. Stern (Berlin): Turandot: Levágott fejek a város kapuján. — Faragó Géza: Jelmeztanulmányok „Hamlet”-hez. 35. Horatio. 36. Királyné.

34. E. Stern: Turandot: Têtes découpées à la porte de la ville. — 35—36. G. Faragó: Esquisses de costumes pour „Hamlet”.



37.



38.



39.



40.

37. E. Stern (Berlin): Turandot: Levágott fejek a város kapuján. — 38—40. Márkus László: Egy fejedelem „A nagyúr“, csillagász és boszorkány a „János vitéz“ című dalos színjátékban.

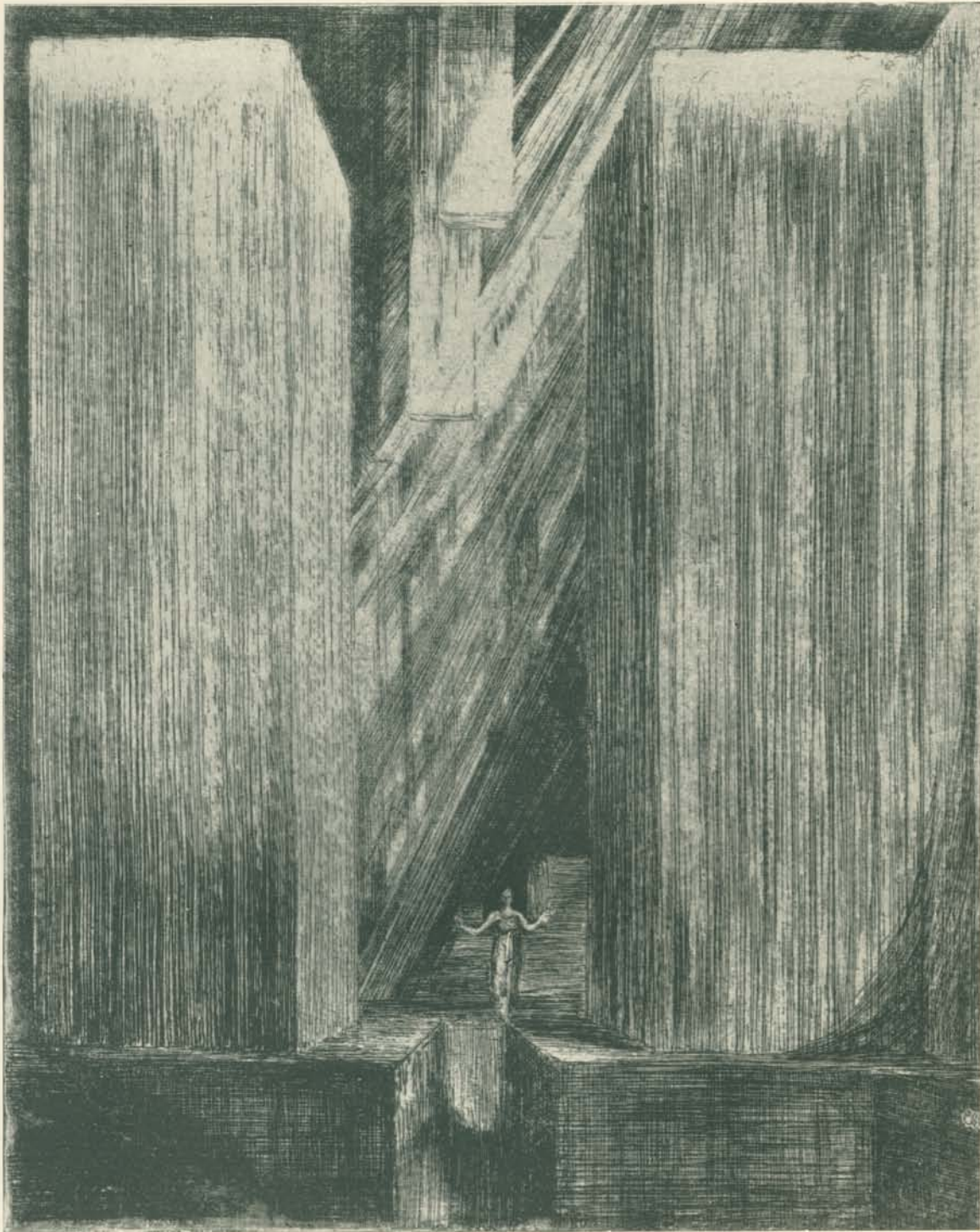
37. E. Stern: Turandot: Têtes découpées à la porte de la ville. — 38—40. L. Márkus: Esquisses de costumes.



41.

41. Gordon Craig: Díszeftanulmány. Rézkarc.

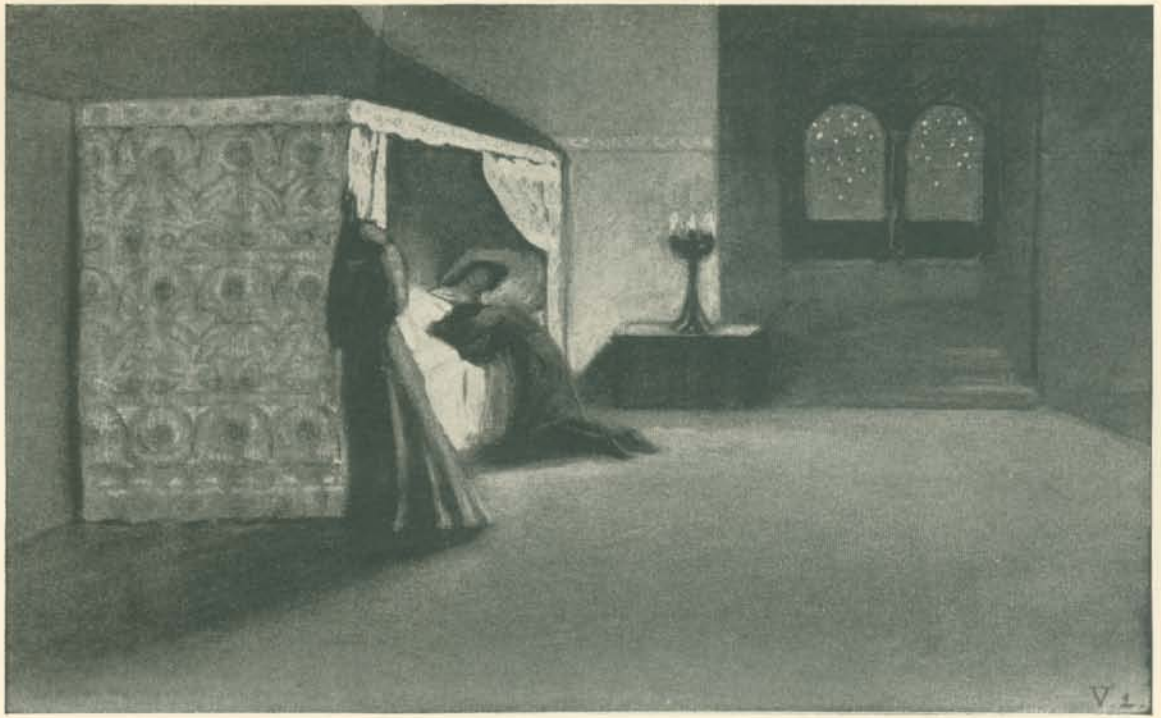
41. Gordon Craig: Esquisse de décor. Eau-forte.



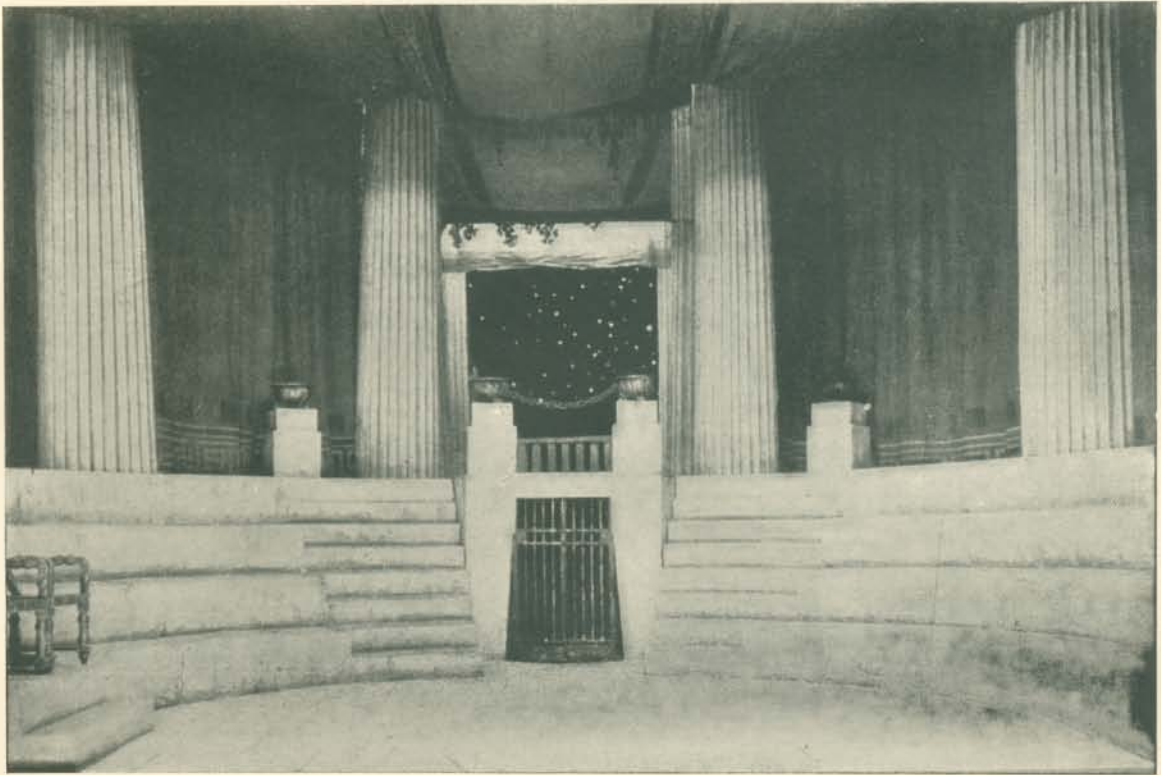
42.

42. Gordon Craig: Diszleltanulmány. Rézkarc.

42. Gordon Craig: Esquisse de décor. Eau-forte.



43.



44.

43. L. v. Hofmann : Maeterlinck : „Aglavaine és Selisette“.  
— 44. Max Reinhardt : Shakespeare : „Szentivánéji álom“.

43. L. v. Hofmann : Maeterlinck : „Aglavaine et Selisette“.—  
44. Max Reinhardt : Shakespeare : „Songe d'une nuit d'été“.