

bíró tárgyakra vonatkoznak az újabb iparművészeti irodalom: a gép szépsége, anyag-szerű kivitel, az anyag szépsége és más hasonló kifejezései. A tervező művész és a munkás képességeit az entogén ornamentum egyaránt próbára teszi, mert gondos, nehéz tervezést, kifogástalan anyagot és pontos munkát kíván, különben nemcsak hatástalan, hanem csúnya, visszataszító. Az entogén ornamentum túlságos hajszolása a dísztelenségig (los von Ornament!) és a primitívségig vezet. Az exogén ornamentum terve-

zése és a kivitele is könnyebb. A tervező művésznek technikai ismeretekre alig van szüksége, az ornamentum sokszor takarhatja az anyagnak és munkának különben kirívó fogyatékoságát. A kevés ornamentum is díszessé, szembetűnővé teszi a tárgyat, a dísz magára vonja a figyelmet, a tárgy maga sokszor háttérbe szorul. Az exogén ornamentum túlságos mértékben való alkalmazása, esetleg a jelentés, a funkció rovására, talán még nagyobb hiba, mint az ellenkező.

CSERMELYI SÁNDOR: AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM TEXTIL- ÉS KERAMIKAI GYŰJTEMÉNYE



intézetünk textilművészeti gyűjteményének élén, annak összes darabjai fölött messzire kimagasodva, királyunk Őfelségének ajándéka, a győri falkárpit áll; e folyóirat olvasóinak volt alkalmuk e remekművel megismerkedni. (Magy. Iparm. 1914, 105. és k. lk.)

Ami az intézet textilművészeti gyűjtését illeti, arra nézve ugyanazok az irányelvek mérvadóak, amelyeket más tereken is követ: legelső sorban itt is a magyarországi emlékeket gyűjti, de hivatásának tekinti azt is, hogy az egész művészettörténeli fejlődésnek képét adja, mert anélkül a hazai anyagnak tudományos értékelése is lehetetlen volna. Hiszen a lánc egyik szeme a másikba kapcsolódik. A külföldi hatás hol egyik, hol másik oldalról jött, de mindig érvényesült e téren is. Elég egy-két példát említeni. A középkor végéről, Mátyás idejéből származó pompás magyar egyházi ruhák szövete szinte kizárólag olasz eredetű, a miseruhák hímzett keresztjei pedig a korukbeli olasz és német hímzőművészet hatása alatt állnak. A XVII. és XVIII. században a török befolyás kerekedik fölül: úri hímzéseinknek formakincsében a keleti motívumok játsszák a legfőbb szerepet — sajátos levélformák, arabeszkék, főként pedig a török virágok: tulipán, szegfű, jácint. Emellett megmaradnak bennük az olasz gótika díszítőelemei is, különösen a gránátalmaformák.

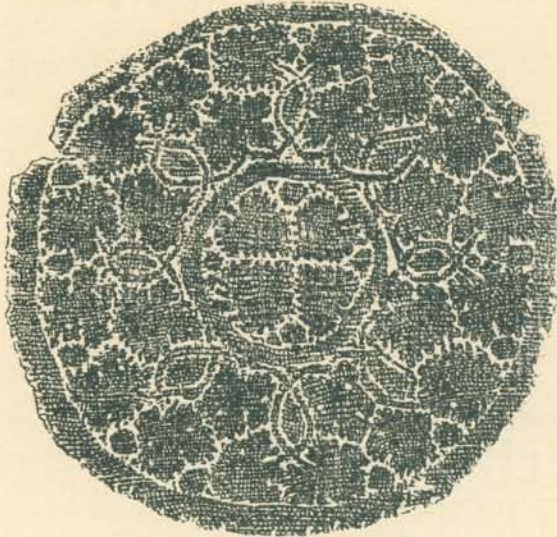
Szövetgyűjteményünknek a következőkben csak legfontosabb csoportjait akarom kiemelni. A legrégebb példányok az egyiptomi kopt szövetek. Díszítésük rendkívül érdekes,

technikai tekintetben azért, mert az ú. n. gobelin-szövés itt lép fel először, formakincsüket nézve pedig azért, mert azt mutatják, hogy a legkorábbi középkor művészete miként őrizte meg, használta föl és alakította át az ókori díszítés legkülönbözőbb elemeit.

A következő tekintélyesebb csoportot az ú. n. szaracén szövetek alkotják. Részben Szicília és Olaszország különböző helyein, részben keleten készültek. Ehhez képest az európai díszítőelemekhez a mohamedán művészet formái járulnak bennük, s itt találkozunk először a kínai hatással is. Ezt Perzsia közvetítette, hol Kína kulturális befolyása a XIII. század óta igen jelentékeny volt.

Érdekes sorozat az is, melyet középkori nyomtatott mustrájú szövetekből őrzünk. Ezek német gyártmányok, a múzeum a Rajna vidékéről vásárolta őket. Alapszínük többnyire sötétkék, de kedvelik a világos színeket is; az első esetben a díszítés többnyire fehér, az utóbbiban vörös vagy fekete. A mustrák rendszeren sorosak, gyakran látunk egyenként vagy párosával mezőkbe helyezett állatokat.

Textilgyűjteményünk gerincét az olasz és francia szövetek alkotják; ezekből olyan gazdag sorozataink vannak, melyek a tudományos kutatásnak is szinte teljes anyagot nyújtanak. — A XV. század olasz szövetei a maguk korának legkiválóbb textilművészeti alkotásai; mustráik nagyjában egyezők akár bársonyokról vagy bársonybrokátokról, akár damasztiszövetekről van szó. Látjuk a gránátalma-mustra legkülönfélébb változatait; a minták oly nagyméretűek, hogy kárpitszövetek benyomását teszik, de jól tudjuk, hogy egyházi és világi ruhákat is szabtak belőlük. — A XVI. és XVII. század legszebb szövetei még



Kopt ruharészlet
az V-VI. század-
ból. Egyiptomi.

Kopfscher Gewand-
rest aus Aegypten.
V-VI. Jahrhundert.

szintén Olaszországból kerülnek ki: nagyméretű, stilizált, szimmetrikus virágmustrákkal ékes bársonyok és egy- vagy kétszínű, többnyire piros vagy piros-sárga damasztok. Emellett, különösen Velencében, apróbb soros mustrákat is találunk, részben pompás barnásfekete színű bársonyábrákkal.

Csak a XVII. század második felében indul hódító útjára a francia szövőművészet. Főhelye Lyon, de szerepelnek egyéb francia városok is. E szövetek különösen a XVIII. században az egész világon uralkodnak. Főjellemvonásuk a naturalisztikus virágdíszítés, a világos színhangulatok kedvelése és a díszítés minden lehetőségének raffinált kihasználása: a sokszor damaszt szövésű mintázott alapon brokátszövésű ezüst-, arany- és többszínű selyemdíszítés jelenik meg, emellett különböző fonalak (cordonné, chenille) használatnak, minél fogva rendkívül gazdag fény- és árnyékhatások válnak lehetővé. E francia szövetekkel gazdagság tekintetében semmiféle textilgyártmány sem vetélkedhetik, de kétségtelen, hogy a szövetdíszítés főelvét, az áttekinthetően tagozódó, tiszta síkdíszítést, éppen legszebb példányaik a pompázó és naturalisztikus hatás kedvéért feladják.

Keleti textiltárgyaink között török szövetekből vannak igen szép példányok (232. sz.); kitűnő sorozatunk van a kisázsiai ú. n. Skutari bársonyokból is, melyeknek nem egy motívumuk megjelenik úri hímzéseinken, de még kályhacsempéinken is. Őrünk továbbá egypár igen szép skófiomos nyeregtakarót. E csoport fődíszje azonban a szőnyeggyűjtemény. Igaz, hogy a perzsa szőnyegek legszebbjei közül egyet sem

mondhatunk a magunkénak, de annál értékesebb az erdélyi török szőnyegek hosszú sora, melyekre a tavalyi szőnyegkiállításról e lap olvasói emlékeznek.

Külön említést érdemel két zárt gyűjtemény. Az egyik több mint 400 drb kínai szövetből áll, melyeket Wegenerné asszonytól vásárolt az intézet. Ha kiállításuknak sorát tudjuk ejteni, a közönség nagy gyönyörűségét fogja bennük lelteni. A másik Berger Salamon nagyértékű ajándéka, mintegy 2000 drb népies délszláv hímzés. — Mint az utóbbi évek egyik legjelentékenyebb szövetvásárlása, megemlítenéd az, mely múzeumunkat néhai Czobor Béla kitűnő gyűjteményének birtokába juttatta. E gyűjtemény több mint 200 drb főképpen olasz és francia szövetből áll.

Modern szöveteket az intézet nem gyűjt tervszerűen, a múzeumnak két kiállítása alkalmával azonban ilyeneket is szereztünk: angol cretonneokat és bársonyokat, melyek a XIX. század végén uralkodó művészi törekvéseknek beszédes tanui.

Textilgyűjteményünkben — kerek számokban beszélve — 1900 drb szövetet, 600 hímzést, 200 csipkét és 140 szőnyeget őrzünk; a magyar tárgyak és a Berger-gyűjtemény darabjai e számokban nem foglalhatók.

Még egypár szót a képeken bemutatott darabokról. Az itt látható kopt ruharészlet sárgás-fehér alapon fekete gobelinszövésű indás levélmintát tüntet föl. A perzsa szövet ezüstbrokát sötétkék alapon ciprusiezüstszállal (231. sz.); a madarak rajzában a kínai hatás nyilvánvaló. A nyomtatott szövet díszítése fehér sötétkék alapon (230. sz.). Az olasz bársony barna — e szín ritka, leggyakrabban a piros fordul elő — bolyha különböző magasságúra nyírott, brokátdíszítése részben síma, részben hurkos (or frisé) aranyszálakból áll (l. 223. old.). Kiválóan szép a brokátcsík is (226. sz.); alapja olajzöld, a díszítés egyes részeit színes selyemmel kihímezték. Az olasz lazúrhímzés (224. sz.) és a velencei domború csipke (225. sz.) gyűjteményünknek legszebb enémű darabjai. A három francia szövet között (227—229. sz.) legkiválóbb a 228. sz. képen látható, mely Philippe de la Sallenak, a legnagyobb lyoni mesternek, tervező kezére vall. Rendkívül becses és ritka darab a néhai Egger Henrik gyűjteményéből származó francia csomózott szőnyeg, fekete alapú virágos keretével és világos alapon alakos, kissé naívrájú díszítést feltűntető tükrével (222. sz.). E szőnyegek Louis XIV mustrák jelennek meg keleti technikában. Belőlük nőtt ki az egész francia szőnyegművészet, élén a Savonnerie alkotásaival.

Utolsó helyen említtem a 223. sz. képen látható érdekes brüsszeli gobelint, mely ez év tavaszán

két szép bútordarabbal egyült mint intézetünk egy nemeslelkű barátjának, özv. báró Lipthay Bélánénak, hagyománya került a múzeumba. Minthogy gobelingyűjteményünk mindössze egy-két darabból áll, e gyarapodás különösen örvendetes. A falkárpit rajza — mind a keretben, mind a gazdag tájképes háttért és az argonauta-mondából vett jeleneteket feltüntető tülkörben — arra a korra jellegzetes, melyben a flandriai gobelinművészet, virágkorán túl jutván, olasz hatásoknak nyit utat, de anélkül hogy ez új elemeket szervesen tudná a régiekkel egyesíteni. A nagy technikai készség és a kiváló dekoratív érzék azonban e termékeknek is tisztas helyet biztosított a gobelinművészet alkotásainak sorában.

* * *

A múzeum keramikai gyűjteményének két páratlan becsű csoportja van: a magyar faze-kasedények és a holicsei fajanszok gyűjteménye. Az előbbiről már volt szó, az utóbbi külön méltatásban fog részesülni a többi magyar fajanszokkal és keménycserepekkel együtt. E cikk keretébe a nem-magyar keramika és a herendi porcellánok tartoznak.

Keramikai tárgyak minden korból rendkívül nagy számban maradtak ránk. Ez természetes. A cserépedények túlnyomó többsége sohasem volt drága holmi és többé-kevésbé tömegesen készült. Azonkívül a cserép törekeny ugyan, de egyébként nem romlandó, mint a fa vagy a szövethemű, és maga az anyag értéktelen, nem csábít nyereséges felhasználásra, mint a fémek vagy akár a márvány is. Bizonyos korokban temetkezési szokások is védtek a cserépedényeket a pusztulástól.

Az iparművészet hatalmas keramikai termeléséből intézetünk gyűjtésének természetesen okkal-móddal kell válogatnia. Vannak csoportok, melyekkel nem foglalkozhatunk. Így pl. a görög és római edényekből csak mutatónak van egypár; ezeknek gyűjtése máshol sem szokott az iparművészeti múzeumok feladata lenni. A keletázsiai porcellánokból régebben csak gyenge minőségűek kerültek piacra, újabban kitűnő darabokat lehetne szerezni, de olyan roppant ára-

kon, hogy múzeumunk tervszerű gyűjtésekre nem gondolhat. A 245. kép egy csinos kínai tálát mutat be a XVII. századból. Vannak még egyéb csoportok is, melyekre vonatkozólag csak arra törekszünk az intézet, hogy közönségünk egy-két kiváló darabot láthasson belőlük. Ezért szerezte meg pl. a Spitzer-gyűjtemény árverésén Giorgio Andreoli gubbioi mesterlústeres tálját (237. sz.), olasz majolikatárgyainak legszebbikét. Bernard Palissy, a francia reneszánsz legkifünőbb keramikusa, csak egy darabbal (240. sz.) van képviselve, de az minden tekintetben jellemző alkotása a tudós mesternek. Németalföldi fajanszaink között is csak egy elsőrangú darab van, egy pompás díszedény (234. sz.), Adriaen Pynacker delfti mester műve; formája és gyönyörű kék-zöld-vörös-arany díszítése japáni forrásból van merítve. Rokon jellegű díszítést látunk azon a leveses-



Olasz bársonybrokát a XV. század közepéről.

Italienischer Samtbrokát. Mitte des XV. Jahrhunderts.

tálon is (235. sz.), melyet milánói fajanszaink között az első hely illet meg. Gazdagabb gyűjteményünk van a XVI—XVIII. századbéli rajnavidéki sómázás kőcserépedényekből; közülük néhány magyar vonatkozású, egyiken pl. Budavár képe, egy másikon pedig a magyar címer látható.

Mindezen gyártmányok anyaga közönséges, dísztelen cserép, melyet a máz többnyire eltakar. Az első cserépanyag, melynek önálló szépsége van s mely azért csak részleges díszítésre szorul, a porcellán. Európa sokáig küzködött, míg e kínai anyagot előállítania sikerült, sokáig volt kénytelen fajanszutfánzatokkal megelégedni, — bár azok között vannak olyanok, melyek művészi tekintetben a porcellánal bátran kiállhatják a versenyt. A XVIII. század elején Meissenben sikerül porcellánt készíteni, tíz évvel utóbb Bécsben; a 40-es és 50-es években azután különösen Németországban számtalan gyár alakul. A múzeum nem akarhat a nagyobb német múzeumokkal versenyezni, melyeknek gyűjtése a porcellángyártás egész területére kiterjed; hiszen rájuk nézve e téren nemzeti művészetről van szó. Mi nagyobb súlyt csak két gyárra helyezünk, a meissenire, mely sokáig megmaradt az első helyen és a többinek mintaképpül szolgált, és a bécsire, mely később speciális sikereket ért el Louis XVI és empire ízlésben tartott edényeivel, pompás mázaival, domború aranyozásával és Magyarországon különös kedveltségnek örvendett. 1911-ben Gerhard Gusztáv budapesti gyűjteményéből (l. Magy. Iparműv. 1910, 181. és köv. lk.) a múzeum megvásárolt mintegy 50-et a legszebb porcellánok közül, edényeket, szobrocskákat, szelencéket. Ezekkel meissenai gyűjteményünk reprezentatívnak mondható. Bécsi gyűjteményünk még számottevőbb, jelentőségét a külföldi szakirodalom is mindig elismeri; plasztikai része gyengébb és bővítésre szorul, de az edények sorozata annál gazdagabb és változatosabb. Említést érdemel még az a pétervári császári gyárból származó rózsadíszes és tájképes készlet is, melyet néhai József főherceg úr ő fensége ajándékozott a múzeumnak. Herend, az egyetlen jelentékenyebb magyar porcellángyár, a XIX. században kevés önállósággal, de sok ízléssel és nagy technikai készséggel dolgozik. Ennek termékeire kiváló gondot fordít a múzeum: legszebb gyarapodása e téren Medrey Zsigmond 160 darabból álló gyűjteményének 1906-ban történt megvásárlásából származott. Fischer Emil és Farkasházy Jenő urak becses ajándékokkal járultak hozzá herendi gyűjteményünknek gyarapításához. Egészben véve nem magyar keramikai gyűjteményünknek a porcellánok adják

legértékesebb és leggazdagabb csoportját, melyhez képest a többiek alárendelt szerepet játszanak. — Ami az európai porcellánok stílusát illeti, amint az mind az edények formáiban, mind a festett díszítésekben, mind a plasztikai alkotásokban megnyilatkozik, a XVIII. század első felében két főirány különböztethető meg: az egyik keletázsiai formákhoz és díszítésekhez nyúl, a másik megmarad a késői barokk ízlés körében és különösen a francia Louis XIV stílus hatásának enged szívesen tért. A század közepe táján azután mindenben a rokokó ízlés veszi át az uralmat s ezekbe az évtizedekbe esik a porcellán virágkora; a legszebb eredményeket a plasztika terén éri el, itt az anyag lehetőségei és a stílus hajlandóságai a legteljesebb összhangban vannak és olyan alkotásokra vezetnek, melyek az iparművészet világtörténetében a legelső helyek egyikét foglalják el. A XVIII. sz. vége és a XIX. sz. eleje is sok szép dolgot produkál, de ilyen magaslatra többé nem emelkedik.

Képeink porcellángyűjteményünknek néhány kiváló darabját mutatják be. A nagy meissenai díszedény (233. sz.) az udvar számára készült A(ugustus) R(ex) jelzésű darabok közül való. A dudást és parasztleányt ábrázoló kitűnő szoborcsoportból (243. sz.) a mienken kívül állítólag csak egy példány ismeretes, holott e szobrocskák rendszerint sok példányban készültek. A sórtartós férfialakot (246. sz.) Hollicson utánozták, az utánzat képe az eredetié mellett látható. A rokokó pásztor (250. sz.) diszkrét színeivel egyike a legbájosabb meissenai szobrocskáknak. Kiváló a két állatszobrocska is (251—252. sz.-ok), alkalmasint mindkettő Kaendler alkotása, ki a gyárnak leggeniálisabb plasztikusa volt; állatalakjai különös kedveltségnek örvendtek. A köszörült díszítésű teáskanna (238. sz.) anyaga vörösbarna ú. n. Böttgerkőcserép, előfutárja a porcellánnak, mely azután e szép, fényes kemény anyagot teljesen kiszorította. A bécsi porcellánok közül különösen szép a teáskanna (242. sz.) bleu royal mázzal és antikizáló domború aranydíszítéssel, meg a födeles csésze (239. sz.), mely a gyár legelső éveiből származik.

A kisebb gyárak közül Höchst híret főként egy kitűnő modellörnek, J. P. Melchiornak, köszöni. Vénusza (249. sz.), melyet a mester teljes nevével szignált, egyike a legjobb porcellánszobroknak; a kecses kis alak Falconet híres baigneuse-ére vezethető vissza. A nymphenburgi mártásos-csésze (248. sz.) zöld tónusú apró tájképeivel, tiszta, erőteljes formáival e kisebb jelentőségű gyár legjobb termékei közé tartozik. Herenden kevés szobor készült; a parasztnőcske (244. sz.) minta-

képe kétségtelenül valamely bécsi szoborcska volt.

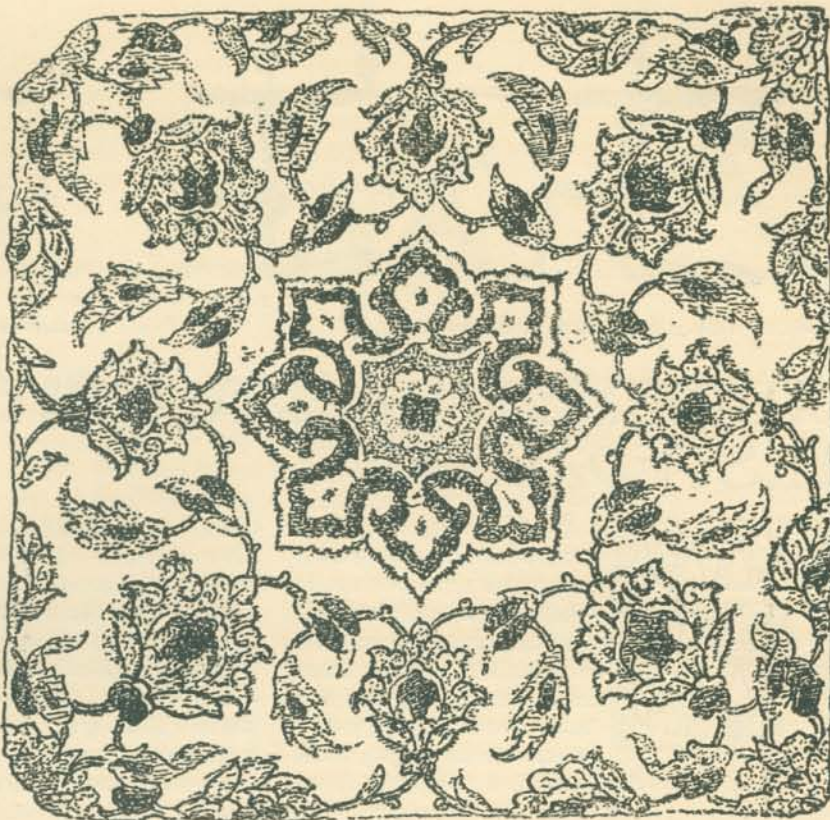
A XVIII. századi francia keramika legjavát Sèvres lágyporcellánjai adják. A gyár aránylag keveset produkált, főként az udvari körök részére, ezért gyártmányai ritkábban kerülnek piacra és igen magas áron kelnek el. Múzeumunk csak egy-két kisebb igényű darabot szerezhetett, legszebb közöttük a 241. képen látható levesescsésze, tiszta Louis XVI stílusban. Sajnos, sérült állapotban van, aranyozása sárgára égett, máza lepattogzik.

A mohamedán keramika köréből is csak néhány kiválóbb darab beszerzéséről lehet szó. Perzsa cseréptárgyaink legszebbike egy palack (236. sz.), kobaltkék máz

főlött fehér, vörös és arany díszítéssel. Kiszárazban pompás félfajánsztárgyak készültek, korsók, tálak, falburkolócsempék kék, zöld és vörös színben tartott díszítéssel. Ornamentikájuk közös a török textiliákéval (szövegkép). Herz Miksa pasa, Kairóban élő hazánkfia, egy sereg érdekes egyiptomi cseréptöredéket ajándékozott a múzeumnak, melyek mint tanulmányi anyag jó szolgálatot tesznek.

Megszerezte intézetünk néhai Horti Pálnak értékes mexikói cserépgyűjteményét. E tárgyak nemrégiben nyertek elhelyezést és a háború által ránk kényszerített szünet után a közönség újdonság gyanánt fogja őket élvezhetni.

A bécsi (1873) és párisi (1878) világkiállítások idejéből származik néhány vitrinára való edényünk, főként francia gyárakból (Deck, Villeroy & Boch stb.); figyelemreméltók azonban az angol Minton-gyár porcellánjai is finom anyaguk és rendkívül gondos díszítésük miatt. A sévresi gyárnak az ötvenes-nyolcvanas évekből származó mintegy 25 darab edényével, melyek részben régebbi darabok utánzatai, boldogabb időkben a francia kormány ajándékozta meg a múzeumot. Csinos gyűjteményünk van a XIX. század



Falcsespe, félfajánsz, a XVI-XVII. századból. Kiszárazsal.

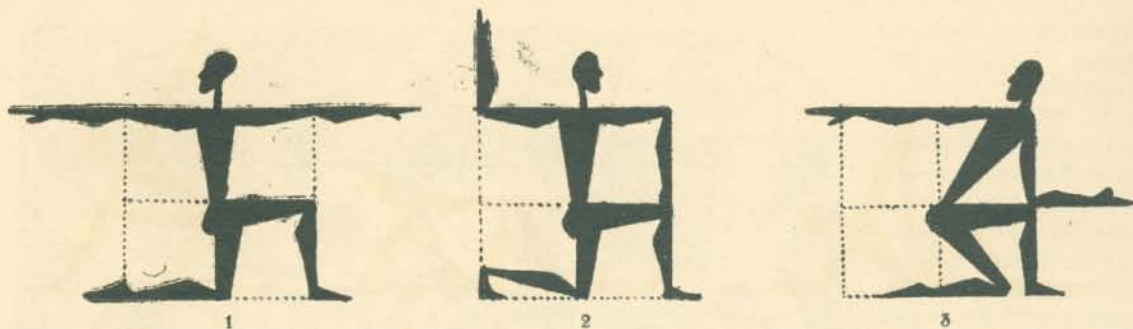
Wandplatte, Halbfayence. Kleinasien. XVI-XVII. Jahrhundert.

végén uralkodó irányokra jellemző, nagyobbára francia, díszedényekből is. A vastag cserépanyagot fénoxidos, nagy tűzben égetett, folytatott mázak borítják, a festett díztés alig játszik szerepet, a formák egyszerűek. Van közöttük néhány nippyszerű, ezüstlevelekkel díszített apró edényke az utolsó párisi világkiállításból (1900).

Az igazi modern porcellán a kopenhágai királyi gyárból indult ki. Ennek legfőbb technikai vívmánya abban állott, hogy máz alatt egész színskálát tudott előállítani, míg a régebbi porcellánokon a kobaltkék kivételével az összes színek máz fölé kerülnek és kisebb hőfokon égetődnek. A gyár főereje azonban kitűnő művészeiben rejlik, kik a modern edényformák, díszítések és plasztikai alkotások egész sorával gazdagították a keramikai művészetet. E modern porcellánok közül is dicsekedhetünk néhány jó példánnyal, ez irányban azonban gyűjteményünk még kiegészítésre szorul.

Nem kell nekem olyan művészet, mely csak keveseké lehet, mert olyan műveltség és olyan szabadság sem kell nekem, melyet csak kevesen élvezhetnek.

Morris.



Geometrial akt-vázlatok Duncan rendszere szerint.

Geometrische Aktskizzen, System Duncan.

DR. DIENES VALÉRIA: MŰVÉSZET ÉS TESTEDZÉS



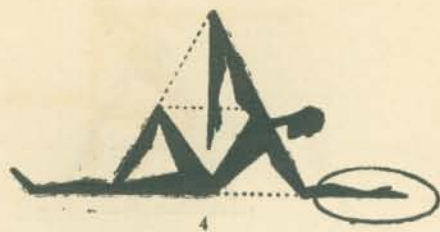
Az a közlemény Raymond Duncan rekonstruált görögtornarendszerét akarja bemutatni, melynek művészi tancokká való feldolgozását Isadora Duncan és tanítványainak előadásaiból is a legnagyobb részt erre az alapra épült orosz ballettekből ismerjük s melynek most Budapesten is megnyílt az iskolája. Mint merev csontváz a hajlékony izomzatnak, olyanféle összetartója és egyensúlyozója ez a testgyakorlás-rendszer azoknak a művészi produkcióknak, melyek az általa kiképzett testből a hivatottaknál úgyszólván önként fakadnak és csak öntudatos rendezésre, rögzítésre várnak. S a pusztá izomerősítő tornázástól a kifejező táncművészetig a mindennapi testtartások, testmozgások egyszerűsítésének és szépítésének minden fokán keresztül úgy érvényesül a mozdulatokban ez a rendszer, mint a léghajó rendetlen mozgásaiban a homokteher, mely óv a szertelenségektől, folytonosan visszahoz az elhagyott egyensúlyba azzal, hogy a legbátrabb kilengéseket is egy alapvető normál-állás köré tereli, melyhez a szervezet minden mozgásában közel áll s melyben minden mozgásra készen áll. A táncművészetnek elemi iskolája, minden emberi mozgásnak kiindulópontja és rendezője kíván lenni ez a rendszer, amit mindenkihez szóló általánosságában talán legjobban művészi sportnak nevezhetnénk.

A ma divatos tornarendszerek közül többre is ráillik ez az elnevezés. Valamennyi művészi is akar lenni; ha az emberi test műtárgy vagy legalább is annak kellene lennie, akkor minden természetes testképző munkának szabad művészi igényekkel föllépnie, legalább annyiban, hogy formálja és építi a képzőművészetek elsőrendű adottságát, az emberi testet. Nálunk

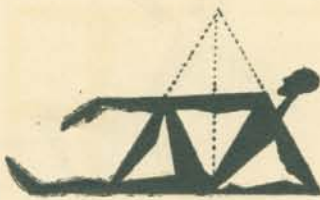
eddig két ily testképzőrendszer vált ismertté és használatossá: a Mensendieck-féle higiénikus torna s a Dalcroze-féle ritmikus testgyakorlás.

Mensendieck asszony, az orvos, mint tudós áll az emberi test elé, megtanítja azt minden főbb izomcsoportjának a többitől független használatára s így az egyes izomcsoportoknak szánt külön-külön gyakorlatok alkalmazásával el tudja érni, hogy ott módosítson a testformákon, ahol akar, annyit tegyen hozzájuk, vegyen el belőlük, amennyit akar. Ezek a tanulmányok úgy hatnak a testre, mint az olaj a gépre és csak a feldolgozás után adódik vissza a test önmagának. A módszer tehát az egyes izomcsoportok munkájának külön-külön öntudatosítására, ráeszméltetés minden mozdulatelemre, szóval a szépség megtanulása. Ezt a kiegészítő tudományt azután el kell felejtetni, hogy a test a spontán szépséghez visszatérhessen. A rendszer pótolhatatlan a test lokalizált módosításában. Bárhol alakítja a testet a többi felületektől függetlenül. Ez a „bárhol“ az érdeme, ezért neveztük elsősorban higiénikus tornának, mely a többé-kevésbé rendellenes testnek szól s előtte rendellenes minden emberi test, mely műtárgynak be nem válik. Itt rejlik az ő művészi intenciója. A mozdulatlan testet akarja speciális mozgások árán széppé mintázni és mivel szerinte mi civilizáltak mindnyájan kicsit nyomorékok vagyunk, ehhez gyógytornával kell bennünket megkínálnia. Mikor meggyógyultunk és azt is elfeledtük, hogy hogyan, akkor szépek vagyunk.

Duncan rendszere éppen az ellenkező pólusról való. Nem beszél anatómiai elemekről, nem mutat a testnek részletgyakorlatot, nem kívánja, sőt nem is tűri, hogy a tanítvány izmaira, azok helyes vagy helytelen használatára gondoljon. Mindig az egész testet foglalkoztatja s úgy tesz, mintha a feldolgozandó test máris szép volna, melynek semmi modellálásra nincs szüksége. Ez az előlegezett szépség válik öntudatlan



4



5



6

Geometrial akt-vázlatok Duncan rendszere szerint.

Geometrische Aktskizzen, System Duncan.

valósággá a gyakorlatok folyamán. Úgy áll szemben Mensendieck módszerével, mint minden öntudatos, elemenkénti tanulással az ösztönszerűsége építő módszerek, melyeket sohasem lehet a végletekig vinni, de bizonyos adagolásban viszont az előbbiekre is mindig belekeverednek.

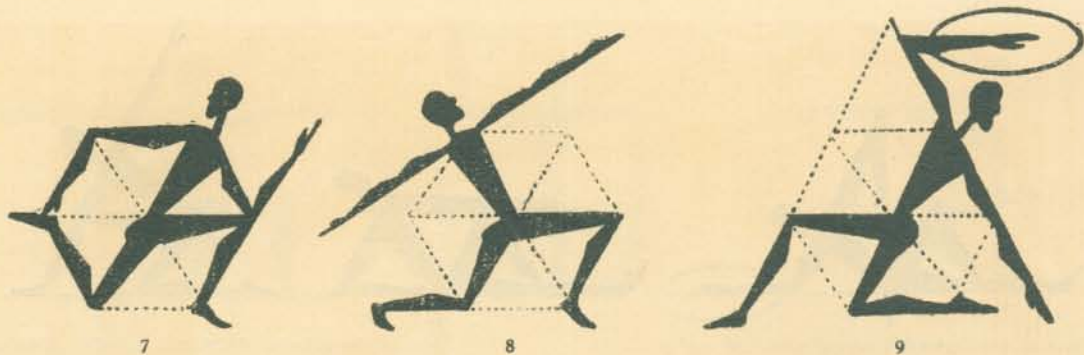
Duncan úgy juttatja érvényre ezt a módszeres spontánságot, hogy oly alapállást mutat, amit nem lehet helytelen izomhasználattal pontosan utánozni. Ez az a bizonyos egyensúlyi állapot, mely körül az emberi mozgások úgy csoportosulnak, mint az inga mozgás közben felvett helyzetei a nyugalmi helyzet körül: maguktól visszaesnek ebbe az állásba, vagy túllendülnek rajta, hogy az ellenkező irányból oda újra visszatérjenek. Ez profil-állás, a görög vázákon számtalanszor megismétlődik: talpon (és nem sarkon) álló párhuzamos lábfejek, lépésben levő lábszárak, derékszöggel a relief-síkba fordított vállak, kiterjesztett karok és ugyane síkban maradó arcél. Ha sikerül így megállanunk és váltogatva előrelépkednünk anélkül, hogy választott síkunkból kilépnénk, akkor jól használjuk az izmainkat. A mintának próbálgató utánpótlása közben a helytelenségek öntudatlanul kiküszöbölődnek és mire a lépésről a szökkenésre s erről a lendületre kerül a sor, az izomzat normális használata megalapozódott. A fő izomnevelő eszköz itt nem az állás maga, hanem az egyik oldalról a másikra átívő lendület, amit nem lehet rosszul megcsinálni. Míg a tartásban hiba van, addig a lendület nincs meg. Ezen szoktak a tanítványok vesztegelni, mert alapállásuk esetleges hibái megállítják őket. Még az állás igazi rajza is csak a lendülés azon pillanatában adódik ki teljesen, mikor a talp elválik a talajtól s a test a levegőben lebeg. (272. ábra és az aktvázlatok tábláján a 10., 11. és 12. ábra.) A most illusztrált vonást úgy foglalnék össze, hogy Mensendieck tudományos módszerével szemben a Duncané művészi módszer, a testmozgást nem mint tudományt tanítja, hanem mint művészetet szuggereálja.

Más oldalról fogja megvilágítani a rendszert

a Dalcroze-féle ritmikus tornához való hasonlítása. Duncan is ritmikus tornának nevezi rendszerét, de nem rendeli alá a zenének, mint Dalcroze. Szerinte a testnek saját ritmusát kell játszani s ennek a zenével való illeszkedése inkább szerencsés találkozás, mint engedelmesség. Ezért nem táncol az ortodox Duncan-növendék a modern zenére és tekinti Isadora táncait neológ eretnekségnek. A görög himnuszok szabadabb ritmikája jobban összeolvad a test természetes ritmusával, mint a modern zene, amit úgy kell a testre ráparancsolni s így Dalcroze tornája a Duncanéval szemben nem annyira testgyakorlás, mint inkább zene-mimelés, a test ott nem cél, hanem eszköz és a Dalcroze-iskolák érdeme elsősorban zenetanítás, melyből hasznot húz a test is, munkájuk eredménye pedig nem annyira ritmikus torna, mint inkább megtornázott zene. Szóval ott a zenén van a súlypont, a szerző hasznára fordítja és illusztrálja a modern lélektannak azt az eredményét, hogy igazán hatalmunkba csak az az ismeret kerül, amit mozgásokhoz kötöttünk s ezzel izomzatunkba költöztettünk. Ez a testbe költözött zene a Dalcroze tornája, a Duncané inkább a testből kivett muzsika, a szabadjára engedett test spontán játéka. Hogy az ily szabadságban feldolgozott test azután kellő hajlékonyságot nyer a modern zene minden ritmikái változatosságához való illeszkedésre, azt a külföldi Duncan-iskolák bőven illusztrálják. Mindenikben elfogadták a modern zenét a mozdulatok értelmező kíséretével, sőt a párisi ortodox iskola is interpretál görög kórusokat, költeményeket.

*

A képek csak rajzokat rögzíthetnek a mozdulatokból, maga a lendület, a rajzok éltető eleme, mely mozdulatokká fűzi őket, természetesen kiesik a fotográfiából. Ennek a rajzelemnek, mely a papíron való bemutatásban magától válik uralkodóvá, teljes megvilágítására csatoltuk a Duncan-féle szabályos sokszögekbe helyezett aktvázakat, melyekhez magyarázatot fűzni fölösleges. Illusztrálják, hogy az antik vázák emberalakjainak teljes meg-



Geometriai akt-vázlatok Duncan rendszere szerint.

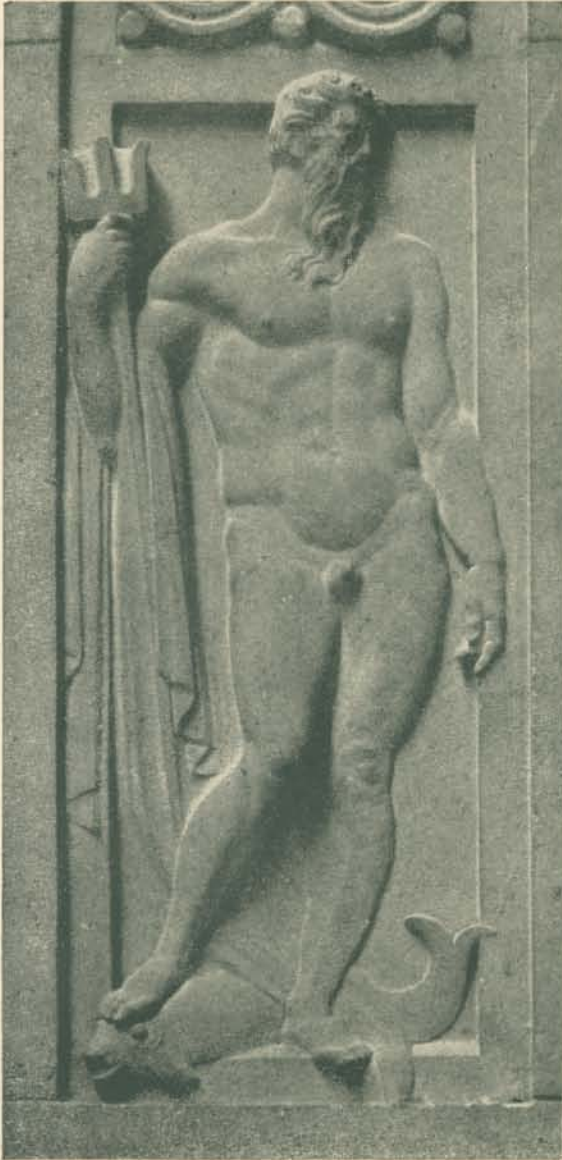
Geometrische Aktskizzen, System Duncan.

értéséhez, egyensúlyuk helyes értelmezéséhez nem csupán anatómia, hanem geometria kell s azt a gondolatot keltik, hogy mai, anatómiai alapon álló aktrajzolásunk segítségére, sőt gyakran javítására, az egészséges pózok megválasztására nem fölösleges dolog e geometriai aktrajzólástól tanácsokat kérnünk. A relief-síkban álló emberalak — és rendszerünk szerint az emberi test csakis relief-síkban egyensúlyozható, csakis profilállásban találhat megnyugtató s egyszersmind a továbbmozgásra termékeny egyensúlyú állapotot — fizikai anyageloszlásánál fogva veszi fel a szabályos sokszögekbeilleszkedő testtartásokat, melyek az egységes mozgáshoz s a művész által kiszemelendő bármilyen szabad pózokhoz úgy viszonylanak, mint a teknőben ide-oda gördülő golyó helyzetei a teknő legmélyebb pontjához, mint a hullámvasút szaladáshelyei a lezuhanás végső pillanatához: a biztos, a stabil egyensúlyi állapotot rögzítik az átmenetiekkel szemben. Magyarazatul nézzük meg a 260. ábra lándzsavetőjét; az elhajítást megelőző pillanatban még alapállásban látszik.

Geometriai táblánkon, hol minden alak az előrelépő lábbal ellentétes vállal fordul előre (pl. a 11. sz. alaknak háta, a 11. számúnak melle van a néző felé fordítva) az 1., 2., 3. ábra a térdelésig stabilizált alapállást mutatja különböző kar-rajzokkal; a harmadikon a törzshajlítás módosítja a bal comb helyzetét. A 4., 5. ábra az alaphelyzet használata fekvésre, a 6—9. a törzshajlásokkal módosított lábszárhelyzeteket s a 10—12. a lendület közben megjelenő stabilis pillanatokat illusztrálja. A rendszer összes alaprajzait helyszűke miatt nem közölhetjük. Ezekhez járulnak a mozdulat alakítása közben való megállások tetszőleges pillanatban. Az alakításoknak alapelve, hogy minden mozdulat — azaz valamely tagnak átvitele adott pontból egy másik pontba — a legrövidebb úton, vagyis egyenes vonalban történjék. Ennek a szabálynak az az eredménye, hogy a mozdulás minden pillanatában szép rajzot látunk. Az átmeneti rajzoknak érvényesítése

nemcsak az alakítás közben való megállással, hanem a megkezdett kar-rajznak egy bizonyos ponttól kezdve más rajzba vitelével is elérhető, mert ezzel az először megindított rajznak az a pillanata hangsúlyozódik, amelyben a másik rajzra térünk át. Így egy lépéshez több karmozdulatot adhatunk oly módon, hogy az elsőnek megalakítjuk első felét s ebből a másodiknak másik felére térünk át, úgy hogy mire a lépést megtettük s a lépő láb talajt ér, a második rajz végső fázisát látjuk; a lépés folyama alatt azonban egy pillanatra láttuk az első rajznak középső fázisát. E szabályok pontos betartásának közvetlen következménye a mozdulatok tartózkodó szépsége, harmóniája s míg egyrészt úrrá teszik a testet a körülötte levő tér felett, másrészt számos régi műremeknek kevésbé világos és a mi modern szemünknek nem mindig meggyőző mozdulatát teszik érthetővé. Ez a két dolog összefügg és nem túlozunk, ha azt mondjuk, hogy a képzőművészet figurális részének benső megértéséig igazán csak ezzel a testünk és terünk fölött megszerzett teljes uralommal juthatunk. Ha a csak szemükkel tanuló esztéták megpróbálnának tulajdon testükkel is esztétizálni, gyakran más véleményeket formálnának a művészek alkotásairól, sőt maga a művész is másképpen adná vissza a mozdulatot, ha azt nem csupán szemében, hanem egész testében érezné.

Ennyiben lehetne vázolni a rendszer statikus részét: a testtartásokat. Fontosabb és gyümölcsözőbb az e statikus részre is visszaható dinamikus fél, mely az egyes mozdulatrajzok összekötését tanítja fokozódó hangsúlyozásban, lépéssel, szökkenéssel, lendülettel és megállapítja ezeknek kimeríthetetlen változatosságú ritmikáját, melyen a közbeiktatott futáslépések még tetszőlegesen gazdagítanak. A ritmus bevezetődése újabb alkalmat ad a mozdulatok közbülső fázisainak rögzítésére azzal, hogy a választott karmozgásnak ugyanegy gyakorlatban majd hossz-



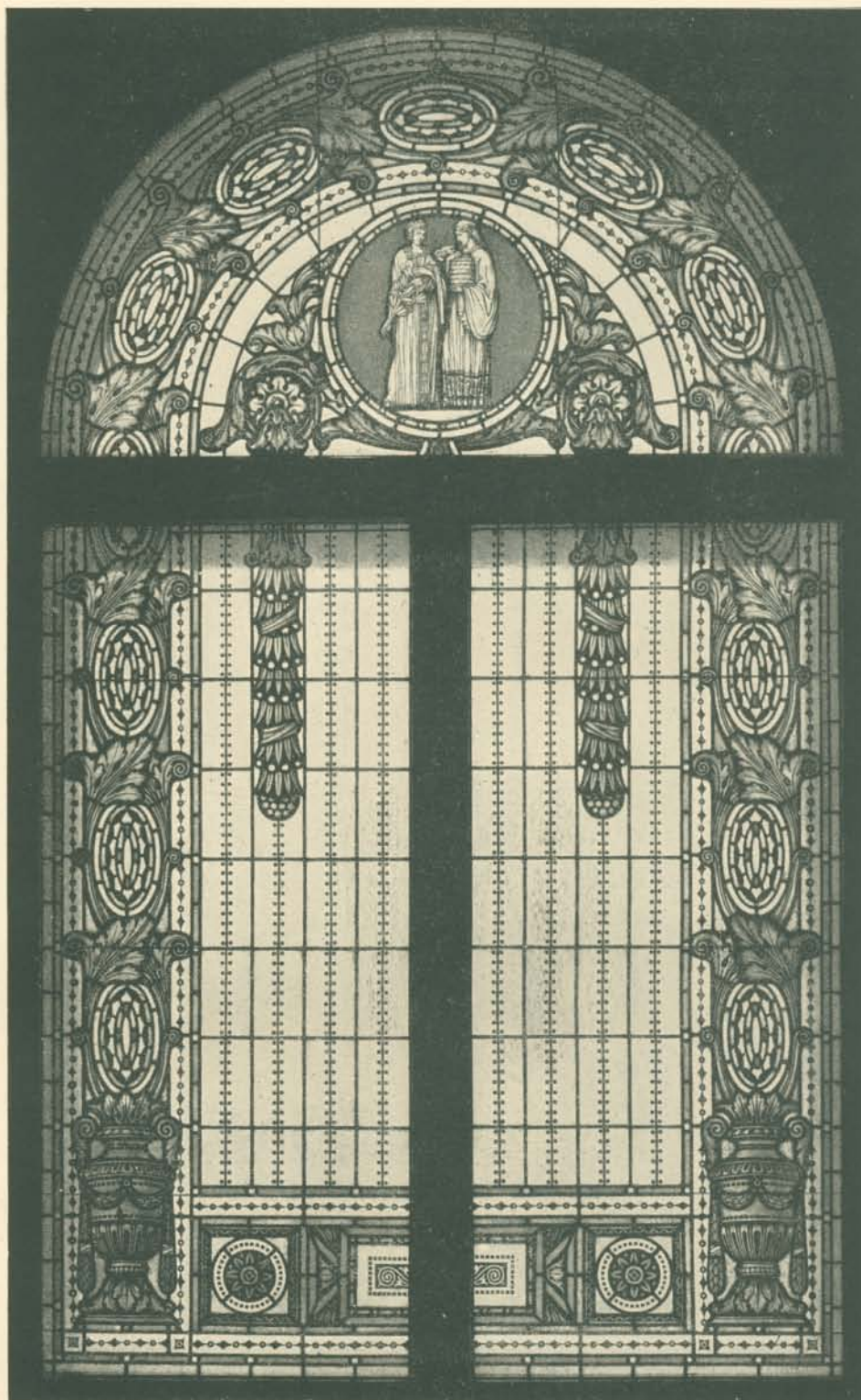
209



210

Alpár Ignác: A Hazai Takarékpénztár új palotája. 209-210.
A főbejáró plasztikus díszítései. Készültek Maróti Géza
műhelyében.

I. Alpár: Das neue Palais der Vaterländischen Sparkassa.
209-210. Plastische Dekorationen am Haupteingang. Aus-
geführt in der Werkstätte G. Maróti's.



211

211. Roth Miksa: Festett ablak a Hazai Takarékpénztár új palotájában.

211. M. Roth: Gemaltes Fenster im neuen Palais der Vaterländischen Sparkassa.

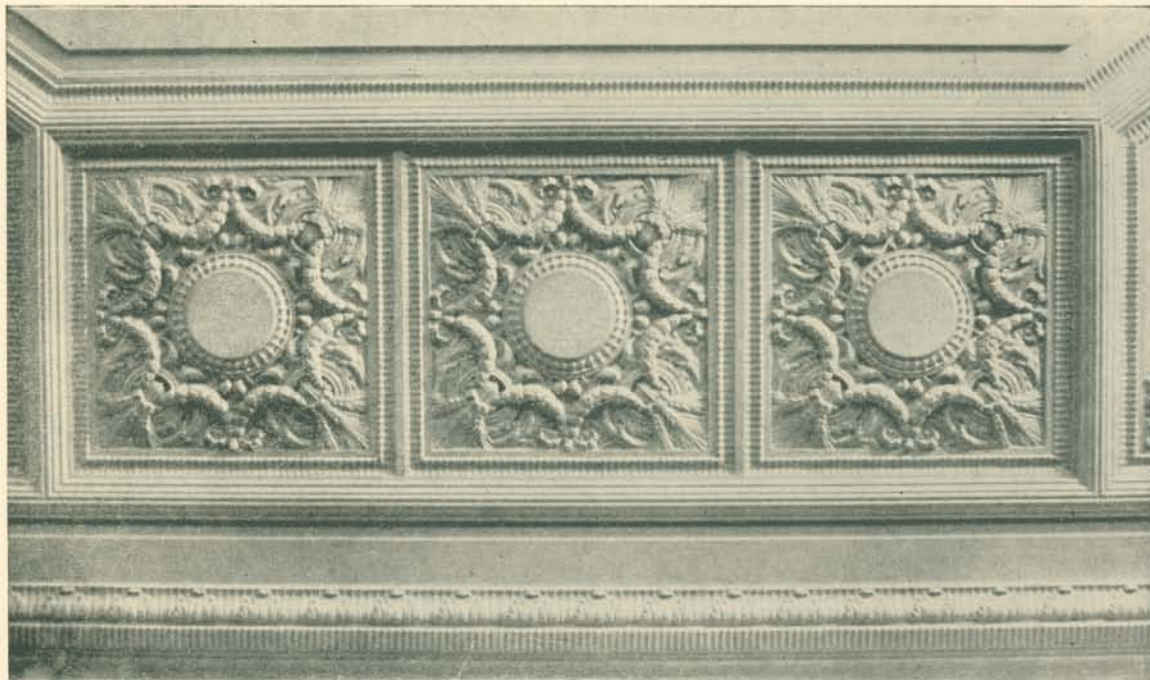


212

212. Márványból készült ablakkeret a Hazai Takarékpénztár lépcsőcsarnokában. A színes ablakképet tervezték és készítették Roth Miksa üvegfestészetében.

212. Fensterumrahmung (Marmor) im Stiegenraum des neuen Palais der Vaterländischen Sparkassa. Entwurf und Ausführung des Fensters: Glasmalerei M. Roth.

231



215



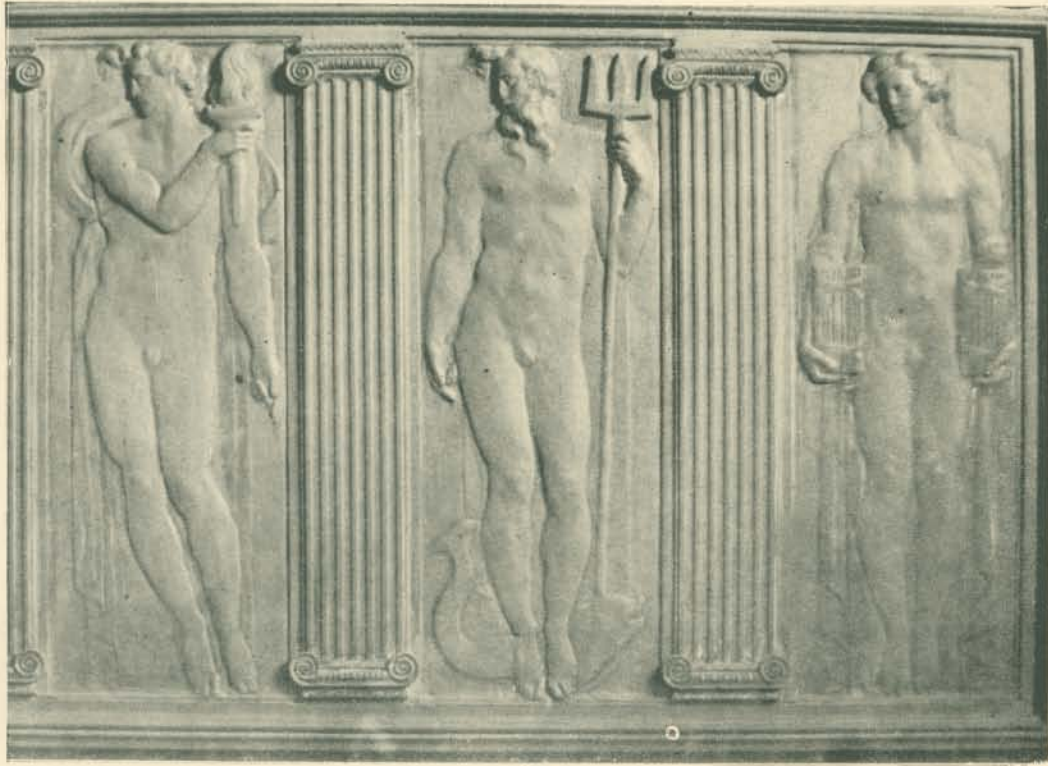
214



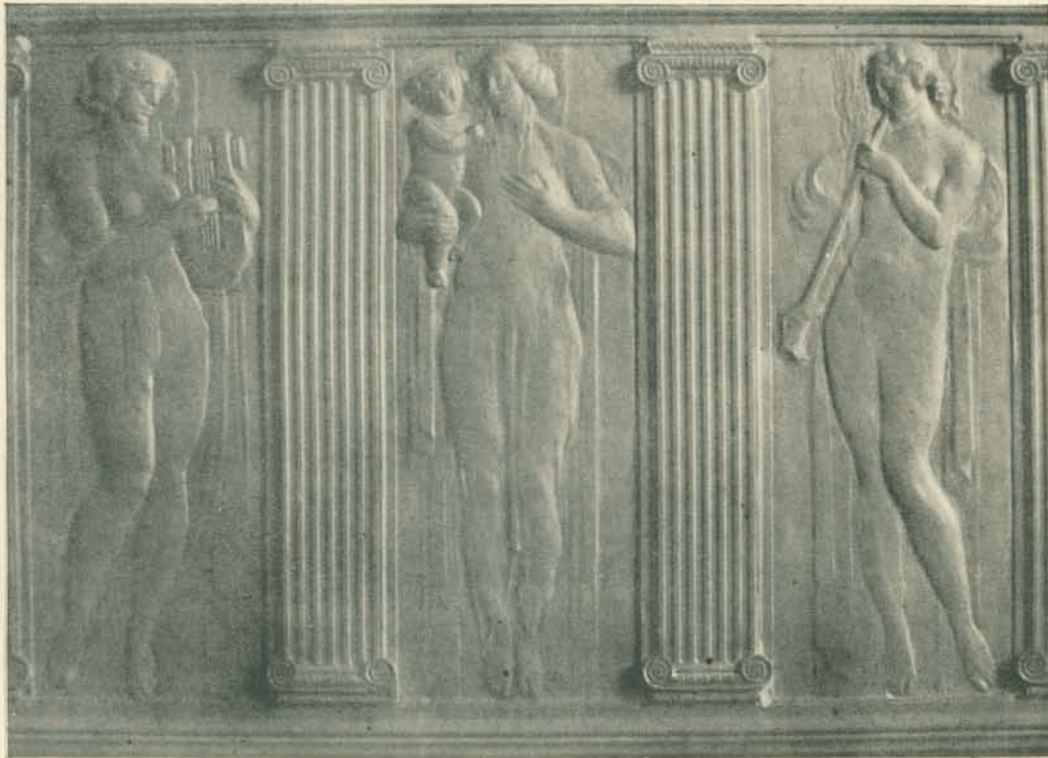
215

Plasztikus díszítések a Hazai Takarékpénztár új palotájában. 215. Mennyezetrészlet. 214—215. Az előcsarnok pillérek felső díszé. Készültek Maróti Géza műhelyében.

Plastische Verzierungen im neuen Palais der Vaterländischen Sparkassa. 215. Deckendetail. 214—215. Amorettengruppen an den Vestibülpfeilern. Ausführung in der Werkstätte G. Maróti's.



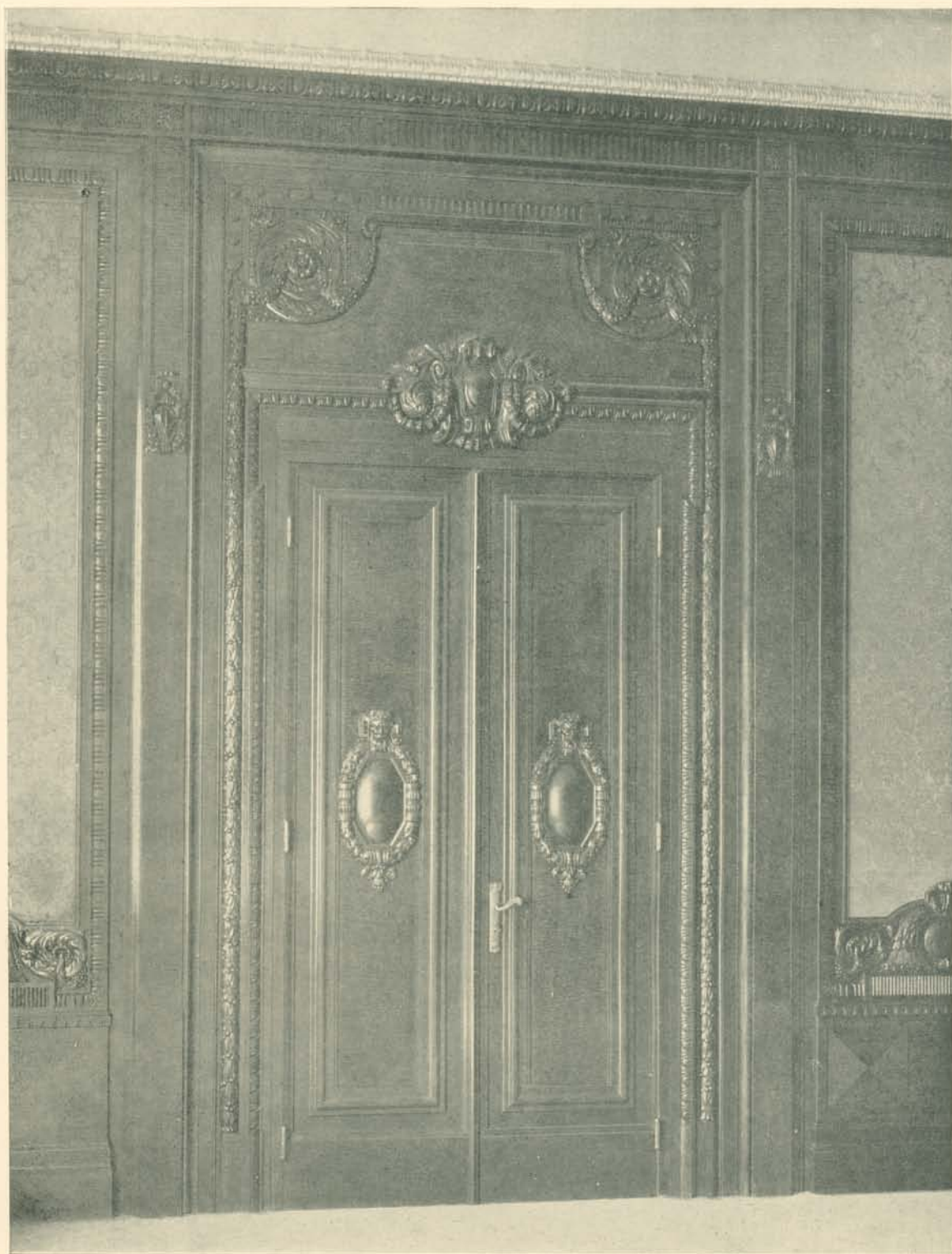
216



217

A Hazai Takarékpénztár új palotája. 216-217. Az elsőemeleti foyer mennyezetének részlete. Készült Maróti Géza műhelyében.

216—217. Detail der Decke im Foyer des ersten Stockes der Vaterländischen Sparkassa. Ausführung in der Werkstätte G. Maróti's.



218

218. Faragó Ödön: A Hazai Takarékpénztár új palotája
üléstermének ajtaja.

218. E. Faragó: Tür im Sitzungssaal des neuen Palais
der Vaterländischen Sparkassa.



219

219. Faragó Ódön : A Hazai Takarékpénztár vezérigazgatói szobájának kandallósarka.

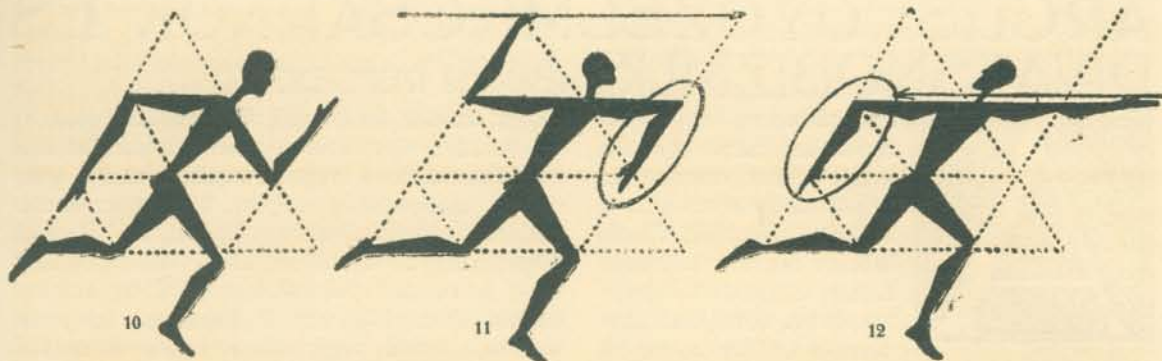
219. E. Faragó : Zimmer des Generaldirektors im neuen Palais der Vaterländischen Sparkassa.



220

220. Faragó Ödön: A Hazai Takarékpénztár új palotájának ülésterme.

220. E. Faragó: Sitzungssaal im neuen Palais der Vaterländischen Sparkassa.



Geometrial akt-vázlatok Duncan rendszere szerint.

Geometrische Aktskizzen, System Duncan.

szabb, majd rövidebb ideig tartó lépést kell kísérnie; s ha a hosszú, mondjuk, három időegységig tartó, lépésre a karmozdulat teljesen elkészült, akkor a két időegységig tartó lépésre a karmozdulatnak csak kétharmada, az egy időegységes lépésre pedig csak egyharmada fog elkészülni. Így a mozdulatnak nem csupán végeredménye, hanem első és második harmadrészének végső pillanata is fixálódni fog a rajzot kereső szem számára. A lépésenként egy rajz után a lépésenként több rajz, azután a lépésenkénti rajztöredék kerül sorra s ez az utóbbi szolgál átmenetül azoknak a gyakorlatoknak, melyekben több lépés alatt, vagy futásban fejezünk be egyetlen rajzot vagy rajztöredéket s a mozgáselemeknek ezzel az úgyszólván infinitezimális feldarabolásával és tetszőleges adagolásban való egymásrillesztésével a torna addig a határig jut, melyen a testgyakorló mozgás önként simul át az emberi lélek kifejező eszközévé. Ezen és csak ezen a határon túl nevezi rendszerünk táncnak a mozdulatokat. Itt kezdődik a művészet, önálló mozdulatteremtés a belső élet szolgálatában, ezen innen marad e művészet spontánságát és szabadságát biztosító előleges tornatanulás, melynek minden eleme geometriailag pontosan meghatározott és szigorúan ellenőrzött mozdulat. E mozdulatok összetételei épp oly infinitezimálisan közelítik meg a kifejező mozgásokat, mint a görbébe írt sokszögek a görbe vonalat, anélkül hogy szögleteik szaporításával annak hajlását valaha is elérhetnék. A tánc így a torna valószínűségi határértéke gyanánt jelenik meg ebben a rendszerben, anélkül hogy azt valaha elérné. De tetszőlegesen megközelítheti s a zene vagy költemény kifejezőnivalójának hatására egyszerre válik táncmozdulattá, meggyőző interpretálássá.

Ezt azt alaprendszerét a budapesti Duncan-iskola vezetője és

megalapítója Bertalan Vera, kinek növendékei alakították képeinket és aki ismereteit az ortodox Duncan-kolóniában szerezte, rendkívül életképes módon fejlesztette tovább. A relief-síkból való kilépéssel, mely teljesen a rendszerben maradó mozdulattal történik, megszabadította a tornázót az egyenes útvonal egyhangúságától; a fordulatok szögének tetszőleges választásával képessé tette arra, hogy különböző irányú relief-síkokban mozoghasson s így sokszögeket írhasson le; a lendületek közé iktatott teljes (360°-os) fordulatokkal a táncszerűség egyik lényeges alapvonását vitte a mozdulatokba s az előrelendülések szimmetrikusan hátra-
szökkenő ellentéteinek s a hozzájuk tartozó fordulatoknak megkomponálásával megadta sok, az alaprendszerben csak némi nehézséggel értelmezhető antik mozdulatnak magyarázatát.

Ezekkel a rendszerben szigorúan megmaradó hozzáadásokkal növelte annak mind az általános színpadi s a táncművészetre való használhatóságát, mind a gyakorlati és mindennapi élet összes mozgásaira kiható átalakító hatását. Örömmel számoltunk be erről a dicséretes törekvésekről, melylyel ez a külföldön már nagyon ismert és kedvelt művészi tornarendszer nálunk is ott-hont talált s melynek következményeképpen nemcsak hazai színművészetünk és táncművészetünk fellendülését várjuk, hanem azt is, hogy a szép mozdulatok szeretete s ezzel a művészet beljebb költözik az emberek otthonába. A művészetkedvelő ember, aki iparművészeti szépségekkel szereti körülvenni magát, talán levetkőzi vele csúnyaságának gögjét, mellyel a szépséget csak vásárolta és saját mivoltának esztétikájáról megfeledkezett és egy lépéssel közelebb jut ahhoz, hogy a művészi környezetben az ember maga is értékes műtárgy legyen.



13