



HFM
Könyvtára
20230113

HFM
Könyvtára
20230113

HFM
Könyvtára
20230113

K 2347 (26.968)

Országos Magyar Szépművészeti Múzeum

**A
HOPP FERENC
KELETÁZSIAI MŰVÉSZETI
MÚZEUM**

ÍRTA

FELVINCZI TAKÁCS ZOLTÁN DR.



K 2347
(26.968)

B U D A P E S T • 1 9 2 3

HFM
Könyvtára
20230113

E rövid útmutató megközelítőleg sem tartalmazza mindazt, amit keletázsiai művészeti múzeumunkról, annak nagylelkű alapítójáról és általában a távol Kelet művészetéről mondani tudnánk és szükségesnek tartanánk. A jószándékot manapság leküzdhetetlen akadályok választják el a megvalósítástól.

A keleti nevek átírásában — az egyszerűség kedvéért — mindenütt az angolok által is közönségesen használt japáni romajikwai (latin betűs írás) szabályaihoz tartottuk magunkat. Ezek szerint a magánhangzók úgy ejtendők, mint az olaszban és a mássalhangzók, mint az angolban (ch = cs, j = dzs, s = sz, sh = s). A tibeti mithologiai neveket idegenszerűségük miatt mellőztük s helyettük a jóval ismertebb szanszkrit neveket alkalmaztuk.

HFM
Könyvtára
20230113

I.

Hopp Ferenc, a róla nevezett keletázsiai művészeti múzeum alapítója, 1833 április 28-án született a morvaországi Fulnekben, hol atyja sekrestyés volt. Szülővárosában végezte az elemi iskolákat és a gimnázium néhány osztályát. Szellemi irányítását azonban, mint ő maga élete végén is gyakran hangoztatta, elsősorban atyjának köszönhette, aki régebben kapucinus barát volt és sokoldalú képzettséggel dicsekedhetett. Tőle örökölhette tehát élénk eszét és sok minden iránt fogékony természetét.

Tizenharmadik életévében, 1845 július 19-én került Hopp Ferenc Pestre, Calderoni István optikus üzletébe. Itt lett segéd 1851-ben s néhány év kivételével itt töltötte egész életét; előbb mint alkalmazott, később mint társ és végül mint tulajdonos. Tanulmányai szempontjából fontosak azok az évek, melyek alatt, mint a Calderoni-üzlet tanulója, a pesti kereskedelmi iskolát látogatta, valamint azok, melyeket később Bécsben töltött (1853—55), főképen azonban azok, melyek alatt Newyorkban az amerikai üzleti élettel és társadalommal volt alkalma megismerkedni (1857—61).

Hopp Ferenc szemlélődő természetű ember volt, ki nem hagyta az életet nyomtalanul elrepülni. Szerette a világot, szerette az embereket, mert

szeretett tanulni belőlük. Szerette azonban mindenekfölött az egyedülletet, az egyéni függetlenséget. Önállóságát bizonyítja, hogy az Unio fővárosában, az üzleti és szellemi élet nagy forgatagában olyan benyomásokat szerzett, amelyek különös egyéni fogékonyságot feltételeztek.

1858-ban érkezett először japáni követség az Egyesült-Államokba. Hopp Ferenc jelen volt a nézők közt, mikor a felkelő nap országának fiai bevonultak Newyorkba. A követség kíséretének egyik tagjával meg is ismerkedett s egy japáni ezüstpénzt kapott tőle emlékül, amit egy távcső odaajándékozásával viszonzott. Ez a Hopp-Múzeumban mai napig megőrzött pénzdarab arról beszél, hogy egykori tulajdonosában felébredt az érdeklődés Nippon iránt már első amerikai tartózkodása kezdetén.

Hopp Ferenc azonban ekkor még nem kezdhette meg nagyarányú gyűjtőtevékenységét. Amerikai főnöke, Benoit Kahn, nagyon megszerette s megakartá nyerni társnak. Hopp azonban visszatért hazánkba régi gazdájához, Calderonihoz és óriási szorgalmával, kitartásával s önfegyelmességével itthon is meg tudta vetni jövő gazdagságának alapját. Midőn azután viszonyai megengedték, eleget kezdett tenni világjáró szenvedélyének. Az utazó ébresztette fel benne azután a gyűjtőt.

1857-ben érkezett először japáni követség az a Földközi-tengeri országokat látogatja meg. Három év múlva eljut Spanyolországba, azután pedig az északeurópai államokba utazik. A következő 1882. évben elindul első nagy világkörüli útjára.

1856-ban újra áthajszik Amerikába, 1878-ban először

Ekkor látta először Elő- és Hátsó-Indiát, Jávát, Kínát és Japánt. Meglátogatta Kőrösi Csoma Sándor sírját Dargeelingban és a nagy kínai falat.

Már ezen az első világgörülí útján vásárolgattott különbözö, a beutazott helyeket jellemző apróságokat, csecsebecséket. (Egy Adenben szerzett strucctojással kezdte a gyüjtést.) Eredetileg itthoni barátainak szánta e tárgyakat emlékül. Hazaérkezve azután, mikor együtt látta a tarka anyagot, megjött hozzá magának is a kedve. Elhelyezte a nem nagy igényű útiemlékeket egy üvegszekrénybe. Nem sejtette, hogy egy múzeum alapját rakta le ekkor.

Globetrotter-szenvedélye 1893-ban már egy második nagy útra indítja. Ez alkalommal főképen a Csendes- és az Indiai-óceán szigetcsoportjai vonzották. Megismerkedett ekkor Délamerika nagy városaival. Átutazott a Magellan-szoroson. Feledhetetlen benyomásokot szerzett a Sandwich-szigeteken és Délafrikának aranytermő vidékein.

1899-ben a Kongohoz utazott és felhajózott a folyamom Stanley-Poolig.

1903-ban harmadszor és 1905-ban negyedszer járta körül a világot. Harmadik útján ismét meglátogatta Japánt és Kínát, honnan Szibérián át utazott haza. A negyedik út Anglia gyarmataim át vezetett.

Utazásai közben egyre fokozódó szenvedéllyel vásárolt és nyugalmas éveiben is folytatta a gyüjtést, míg csak a háború következtében megváltozott helyzet megállásra nem bírta. 1895-ben, mikor munkatársai üzleti tevékenységének ötvenéves jubileumát ünnepelették, már joggal írhatták

lakásáról, hogy valóságos kis múzeum. Hopp Ferenc ekkor már megvásárolta volt Xantus János hagyatékának egy részét is, megbízottai pedig állandóan nyilvántartották a piacot. Ami kelet-ázsiai tárgy a budapesti műkereskedésekben felmerült, többnyire az ő tulajdonába jutott. Három évtizeden át gyűjtött. Gyűjteményében, melynek minden egyes darabjához, lett légyen az értékes vagy értéktelen, egyformán ragaszkodott, gyermekét látta.

Házaselete, egykori főnöke, Calderoni leányával, nem volt boldog és nagyon rövid ideig tartott. Válásal végződött. Egyedül maradván, nem lett embergyűlölő, sőt ellenkezőleg: közvetlenebb kapcsolatban érezte magát a társadalommal és szeretetreméltó tudott lenni mindenkivel szemben. A nagy élvezet pedig, amit e két kedvtelése szerzett neki, azt az elhatározást érlelte meg benne, hogy a sors iránti hálából gyűjteményét új hazájának, Magyarországnak ajándékozza, miután abban alapította meg szerencséjét.

Érdeklődése kiterjedt mindenre, amit a földgolyón a természet és az ember alkotott. Múzeuma ennél fogva megtelt a keleti és nyugati népek legkülönbözőbb használati és művészeti tárgyaival, fegyvereivel, ékszereivel, a világ különböző tájairól való állati és növényi preparátumokkal, ásványokkal, tengeri csigákkal, kagylókkal, korálokkal, hajó- és épületmintákkal stb. Selymek, gyöngyök, kosarak, gyékények fokozták a felhalmozott tárgyak festői együttesének színhatását. Nem hiányoztak persze a gyűjteményből a különböző-

fajta optikai műszerek sem. Az ó- és újvilág közt lesúlyesztett legelső kábelek egy-egy darabjára rendszeren felhívta vendégei figyelmét, kiket mindig nagyon szívesen fogadott. Hangulatos gyűjteményét örömmel mutogatta az érdeklődőknek. Ezekben pedig nem volt hiány.

A Hopp-féle gyűjtemény szervezésénél tehát — mint már a fentiekből is megállapítható — művészeti szempontok nem játszottak irányadó szerepet. A gyűjtő maga iparúzó kereskedő volt, aki az emberi kéz alkotásaiban elsősorban a munka tökéletességét, kifogástalanságát értékelte. Nem mintha nem tudta volna felfogni még az ipar termékeiben is az alkotó szellem mivoltát és értékét. Hiszen kutató természetű, leleményes és mindenből következtetni tudó ember volt. Nevelése azonban mindenképp a pozitívumok megbecsülése felé irányította. Azonkívül mint korának, a XIX. századnak igazi megtestesítője, hitt a természet-tudományokon és technikai vívmányokon alapuló nyugati civilizáció nagyságában és egyetemes érvényességében. Haladást látott minden új találmányban és ennél fogva többre becsülte az új eredményeket a régieknél, ha az előbbieket az utóbbiakhoz képest technikai fejlődést jelentettek. A régi-ség magában nem volt igazi érték az ő szemében.

Gyűjteményének súlypontja mégis annak művészeti része lett. Világjáró, kutató természete arra ösztönözte, hogy áthatoljon a határokon, amelyek közé sorsa eredetileg állította. Vett képeket hazai nagy mestereinktől is, mert nem tudott, nem is akart kitérni hatásuk alól. Legjobban azonban

kétségtelenül a távol Kelet, vagyis annak művészete érdekelte.

Keletáziát pedig, mint legtöbb európai kortársa, ő is japáni szemüvegen át nézte. Japánt ő is szebbnek és tökéletesebbnek látta, mint Kínát. A szigetország természeti szépségei rendkívül mély hatást gyakoroltak rá s ezekből a természeti szépségekből, ennek az elragadó környezetnek a hatásából vezette le a japáni művészet jellemét.

Elsőrangú fontosságot tulajdonított persze a japáni művészetben is a technikai tökéletességnek és szerencsés érzéssel rá is talált arra, ami a japáni művészi iparnak — a fegyverkovácsok remekeitől eltekintve — mindig legfinomabb hajtása volt, a lakkművészetre. Különös dícséretére szolgálhat emellett az is, hogy jó ösztön vezette a kínai művészet különböző fajtájú alkotásainak kiválogatásában is. Az úgynevezett féldrágakövekből (nefrit, hegyi kristály, ametiszt stb.) készült faragványok vonzották legjobban.

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy igényei nem voltak túlságosan nagyok. Korlátlan anyagi eszközökkel nem rendelkezett és azonkívül nem volt hajlandó magát egyirányú gyűjtőtevékenységre korlátozni. Szakszerű művészettörténeti tanulmányokat sem végzett, jóllehet megszerzett sokat a tudományos irodalom legjobb termékei közül és könyveit szívesen olvasgatta. Nem is tartotta magát művészeti szakértőnek. Érzéke azonban bizonyos irányban nagyon kifinomodott s igényei egyre nőttek. Gyűjteményének tekintélyes részét sikerült is ennélfogva

olyanná fejleszteni, hogy a világ bármely kelet-ázsiai múzeumában helyet foglalhatna.

1913-ban indult ötödik világgörülű útjára. Tudta, hogy már búcsuznia kell a glóbusztól, melynek minden egyes pontja annyira érdekelte, hiszen nyolcvanegyéves volt már. Kedélye azonban teljesen fiatal, testi ereje és szellemi rugékonysága meglepő volt még. Útja ez alkalommal a következő főállomásokon át vezetett: Saigon, Angkor Tom, Angkor Wat, Bangkok, Singapore, Batavia, Raboul, Hongkong, Shanghai, Peking, Yokohama, San Francisco, Newyork, Róma.

Kevéssel a háború kitörése előtt érkezett haza, hogy élete hátralevő részét neki egyáltalában meg nem felelő körülmények közt töltsé. A háború alatt még tartotta magát. Az „öszirózsás“ katasztrófa után következő idők azonban nagyon megviselték. Békés otthonában, a barátságos „Buitenzorg-lak“-ban többször keresték fel éjszakának idején katonaruhás betörők. Múzeumnak berendezett szobáit csak a legnagyobb ügyel-bajjal tudta mentesíteni a belakoltatások alól.

Különös iróniája a sorsnak, hogy valóságos megkönnyebbülést érzett, mikor a vörös uralom beálltával megtudta, hogy kommunizált házában nyilvános gyűjteményt szándékoznak berendezni; ami azt jelentette, hogy több mint harminc év folyamán felhalmozott műtárgyai nem cserélnek hajlékot. Hálás is volt ezért a sorsnak. Saját személye részére különben is alig igényelt már valamit. Megelégedett egyetlen szobával és elhatározta, hogy ha túl is éli a rossz időkét — amit

hatodik

nem szűnt meg remélni egy pillanatig sem —, akkor is rendelkezésére bocsátja múzeumát a nagyközönségnek.

Nyolcvanhatodik születésnapját azzal a kijelentéssel tette emlékezetessé, hogy kilenc évvel azelőtt írt végrendeletét, mely szerint gyűjteményét a Szépművészeti, Iparművészeti és Néprajzi Múzeumnak hagyományozta, megváltoztatja és a magyar államot megajándékozza már életében egy külön művészeti intézménnyel. A régi intézkedés szerint a három nagy országos múzeumot a fenti sorrendben illette a választás joga. Az új rendelkezés ezzel szemben egy külön keletázsiai múzeum alapítását jelentette. Az öreg úr ugyanis erre a célra a magyar nemzetnek ajándékozta Andrásy-úti villáját, azzal a kikötéssel, hogy abban az állam tulajdonában levő összes keletázsiai műtárgyak a Hopp-féle gyűjtemény megfelelő anyagával egyesíttessenek.

Az ajándékozásra vonatkozó okirat a proletárdiktatúra fennállása idején állíttatott ki; a benne foglalt intézkedés tehát csak a régi jogrend helyreállítása után lett érvényesíthető. A nagylelkű adományozó akkor már súlyos beteg volt. Utolsó öntudatos óráit élte, mikor Pekár Gyula államtitkár és Nagy Árpád miniszteri tanácsos megjelentek betegágvánál, hogy az állam köszönetét tolmácsolják. Az 1919 szeptember 9-ikére virradó éjjelen halt meg, három napig tartó agónia után. 11-én temették el a főváros által adományozott díszsírba a kerepesi úti temetőben.

A Hopp-házban a megboldogult végső akarata szerint történt minden. A gyűjtemény néprajzi és

természetrajzi anyaga, a régiségek és látszerek kis csoportja, a könyvtárban levő földrajzi munkák és fényképfelvételek átadottak a befogadásukra illetékes gyűjteményeknek, a Magyar Nemzeti Múzeum néprajzi osztályának, természet- és régiségtárának, a Földrajzi és a Földtani Intézetnek, a Keleti Akadémia, illetőleg a Közgazdasági Egyetem áruminta gyűjteményének stb.

A keletázsiai művészeti tárgyak természetesen, mint a Hopp-Múzeum alapvető részei, a házban maradtak. Hozzájuk járult elsőnek a megfelelő anyag az Országos Magyar Szépművészeti Múzeumból, mely csekélyszámú kivétellel *gróf Vay Péter* c. püspök gyűjtése. A Vay-féle gyűjteményből valók elsősorban a Hopp-Múzeumban most kiakasztott kínai és japáni festmények, a legértékesebb japáni szobrászati alkotások és a színes japáni fametszetek. Rendkívül értékes kiegészítés volt emellett az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum keletázsiai anyaga. Különösen nagyfontosságú ebben az a gyűjtemény, melyet *Schwaiger Imre*, Delhiben élő hazánkfia ajándékozott a nevezett múzeumnak. Az ajándékozó e fontos anyag átutalását a Hopp-gyűjteménybe utólag a legteljesebb megértéssel maga hagyta jóvá. Az ő bőkezűségének köszönhető, hogy a Hopp-Múzeumban India művészetének méltó képviselői vannak. Az ő ajándékai a hellenisztikus hatásról tanuskodó ú. n. Gandhara-szobrászat emlékei, India középkori művészetének több kitűnő példája, Nepal, Kashmir és Tibet művészetének és iparművészetének a gyűjteményben kiállított emlékei közül a legtöbb darab.

Az Iparművészeti Múzeumból még egy másik nagyértékű ajándék is származott át a Hopp-Múzeumba: a *Szemere Attila*-féle, nálunk híressé is vált japáni fésűgyűjtemény. Ebben a kollekcióban sok darab található, mely a Tokugawa-korszak merész kilengésekre hajló, de azért mégsem fegyelmetlen ékítményes stílusát a legjobb oldaláról világítja meg. Az Iparművészeti Múzeum többi tárgyai közt is volt néhány igen komoly érték, különösen azok közt a kis bronzok közt, melyeket annak idején *Xantus János* vásárolt, természetesen nevetségesen kis összegért, a magyar állam részére. A Xantus-féle gyűjtés más részét a *Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályából* vettük át. Ezek közt is legrégebb bronzaink néhány darabja érdemel különös figyelmet. Ugyancsak a néprajzi osztályban foglal helyet a most is a székesfőváros tulajdonában levő *Zichy Jenő*-féle ajándék keletázsiai csoportja. A székesfővárosi tanács szíves volt ennek egy részét is letét gyanánt a Hopp-Múzeumban elhelyezni. Letét gyanánt engedte át egy XVI. századi igen érdekes perzsaszőnyeg darabjait *dr. Kovács-Karap Ernő*. Az értékes töredékek Timur Lenk turkesztáni moséjából származnak. *Kompolthy Jób* tengerészkapitány egy tibeti templomi festményt állított ki a gyűjteményben.

Különös hálával tartozunk még *Tornai Gyulának*, kinek japáni festményeket és *Jánoshalmi Nemes Marcellnek*, kinek egy ötödik századból való kínai stélát köszönhetünk. A múzeum fennállása óta különben az első adományozó gróf *Teleki Tiborné Széchenyi Alice* grófnő volt.

Utána *Ernst Lajos* és az *Ernst-Múzeum aukcióvezetősége* tanúsított különös figyelmet a Hopp-Múzeummal szemben. Ennek eredménye nemcsak több ajándéktárgy, hanem az is, hogy a gyűjtemény egy árverés alkalmával, több műbarát hozzájárulása folytán, kis áldozattal juthatott egy Ching-t'ai (1450—1456) korabeli, rekesz-zománccal díszített aranyozott bronzedényhez.

Az adományozók névszerint a következők: *Ernst Lajos, Steiner Lajos, Holitscher Róbert, Hatvany Károly br., Wertheimer Adolf, Hatvany Ferenc br., Harkányi Sándor br., Schossberger Lajos br., Born Frigyes br., Pick Mórné, Drucker Géza, Kaszab Aladár, Pick Adolf, Schatz Gusztáv, Fränkel Ernő, dr. Miklós Gyula, Horváth Nándor, Littke József, Eisenstädter Ödön, Heidelberg Károly, dr. Pap Géza, Réthi Zsigmond, Silbermann Elkán, Szénássy Andor, Egger Gyula, Donát Sándor, Mautner László, Zwack Lajos, Balogh Rudolf, Bryner J. Emil.* Más alkalommal gyarapították még a múzeumot szíves adományaikkal: *dr. Delmár Emil, Szmrecsányi Ödön, Neumann Lajos és Biehn János* urak. Az utóbbi egy hatalmas méretű japáni bronzharanggal.

Az alapítóhoz hasonló nemes indulattal járt el, még a proletárdiktatúra idején, *özv. Velits Antalné*, ki boldogult férjének, a kiváló nyelvtudósnak, hátrahagyott könyvtárából ajándékozott egy igen tekintélyes részt az akkor keletkezőfélben levő intézetnek. Az ajándékozott művek, köztük különösen a kínai szótárak, többnyire nélkülözhetetlen alapvető tudományos munkák. Értéküket nagymértékben növeli, hogy a mai szomorú viszo-

nyok közt nálunk — mondhatni — be sem szerezhetők. A könyvtár gyarapításához lovag *Mauther Alfred* is hozzájárult.

Ez történt azalatt, míg a gyűjtemény megnyitásra éretté fejlődött. Jól tudjuk, hogy mai állapotában nem veheti fel a versenyt boldogabb nemzetek hasonló jellegű, de nagyobbarányú intézeteivel. El kell azonban ismernie mindenkinek, hogy szerény méreteiben is hézagpótló, alapvető jelentősége van. És nem szabad felednünk azt sem, hogy a sors különös kegyelme folytán első téglája lett a nagy pusztulás után új életre kelt magyar művelődés épületének.

A magyar állam legújabb múzeuma, alapítójának emlékére, a Hopp Ferenc-Keletázsiai Művészeti Múzeum címet viseli és az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum tartozéka. Hálásan kell megemlékeznünk e helyen is az utóbbi intézet főigazgatójáról, dr. Petrovics Elekről, ki a Hopp-Múzeum ügyét, annak felállításától kezdve, mindig a legteljesebb megértéssel képviselte. Nem rajta és nem az új gyűjtemény vezetőségén múlt, hogy a nagyközönség mindeddig nem láthatta meg szép-
emlékű világutazónk műkincseit a tudományos igényeknek megfelelő, szakszerű átrendezésben. • A mi útaink tövisesek. Adja az ég, hogy a jövő nemzedék jobb időket éljen.

II.

Kelet-Ázsia művészete szűkebb értelemben Kína, Korea és Japán, tágabb értelemben minden Kis-Ázsiától, Mezopotámiától és Arábiától keletre

fekvő ázsiai terület művészete. Ez óriási földrész három főforrásból meríti művészi készségét: Kínából, Indiából és Perzsiából. A keletázsiai művészet legrégebb *ismert* emlékei Kínából valók. Ha pedig egyszerűen „kínai“ művészetről, kínai stílusérzék-ről vagy kínai művészeti kritikáról beszélünk, akkor sohase felejtsük, hogy maguk a kínaiak a Shang-korszakot (1766—1122) tartják az ő klasszikus koruknak. Hagyományos felfogásuk szerint ez a korszak eredményezte a művészet legnagyobb virágzását. Az ókori bronzvázák ma is használt népszerű elnevezése „Shang-váza“. A kínai művészet elvei a Shang-korszakban már le voltak rakva. Legfőbb motivumai ebben az időben már kialakultak. A kínai ókor emlékeinek osztályozásánál kénytelenek vagyunk a Po-ku-t'u-lu¹ álláspontjánál maradni. Minden a Hui-tsung császár nagy írás- és művészettudósainak megállapításait javíthatni törekvő kísérlet szükségképen együgyűnek bizonyul. A Po-ku-t'u-lu ábráinak beható vizsgálata arról győz meg bennünket, hogy a Shang-korszak alkotásaiban valami olyan erő és a felfogásnak olyan nagysága rejlik, amely a Shang után következő Chou-korszakban (1122—255) már elveszett. Ezt az igazhitű felfogást annál kevésbé szabad kikezdeni, mert az emlékeknek a kínai hagyomány szerint való osztályozása kielégítő időrendet is szolgáltat.

Az európai művészettudomány felállította azt

* Hui-tsung császár régi eredeti bronzgyűjteményének képes katalógusa, mely 1107 és 1111 közt készült a császár rendeletére. Szerzője Wang-fu.



a tételt, hogy a keletázsiai díszítőművészet alapvető motivuma az ókori kínai bronzedényeken és nefritfaragványokon számtalanszor előforduló, a görög meanderhez hasonló ú. n. „felhőornamentum”.² Ez a vélemény nem tartható fenn. A nevezett ékítményről azt kell hinnem, hogy már geometrikus stílusba átültetett művészeti forma, amely kezdetben mint más elemek függeléke lépett fel, hogy később főképen mint ékítményes töltelék szerepeljen. Az európai kutatók, kik eddig Kelet-Ázsia díszítőművészetének történelmével foglalkoztak, tudtommal kivétel nélkül azon a véleményen vannak, hogy a kínaiak legrégebb kimutatható ékítményei geometrikusak voltak, melyeket a klasszikus korban gazdag állatornamentika szorított háttérbe. Csak a Han-korszakban (Kr. e. 202—Kr. u. 220) kezdett volna a növényi dísz lényeges szerepet játszani.

Ez a felfogás is tévesnek látszik.

A Shang-korszak bronzedényeinek ábrái arról tanuskodnak, hogy a kínaiak díszítőművészetének formakincse abban az időben már kifejlődött. De az ebből a korszakból való vázák állatékítményeinek legrégebb ismert példái már levezetett művészeti formák. Igaz, hogy ezek az állatornamentumok uralkodó, azaz központi helyet szoktak elfoglalni, de nemcsak hogy körül vannak véve elágazásokkal, indákkal és kanyarulatokkal, hanem maguk is kanyargós alakúak. Levél- meg inda-

* A görög meandertől abban különbözik, hogy nem megszakítás nélkül folytatódó, hanem egyes vagy kettős csavartvonalakból álló ékítmény.

alakú kiugrásaik és bemetszéseik vannak. A világ egyetlen díszítőrendszere sem ismeri az állatformák hasonlóan önkényes átalakítását növényi értelemben. Ez az átalakítás is bizonyítéka annak, hogy Kínában a növényi ékítmény megelőzte az állatornamentumot.

E felfogás helyességének más bizonyítékai is vannak, és pedig a kínai írásjegyek közt. Az ékítményt („fenn“) kifejező írásjegy a növényt és a kauri-kagylót jelölő formákból áll. A himzést („chi“) kifejező jegy részei ágazatot és ruhát jelentenek. Látható e képekből, hogy a legrégebb ékítmények, melyeket kauri-kagylókból is szoktak volt kivarni, növényi formákból voltak levezetve. Az „elágazás“ rövidített jelölésére szolgáló forma, mely a jövőmondás („pu“) jelének is megfelel, nagy szerepet játszik a klasszikus bronzokon, nemcsak magában, hanem mint képzeletbeli állat-alakok járuléka is.

Ezek a formák, melyekben növényi ékítményeket kell látnunk, indaszerű elágazásokból állnak, melyek az ókori bronzvázákon és nefritfaragványokon vagy bevésve, vagy mint domború minták fordulnak elő. Sokszor úgy hatnak, mint képzelt állatok tarajai vagy végtagjai, melyek éppen ilyen kanyargós kiképzésük miatt nem azonosíthatók valóságos élőlényekkel. De megnevezhető növényi formákkal sem lehet őket azonosítani, véleményem szerint azért, mert lekoptatott geometrizált természeti formák. Joggal tekinthetők az újabb kőkorszak termékeinek.

Akik azt a nézetet képviselik, hogy a kínai művészet szelleme kőkorszaki maradt mindaddig,

míg csak a tőle merőben idegen európaival meg nem ismerkedett, csak annyiban tévednek, amennyiben e felfogásból nem vonnak le messzemenő következtetéseket. A kínai formaérzés valóban annyira mélyen gyökeredzik a neolithikumban, mint a kínai szó- és hangképzés és a mennyei birodalom társadalmi rendje, melynek legmagasabb fejlődési foka a család maradt.

Amit az idegen a kínai nyelvben és művészetben árnyalatnak érez, a valóságban nem az, nem pillanatnyi érzés folyománya és még kevésbé a véletlen műve, hanem annál inkább valamely egykor világos tagoltság lefokozott, lekoptatott formája. A kínai nyelv kezdetben többszótagos volt. Az egyes szótagok csak később olvadtak össze pusztá hangkülönbségekké. A kínai művészeti formák is csak később vetkőztek ki testiségükből, hogy a formák képéből csupán azoknak értelmét, ritmusát tartsák meg.

Ezt a művészi törekvést, mely a neolit műveltség természetének felel meg, a kínaiak végérvényesen irányadónak ismerték el. Nem is tágítottak tőle, mert a régiben a tökéletest látták és mert a folytonosság megsértése az ő szemükben bűn volt. Az ábrázolás tartalma, formája és anyaga a kínai művésznek egyaránt fontos három tényező. Forma és tartalom nála egyet jelent, mert gondolkozása formalisztikus. A látható világ neki csak annyiban jelentős, amennyiben a „tao“-t jelképezi, azaz jelzi. A jelzések azonban annál tökéletesebbek, minél rövidebbek, minél tisztábban fejeznek ki valamely fogalmat. Ilyenformán tehát a ritmus fogalmát nemcsak a mozgás törvényszerűségéeként,

hanem rövidített kifejezési eszköz, rövidített forma gyanánt is kell felfognunk.

Aki jelképesen gondolkozik, az szükségszerűleg függ a hagyományoktól. A jelképek annál tökéletesebbek és kifejezőbbek, minél régibbek és minél általánosabban érthetők. A Nyugat művészei a valóságot látják a természetben, a keletiek azonban csupán megjelenési formáját az értelemnek („tao“), mely megfoghatatlan, de csak formához kötve észlelhető. A kínaiak természetszemlélete mindig a „tao“ felismerését célozta. A távol Kelet művészei is csak a természet szólásformáit ismerték fel a látható dolgokban. Azért használták e formákat, hogy általuk értelmüket jelöljék. Tökéletesebbnek látták a formát is, ha az értelmet, a ritmust, a mozgást, vagyis az életet rövidebben és tisztábban fejezte ki.

A legrégibb jelképes formák maguktól keletkeztek a kínaiak természetérzéséből. Hosszú használat szentesítette őket. Értelmük minden egyes ismétléssel világosabbá lett. Végül nyomatékosabban fejezték ki e jelképek a dolgok értelmét, mint a természethű ábrázolások.

Ez a magyarázata annak, hogy a keletázsiai ember a régi formák és kompozíciók érzelmes és elevenlelkű ismétléseit annyira értékesnek tartja és nem látja bennük az eredetiség hiányát. Minél egyszerűbb és képletesebb valamely ékítmény, pl. az úgynevezett „felhő“- vagy „mennydörgés-minta“, annál fontosabb a művészi érték szempontjából az érzés, amellyel rajzolták. Kelet-Ázsia művészei szüntelenül ismétlik a nagy mesterek alkotásait. Ezt az eljárásukat a Nyugaton

másolótevékenységnek tartják. Nagyon igaztalanul. A távol Kelet művészetében ismeretlen a tárgyilagos másolat fogalma. Ott a leghűbb ismétlések is eredeti alkotások, mert egyénietlenül még a közhelyeket sem adják vissza.

A hagyomány a kínai művész előtt épp oly szent fogalom, mint a távol keleti írók előtt. A hagyomány tisztelete irányadó nemcsak a formák, hanem az anyag megválasztásánál is. A nefritnek, a kínaiak által legjobban értékelt kőnek nagyrabecsülése nemcsak annak nagy szépségéből magyarázható, hanem abból a körülményből is, hogy az újabb kőkorszak klasszikus anyagát szolgáltatta.

A kínai művész természetszemlélete, amennyiben a Nyugat materialisztikus érzésétől mentes maradt, mindig az őskori animizmus világos jeleit mutatta. A távol Kelet fiai mint művészek is vallásos tisztelettel fordulnak a természet felé. Az emberi kéz által nem érintett természeti formát többre becsülik, mint a művészi alkotást, mert a mindenség szellemének tisztább, közvetlenebb megnyilatkozását látják benne. A természet különös játéka, melyeknek felépítése sokat sejtető ellentéteket mutat, az ő szemükben művészi alkotásokkal egyenlő értékek, azaz a művészi alkotások annyiban jelentősek, amennyiben úgy hatnak, mintha akaratlanul keletkeztek volna.

Hogyan egyeztethető ez azonban össze a kínai művészet főtulajdonságával, az ékítményes jelleggel? A felelet e kérdésre egyszerűen fogalmazható.

A szimmetria elvének nincs talaja a távol Kelet szellemében. Ez az elv csak ott érvényesül a művészetben, ahol, mint az építészetben és fazekasság-

ban, vagy a szövésben és fonásban, közvetlenül gyakorlati tényezőkön alapszik. Különben a kínai művészt természetbölcseletének alapgondolatai vezetik. Alkotásai lehetőleg közvetlen kifejezései akarnak lenni a pozitívum és negatívum, a „yang“ és „yin“ világot mozgató és betöltő erejének. Innen a kínai művészeti alkotások felépítésében a jellemző ellentétek, melyekben a titkaikkal nem ismerős szem nem lát egyebet festői rögtönzések-nél.

A művészeti alkotás elemeinek ékítményes jellege pedig kalligrafikus eredetű. A kínai kalligrafia több fejlődési fokozaton ment át és változásai mindig döntő hatást gyakoroltak az ábrázoló művészetek formanyelvére. A legelső kínai írásjegyek természeti formák kezdetleges nyers ábrázolásai voltak, melyek azután lassankint a dolgok emlékszerű vonalas jelzéseivé és a fogalmak mélyértelmű képleteivé nemesedtek. Ezek pedig a formáknak alapelveikre való visszavezetése által olyan jelképes és kifejező erőt nyertek, amilyen csak a gondolat szabad szárnyalásában van. Ennek következtében jelekké váltak, melyek a természetnek nem a külsejét, hanem a legbensőbb hajtóerejét, a lelkét érzékítik. Tehát a kínai festészet főcélja, a szellem életnyilvánulásának kifejezése a dolgok ritmusával, sejtető képletek, sőt csodatevő képzetek kitalálásaként értelmezhető. A kínai kifejezőmód szakgatott, úgy az írásban, mint az ábrázoló, sőt díszítő művészetben is. A keletázsiai művészetben rövidített kifejezések, formák rövidítései helyettesítik az egészet, megfelelő nyomatékokkal. A közbeeső megszakítások meg-

elevenítése a szemlélő képzeletére és érzésére van bízva.

A keletázsiai művészet magától értetődő sajátosságai közé tartozik azonban a szabatos fogalmazás. Szellemétől teljesen idegen a nagyjából való sejtetés, a vázlatosság. Ami megnyilatkozásaiban az összehasonlíthatatlanul kevésbé élesen különböztető nyugati érzésnek vázlatos kezelés gyanánt tűnik fel, a valóságban kalligrafikus, azaz ékítményes remekelés. A kalligrafikus, azaz ékítményes képletek azonban nem közönséges kézműves fogások, hanem a lélek önként való művészi megnyilatkozásai.

A kínaiak ékítményes érzését tehát nem pusztán látási élvezet iránti vágy, hanem mély világbölcséleti hajlam szülte. Hsie-ho művészetbölcslőnek (V. század), az alapvető hat kánon szerzőjének, állandóan idézett első tételében tehát a nyomaték nem a ritmusra, hanem a szellem életnyilvánulására helyezendő. Ilyenformán a keletázsiai szellem minden művészi alkotására nézve irányadó ékítményes törekvésének alapja nem valamely emberi értelem alkotta elv, nem a szimmetriából kiépült arányosság, hanem a formát alkotó természetierők maguktól való megnyilatkozásai.

A keletázsiai művészeti formák, mint már említettük is, sokszorosan levezetettek. A kínai művész annál bensőségesebben fejezi ki magát, minél behatóbban levezetettek a kifejezési eszközei. Nem a formák ábrázolása, hanem értelmüknek lehető legkifejezőbb visszaadása az az eszmény, ami a keletázsiai művészt vezeti. A távol Kelet mintaszerű művészeti formái ennek folytán jelképekké

egyszerűsített természeti formák, melyeket annál többre becsülnek, minél tisztábban érzékitik azt a fogalmat, mely a megfelelő természeti formában valósul meg.

Az a körülmény, hogy a távol Kelet művészete a természetes formákat jelképekké egyszerűsíti, melyek a dolgok puszta lényegét jelölik, arról tanuskodik, hogy a kínaiak igen mélyen érzik át a természetet. Azok a fogalmak, melyeknek jelentősége jelképesse érik, mélyebben gyökereznek a tudatban, mint azok, melyeknek jelentősége anyagtól elválaszthatatlan. Azok a formák, melyek a fogalom tisztaságáig egyszerűsödtek, többet jelentenek és a dolgok bensőségesebb felfogásáról tanuskodnak, mint a tárgyilagos természetábrázolások.

A távol Kelet művészei nem másolják a természetet. A kínai és japáni festők még a testek árnyékának ábrázolásáról is lemondanak. Ennek következtében a tárgyak anyagszerűségét sem utánozzák. Ez is azt bizonyítja, hogy nem festik a dolgok felületét. Nem ábrázolják a dolgokat, hanem művészi formában közlik a természet gondolatait, melyek a természetes formákban valósulnak meg. És e helyen ismételtén és a legnagyobb nyomatékkal kell rámutatnunk arra, hogy a távol Kelet egész művészi felfogása nem az emberi értelem valamely vívmányán, nem emberi gondolkozás eredményén, hanem a természet alkotó gondolatával, a „tao“-val való egyéni rokonlelkűségen alapszik: Minél közvetlenebbül, minél öntudatlanabbul jut kifejezésre a „tao“ a kínai művészen, annál hatalmasabb a műve.

A keletázsiai műértő a festmény vagy plasztikai alkotás legnagyobb értékét az ecsetet, vagy a mintázó eszközöket irányító kéz vonásának sajátosságában keresi. A kézvonás értékmérői a biztosság, bátorság és készség. A kereső, a tapogató kéz nem támaszthat igényt művészi értékelésre. Amit tehát a Nyugaton elvetnek mint megszokottságot, közhelyet, vagy modorosságot, azt a távol Keleten mint szent hagyományt, rendkívül nagyra becsülik, művészi szempontból azonban csak akkor értékelik, ha a művész kézvonása átszellemült, ha a kézvonásban a művészi kifejezési eszköz spontán ékítményes vezetése folytán, valamely érdekes temperamentum, a művészből lakozó „tao“ jut kifejezésre.

Ilyenformán értelmezhető, hogy a távol Kelet festőművészetében elvi szempontból egyetlen vonás annyit ér, mint az egész kompozíció. Ebből magyarázható a festészet és az írás sokszor hangsúlyozott egyenjogúsága is, hiszen az utóbbi sem egyéb, mint közhelyekké levezetett természeti formák közlése, azaz a természet gondolatainak kifejezése képek segítségével.

A Nyugat egész művészeti kritikája egyetért abban a felfogásban, hogy a természet a művészet tanítómestere és a művészi alkotásban a látható természet áttanulmányozásából eredő egyéni érzés, a természet formáinak egyéni megélevenítése a legértékesebb. A művészeti formák a nyugati felfogás szerint annál többre becsülhetők, minél közvetlenebbül fejezik ki az emberi szellem szemlélődő munkáját. A nyugati művé-

szet történelmében minden reformtörekvés ennek követelésére vezethető vissza.

A távol Kelet művészeti kritikája egészen más álláspontra helyezkedik. Tanulmány és szabad művészi alkotás az ő felfogása szerint két alapjában különböző folyamat. A természet megfigyelése ennek következtében a művészi alkotás előkészítésére szorítkozik. Az utóbbi magától keletkezik a hosszú időn át látott, ismételt szemlélet által elsajátított és mélyen átértzett emlékezeti képekből.

Igy magyarázható, hogy a keletázsiai művész, jóllehet élesebben figyeli meg és bensőségesebben fogja fel a természetet és nem antropocentrikus, hanem kozmikus világnézete folytán saját énjével tökéletesebb összhangba hozza azt, mint nyugati pályatársa, sohasem kapható naturalisztikus ábrázolásra, vagyis a természet fenntartás nélküli utánzására. Mikroszkopikus szemmel látja a legkisebb részleteket, de azért nem vállalkozik a véletlenségek ábrázolására vagy a jelenségek látszatszerű visszaadására.

A mai művészeti irodalomban sokszor előforduló felületességek közé tartozik az az állítás, hogy Keletázsia festőművészete impresszionisztikus. Az impresszionizmus egyetlen pillanatnyi benyomástól való tökéletes függőséget jelent. És a közvetlenségnek ez a fajtája hol kereshető a keletázsiai művészetben, mely elvonatkozások segítségével igyekszik elérni legnagyobb tökéletességét a plasztikában és a hangulatfestésben egyaránt?

A keletázsiai műértő a festmény vagy plasztikai alkotás legnagyobb értékét az ecsetet, vagy a mintázó eszközöket irányító kéz vonásának sajátosságában keresi. A kézvonás értékmérői a biztosság, bátorság és készség. A kereső, a tapogató kéz nem támaszthat igényt művészi értékelésre. Amit tehát a Nyugaton elvetnek mint megszokottságot, közhelyet, vagy modorosságot, azt a távol Keleten mint szent hagyományt, rendkívül nagyra becsülik, művészi szempontból azonban csak akkor értékelik, ha a művész kézvonása átszellemült, ha a kézvonásban a művészi kifejezési eszköz spontán ékítményes vezetése folytán, valamely érdekes temperamentum, a művészből lakozó „tao“ jut kifejezésre.

Ilyenformán értelmezhető, hogy a távol Kelet festőművészetében elvi szempontból egyetlen vonás annyit ér, mint az egész kompozíció. Ebből magyarázható a festészet és az írás sokszor hangsúlyozott egyenjogúsága is, hiszen az utóbbi sem egyéb, mint közhelyekké levezetett természeti formák közlése, azaz a természet gondolatainak kifejezése képek segítségével.

A Nyugat egész művészeti kritikája egyetért abban a felfogásban, hogy a természet a művészet tanítómestere és a művészi alkotásban a látható természet áttanulmányozásából eredő egyéni érzés, a természet formáinak egyéni megélevenítése a legértékesebb. A művészeti formák a nyugati felfogás szerint annál többre becsülhetők, minél közvetlenebbül fejezik ki az emberi szellem szemlélődő munkáját. A nyugati művé-

szet történelmében minden reformtörekvés ennek követelésére vezethető vissza.

A távol Kelet művészeti kritikája egészen más álláspontra helyezkedik. Tanulmány és szabad művészi alkotás az ő felfogása szerint két alapjában különböző folyamat. A természet megfigyelése ennek következtében a művészi alkotás előkészítésére szorítkozik. Az utóbbi magától keletkezik a hosszú időn át látott, ismételt szemlélet által elsajátított és mélyen átértzett emlékezeti képekből.

Igy magyarázható, hogy a keletázsiai művész, jóllehet élesebben figyeli meg és bensőségesebben fogja fel a természetet és nem antropocentrikus, hanem kozmikus világnézete folytán saját énjével tökéletesebb összhangba hozza azt, mint nyugati pályatársa, sohasem kapható naturalisztikus ábrázolásra, vagyis a természet fenntartás nélküli utánzására. Mikroszkopikus szemmel látja a legkisebb részleteket, de azért nem vállalkozik a véletlenségek ábrázolására vagy a jelenségek látszatszerű visszaadására.

A mai művészeti irodalomban sokszor előforduló felületességek közé tartozik az az állítás, hogy Keletázsia festőművészete impresszionisztikus. Az impresszionizmus egyetlen pillanatnyi benyomástól való tökéletes függőséget jelent. És a közvetlenségnek ez a fajtája hol kereshető a keletázsiai művészetben, mely elvonatkozások segítségével igyekszik elérni legnagyobb tökéletességét a plasztikában és a hangulatfestésben egyaránt?

III.

Hopp Ferenc gyűjteményének keletázsiai művészeti anyaga, más magyar állami tulajdonban levő megfelelő műtárgyakkal kiegészítve, a Hopp-féle házban a következő módon helyzetetett el:

A földszinti és emeleti előszoba, valamint a lépcsőház, néhány jellemző, inkább díszítő feladatot teljesítő kínai, indiai és japáni emlékekkel van felszerelve. A 607-ben épült narai Horyuji pagodának, a régi japáni építészet egyik legnagyobb büszkeségének újkeletű, kisméretű aranyozott mása (fából és bronzból) a *földszinti előszoba* mélyén foglal helyet. Figyelmet érdemel a falakon néhány jellemző kínai fafaragvány és a *lépcsőház* két fülkéjében egy-egy udvarhölgyet ábrázoló, színezett kínai keménycserép szobor a Ming-korszakból. (1368—1644.) Az emeleti előszoba bejáratánál egy körülbelül száz év előtt faragott, fehér márvány Jain-szobor, ülő helyzetben, a meditálást kifejező kéztartással. Az emlékszerű alakot meztelensége különbözteti meg a Buddha-szobroktól. A falon japáni álarcok a Tokugawa-korszak (1603—1868) elejéről. *Az emeleti előszobában* két-háromszáz éves japáni templomi képek. Az előszoba mélyén egy, ugyancsak Tokugawa-kori aranyozott, hordozható templom, a japáni fafaragás kitűnő példája, mely nemcsak a szigetország kézművességének tökéletességéről ad fogalmat, hanem felvilágosítást nyújt Keletázsia építészetének tudtunkkal ezer és néhány száz év óta változatlanul uralkodó rendszeréről is.

Keletázsia műveltségének és művészetének őshazája, Kína, két különböző jellegű óriási területre oszlik: Észak- és Délkínára. Az előbbinek területén fekszik az államalakulás kiindulási pontja. Innen származik maga Kung-tze (az Európában divatos latin elnevezés szerint Confucius), a mérhetetlen szervező erejű kínai erkölcsstan megteremtője. Az utóbbinak köszönheti a nagy birodalom legtöbb költőjét és művészt. Északkína lösz-talaja más jellegű építésnek is adott életet, mint Délkína, hol a sok mindenre használt bambusz lett az építés főanyaga. Az épületet oszlopokkal és párkányokkal erősen tagoló, vagyis a falakat részenként hangsúlyozottan keretelő fa- és bambusz-szerkezetnek idővel uralkodó szerep jutott Keletázsia építészetében. Eerre gondolunk hát, amikor kínai és japáni építészeti stílusról beszélünk.

A bambuszon kívül három anyag jutott a kínai művészetben ősidők óta egyéni jelleget kifejelesztő, sorsdöntő szerephez: a kő, a selyem és a lakk. Óriási mértékben befolyásolta mind a három Keletázsia népeinek művészi érzését; leginkább azonban a legelső.

A Hopp-Múzeum földszinti kiállítási helyiségében látható az első szekrényben egysorozat, XVIII. és XIX. századi színes kőtárgy, legtöbbnyire tubákos flakonok, onixból, achátból, füsttopázból stbi, valamint egy karneolból faragott jelképe a hosszú életnek (barack, denevér és a ling-csi gomba). Mindezek a köfelület mesterei megmunkálása és a kövekben előforduló színfoltok értelmes

kihasználása szempontjából a *kínai kisplasztika* legjobb termékei közé sorozhatók.

E tárgyakkal közös szekrényben található a *kínai lakkművészet* néhány példája. Kínában a lakktárgyak készítése, mint említettük, a művészi ipar legrégebbi ágai közé tartozik. Fogalmunk sincs azonban arról, hogy kezdete mely időpontra tehető. Azt se tudjuk, hogy India, hol a lakk szintén otthonos, megelőzte-e vagy követte az iparművészetnek ezen a területén a távol Keletet. Annyi bizonyos, hogy a japániak már a kínaiak tanítványai voltak a lakkművészetben is. Az arany- és ezüstkalk készítésében, melynek fénykora Kínában a Sung-korszak (960—1280) lehetett, túltettek mestereiken. A fekete lakkot is több eredménnyel művelik mint a kínaiak. Viszont ezek felülmúlhatatlanok maradtak a vörös lakk előállításában.

A lakk természetes képződmény. A rhus vernicifera név alatt ismert fa nedve. A fának meghasított kérgéből nyerik. Miután a folyadékot edényekben felfogták, gondosan desztillálják és festik sárgára, barnára, feketére, vörösre, arany- vagy ezüstszínűre, megfelelő ásvány- vagy növényfestékekkel, illetőleg valódi arany- vagy ezüstporral. Az így készített színes lakkot azután nem kisebb gonddal kenik fel finom rétegenként az elkészítendő tárgy magva gyanánt szereplő faragványra. Ha a lakkburkolatot domborművesen akarják továbbfejleszteni, vagy faragás, vagy mintázás segélyével adják meg neki a tökéletes formát.

A Hopp-Múzeum XVII., XVIII. és XIX. szá-

zadi kínai lakktárgyai közt több figyelemreméltó vöröslakk dobozt, kormánypalcát (ju-yi) és vázát találunk. Az utóbbiak közül az egyik, az I. számú szekrénytől balra, a sarokban, fából faragott vörös lakkfestésű magas talapzatba van illesztve, melyet ékítményesen formált felhők közt kígyózó sárkányok díszítenek.

Nagy szenvedéllyel gyűjtötte még Hopp Ferenc a *fa- és csontfaragványokat*, a távol Kelet művészi alkotóerejének ez ugyancsak jellemző és az egész világon ismert termékeit. Kínai csontfaragványai közül (I. szekrény) nem hiányzik az emberi kézügyesség legmagasabb fokát jelző, egyetlen darab elefántcsontból készült golyó, melynek belseje még tizenkét más fokozatosan kisebbedő és egymásba helyezkedő golyóra oszlik. A fafaragványok csoportjában (II. szekrény), mely a Magyar Nemzeti Múzeum néprajzi osztályából átutalt anyaggal jelentősen gyarapodott, különös figyelmet érdemel egy szabálytalan alakú és ennél fogva a természetes formaképződést kifejezésre juttató, de sok finomsággal megmunkált tustartó doboz, ezüstsodrony berakással, egy meglepő kézügyességgel faragott kis bambusz ecsettartó, továbbá Kwan-ti, a kínai hadisten aranyozott szobra, mely stílusából ítélve a Ming-korszakban (1368—1644) készülhetett, egy meditáló bölcse kifejezésteljes ülő alakja és egy falrafüggesztett domborműves tábla növényi dísszel és ékítményesen formált sárkánnyal. Ez a darab, mely valamikor bizonyára egy gazdagon kifejlesztett falburkoláshoz tartozott, a fafaragványok csoport-

jában a legrégebb. Keletkezési ideje a Sung- vagy Mongol-korszak (1280—1368) lehet.

A két első szekrény fölött *gyöngyházberakással* díszített fatálcák függenek a falon. A szivárvány színeiben játszó berakott díszük jelképes virágokból áll. Egy XVII—XVIII. századból való, fából készült nyolcszögletes díszedény oldalait gyöngyházból faragott régi típusú írásjegyek borítják. A bejárati falon két fekete tábla, jelképes motívumok csendéletszerűen összeállított, berakott ábrázolásaival (XVIII. század). A berakott formák részben színes kövekből, részben gyöngyházból, csontból vagy lakkból vannak faragva. A negyedik szekrényben egy ékítményesen faragott nyolcszögű fatáblácska is látható, élével díszes talapzatba állítva. A táblát gyöngyházból hibátlan technikával faragott lótuszvirágok, „felhőornamentumok“ és a hosszú életet („shou“) kifejező kínai írásjegyek berakott formái ékesítik.

A kínaiak aránylag későn sajátították el az *üveggyártást*. A Han-korszakban (Kr. e. 202—Kr. u. 220), mikor tudomást szereztek a római birodalomról (illetőleg annak egyes keleti gyarmatairól), az alexandriai üveg is eljutott hozzájuk. Saját történetíróik adatai szerint az V. század derekán fogtak hozzá ők maguk az üveg készítéséhez, a birodalom két egymástól nagyon távoleső helyén, a mai Ta-t'ung fu-ban (Észak-kína Shan-si tartományában) és Nankingban. Üvegiparuk fejlődése nem volt gyors, de nemzeti egyéniségüknek annál inkább megfelelő. Náluk nem lett az üveg annyira népszerű és annyira használati tárgy, mint nálunk. Díszítő szerepét

azonban kitünően betöltötte. Nagy tökéletességet értek el a kínaiak a színes üvegek előállításában. Mesterei lettek az üveg faragásának és csiszolásának. Technikai eljárásukhoz a mintát a kemény kövek feldolgozása szolgáltatta. Kőtárgyaik művészi formálása szerint alakult az üvegművészetük stílusa is. Gyűjteményünkben (II. szekrény) egy sorozat tubákos-flakon nyújt fogalmat a kínai kisplasztikának erről a nagyon vonzó ágáról. Élénk erős színek jellemzik őket, leginkább több rétegben egymás fölött, melyek közül a felsők különös ékítményes ízléssel és biztos stílusérzéssel vannak ki-, azaz átfaragva. Olyanok is találhatóak e tárgyak közt, melyeknek belsejét festmények díszítik.

Nagy helyet szoktak elfoglalni majdnem minden kínai gyűjteményben a *rekeszszománcos* bronz- és sárgaréz-tárgyak; elsősorban az ilyen dísszel ellátott edények, vázák, füstölők stb., melyek az ókori bronzedények mintájára, de már nem azoknak szellemében készültek. A rekeszszománc (émail cloisonné, émail champlevé) készítésének művésze Nyugatáziából indult ki, ahonnan később terjedt kelet felé, mint nyugatra. A kínaiak konstantinápolyi eredetűnek tartják. Népszerű elnevezése náluk „fo-lan“, ami eredetileg „fu-lin“-nak hangzott. Fu-lin pedig a régi Kínában a keletrómai birodalom elnevezése volt. Valószínű, hogy a XIII. századi mongol hódítások folytán ismerkedett meg Észak-kína a bizanci rekeszszománc készítésével. Délkínába arab hajósok közvetítésével jutott el ez a művészet. Fénykora Ching-t'ai császár uralkodásának idejére (1450—

1456) esett. Gyűjteményünkben ez időből való egy jelzéssel ellátott háromlábú virágtartó, aranyozott bronzból, a külső oldalán virágzó ágakon ülő madarakat ábrázoló színes dísszel (III. szekrény). Egy kis virágváza, melynek oldalát növényi ékítmények (lótuszvirágok) borítják és amelynek fenekén a Ming-dinasztia jele olvasható, az ékítményes formákat körülvevő rekeszek vastagságával tűnik ki. A legkiválóbb darabok közé tartozik még egy falra függeszthető és egyik felén lapos virágváza s egypár újabb keletű gyümölcstartó talpas tányér (IV. szekrény). E két utóbbinak színekombinációja különösen fejlett ízlésre vall.

Az első teremben (III. szekrény) látható még néhány figyelemreméltó kínai művészeti különlegesség: öt *rinocerosz-szarúból* faragott kehely; mindenik a szokott jelképes és egyben ékítményes növényi formákkal. (Lótuszvirág és a hosszú életet jelképező fenyőfa.) E tárgyak készítéséhez a szükséges anyagot Indiából és Szumatra szigetéről szokták Kínába szállítani, hol azt a Han-korszak óta használják művészi és orvosi célokra.

A faragványokon és rekeszzománcos tárgyakon kívül a III. szekrényben még egy filigrán ezüst díszedény is található, mely stílusával és munkájának finomságával előnyösen képviseli a kínai ötvös- és ékszerművészetet. Sajnálatos, hogy nem mondható el ugyanez a múzeumban levő selyemszövetekről és himzésekről s ennél fogva a kínai művészi iparnak egyik legfontosabb és legősibb ágát nem képviselik nálunk megfelelő termékek.

A régi Kína művészeti emlékei közül a *bronz- és a nefrittárgyak* a legtekintélyesebbek. Kelet-ázsia művészeti szakértői hódolatteljesen néznek ez alkotások közül azokra, amelyek a klasszikus ókorból származnak. Hiteles ókori *bronztárgyak* azonban a ritkaságok közé tartoznak még a legnagyobb kínai és japáni gyűjteményekben is. Annál inkább az európaiakban. (Kevésbé az amerikaiakban.) A mi múzeumunkban feltétlenül ókori három darab (az V. szekrényben), melyek közül kettő töredék, t. i. egy-egy edény talapzata. Ezek közül az egyiket pompás malachitzöld és lapislazulipatina borítja. A másiknak anyaga és öntési technikája teljesen egyező a harmadik tárggyal, t. i. egy talpas edénnyel, melynek oldalából hengeres tok ágazik el az egykori fanyél számára. E három tárgy ókori származása nem szenved kétséget. Kérdéses azonban, hogy csakugyan kínia készítmények-e és nem származnak-e valamely rokon, azaz kínai hatás alatt álló területről, amilyen már a népvándorlást megelőző korban az Altai vidéke volt?

Ellenben föltétlenül kínai, de valószínűleg néhány századdal későbbi készítmény egy kisméretű, vastagfalú füles bronzkanna, csatornás szájjal (kínai nevén „i“), melynek csiszolatlan oldalát részben malachitzöld patina fedi.

A kínai régiségtudomány hagyományos fel fogása szerint, mint már említettük, a Shang-korszak (1766—1122) művészeinek köszönhető a klasszikus formák kifejlesztése. Ebből a korszakból származnak a görög meanderre emlékeztető, de azzal egyáltalában nem azonosítható, csavar-

vonalas díszítő formák, melyeket a kínaiak „lei wen“, azaz felhőékitmény néven ismernek. Az állatékítmények legrégibb fajtái is ebben a korszakban nyerték hagyományos alakjukat. Ezek a régi formák bizonyára jelképesek és az ősi hit szerint varázserővel rendelkezők voltak. Rendkívüli tiszteletben tartásuk következtében a mai napig sem mentek ki a szokásból, jóllehet minden korszak más érzéssel alkalmazta őket. Maguk az ókorban használatos tárgyak alapformái is átszármaztak a későbbi évezredekre. Elsősorban a szertartásoknál használt áldozati és díszedények azok, melyeket a keletázsiai művészi ipar ma is szorgalmasan utánoz.

Ilyen bronzedények láthatók a múzeum II. termében. Köztük egy finom zöld- és sárgapatinás virágváza sötét bronzból, melynek oldalát három hegycúcsból álló, arannyal tausirozott ékitmény, valamint a nap és hold korongja díszíti, a klaszszikus kínai ókor végére, a Han-korszakba (Kr. e. 202—Kr. u. 220) helyezhető. Han-korszakbeli egy kerek tükör is (V. szekrény) fehér bronzból, melynek hátlapját geometrikus formák borítják. Hangsúlyozni kívánjuk ez alkalommal is, hogy e geometrikus formák részint növényi, részint textil-elemekből vannak levezetve. A kerek tükrök, melyek közül a mi példányunk is való, szertartásoknál voltak használatosak (a napsugarak vetítésére tűzgyújtás céljából, a csepegő harmat elfogására) és a régi hiedelem szerint varázserővel bírtak.

A gyűjteményünkben levő többi kerek tükrök közül az egyik, mely szintén fehér bronzból ké-

szült s melyet hátlapján szőlőfürtös indák díszítenek, a T'ang-korszak (618—907) emléke. Néhány más Han-stílusban készült példány nem egyéb, mint Han-korszakbeli eredetiekről készült újabb ötvény. Egy pedig, hátlapján peoniák domború rajzával, a Sung-korszak (960—1280) stílusát képviseli. Ebből az időből származhat még néhány régi mintára készült edény vörös és sárga bronzból (V—VII. szekrény). Az utóbbi ötvözet éppen a Sung-korszak óta került ilyen tárgyaknál használatba. Megelőzőleg az áldozatoknál szereplő bronztárgyakat mindig vörös bronzból készítették, vagyis olyan ötvözetből, mely öt rész vörösrézéből és egy rész ónból áll. Sárga bronztárgyaink nagyobb része azonban már Ming- (1368—1644), sőt Ch'ing- vagyis Mandzsu-korszakbeli (1644—1912) készítmény. Különösen érdekes a kisebb bronztárgyak közt néhány edényke, melyből vizet szoktak csepegtetni az íráshoz használt tusra (VII. szekrény). Egy ilyen csepegtető, mely ékítményesen formált madárfejen végződik, még a Sung-korszakból való lehet. Egy másik vízcsepegtető, melyet indák díszítenek, a Ming-korszakból való. Nem állapítható meg a származási ideje egy talapzatával egybeöntött, egész hosszában négy cikkre tagozódó vastagfalú vázának (V. szekrény) és egy garuda-madár (a győzelem jelképe) alakú füstölőnek (VI. szekrény). Mindkettőnek formálása azért hat meggyőző erővel, mert rendkívül egyszerű és természetes alap gondolatuk a megformálás folyamán látszólag semmit sem változott. Még nagyobb egyszerűség nyilatkozik meg egy

sárga bronzból, valószínűleg a Ming-korszakban készült, vastagfalú, kisméretű virágtartóban, oldalán régies írásjegyekkel és két sárkányalakot jelző, fogantyú gyanánt szolgáló ékítménnyel. Egy ugyancsak kisméretű, háromlábú bronzedény („chüe“), a rajta olvasható felirat szerint Kanghsi császár uralkodása első évében (1662) készült. Nyilván Han-korszakbeli eredeti másolata. Egy négy lábon álló, rombuszalakú füstölő, ezüst berakással, rendkívül finom cizellálásával tűnik ki. A bronzedények csoportját időrendben néhány XVIII. században készült régies öntvény zárja be. A VI. és VII. szekrény közt helyet foglaló, igen díszes, áttört művű bronzfüstölő Ch'ien-lung császár (1736—1795) korából való.

A kínaiak nemzeti vallása a természet erőinek, mindenekfölött az égnek, és az ősöknek tiszteletén alapszik. E vallás pantheonja hatalmasan gyarapodott idővel, különösen a legendás taoista bölcseknek, Lao-tze, a legnagyobb kínai filozófus (VII—VI. század Kr. e.) követőinek hozzáadásával. Az elképzelhető legfényesebb helyet foglalja el azonban a magasztosult történelmi személyek közt Kung-tze, a távol Kelet erkölcsstanának mindenkinél többrebecsült törvényhozója (551—475 Kr. e.).

Kína és Japán művészete számtalanszor ábrázolta a távol keleti mithoszok és legendák népszerűbb alakjait. Néhánynak bronz szobrocskája múzeumunkban is látható a II. teremben levő VIII. szekrényben. Ilyen alakok: Shi-te, a gyakorlati bölcsesség megszemélyesítője, a seprűvel ábrázolva (XVII. sz.); Kwan-ti, a hadisten (XVIII.

sz.) és Wan-chung, az írás és irodalom istene (mindkettő karosszékekben ülve ábrázolva); a háromlábú béka hátán ülő Hsia-ma szent varázsoló (XVI—XVII. sz.); Samantabhadra (P'u hsien) bodhisattva (Buddha szellemi gyermeke) szent remete alakjában, kezében a kormánypálcával; a bivaly hátán ülő Lao-tze (XVII—XVIII. sz.); a zsákot hordó kövér Pu t'ai, Maitreya bodhisattva népszerű alakja stb. Az öszvér hátán ülő Shou-hsing, a hosszú élet istene, féléletnagyságú bronzalakban látható a II. terem két ablaka közt elhelyezve. A Sung-korszakból való eredetire visszavezethető, körülbelül két-háromszázéves alkotás jól példázza a kínai formaérzés nagyvonalúságát.

A IX. és X. szekrény már a *buddhista-pantheon* néhány főalakjának képét tartalmazza. A buddhizmus hazája India, keletkezési ideje a Krisztus előtti VI. század. Művészete kezdetben, a Krisztus előtti III. és II. században, a brahmanizmus hatása alatt és az általunk legrégebbsnek ismert indiai művészet naiv emlékszerűségének és pompájának megfelelő formában fejlődött. Nagy Sándor hódításai következtében Gandhara, India északnyugati része (a mai Peshawur kerület) is megérezte a görög hatást. A hellén formák uralma tovább élt, nemcsak itt, hanem a környező országokban is, a Gandhara fölött később (Kr. e. 130-tól) uralkodó indoszkitha királyok idejében is. A hellenisztikus indiai művészet fénykorának a Krisztus utáni II. századot szokás tekinteni. Ezt a kort gyűjteményünkben a VI., VII., VIII. és X. szekrény tetején elhelyezett kődombormű-

vek képviselik, melyeken egyszerű köntösben ábrázolt Buddhák, ékszerekkel ellátott bodhisattvák (Buddhához legközelebb álló lények), vagy a mester prédikációinak ábrázolásai láthatók. Eredeti indiai és görög formákkal, jelképes emberi és állati alakokkal díszített épületrészek is találhatók ez emlékek közt. Egyikükön (a VI. szekrényen), felismerhető a griff, mely népvándorláskori bronztárgyainkon, az ugyancsak indiai származású növényi dísszel együtt, számtalanszor ismétlődik.

A görög hatás új korszak kezdetét jelentette Ázsia művészetében, amennyiben az alapvető Buddha-típusok megteremtését elősegítette (kezdetben csak jelképesen ábrázolták Buddhát), de India művészetét azért csak külsőségekkel gyarapította. Ezek a külsőségek is eltűnnek később a távol keleti formák hatása alatt. Ázsia keletén pedig egyáltalában semmit sem tudtak megtartani eredetiségükből a görög formák. India művészete is később, a középkor folyamán élte fénykorát. Ezt a fénykort nálunk a kőszobrászat három emléke képviseli. Két stéla, mind a kettő Maitreya, a jövő Buddha ábrázolásával és egy rendkívül szépen faragott, de sajnos, több helyt sérült női fej a IX. szekrényben. (Valószínűleg a különös tiszteletnek örvendő Tara istenség feje.) Az utóbbi és a két Maitreya közül az ülő alakot ábrázoló stéla ugyanegy kort és stílust képviselnek. Mindkettőnek származási helye Bengal és keletkezési ideje a XII. század lehet. Valószínűleg nepali és későbbi alkotás a XI. szekrényben egy ú. n. „aratika“; térdelő női alak sárgarézből, mindkét kezében és fején egy-egy gyertya-

tartóval, melyben áldozatok alkalmával gyertya szokott volt égni. Viszont egy másik aratika, egy ugyancsak sárgarézből öntött, de álló női alak, jobbjában gyertyatartóval, a délindiai kisplasztika legérdekesebb emlékeinek egyike. Délindiai középkori művész alkotása még egy ülő helyzetben ábrázolt Chandra, sötét bronzból, melyet a zöld patina egészen ellepett. A drágaköves arany ékszerek, melyek e tárgyakkal együtt vannak kiállítva, nagyobbrészt nepaliak. Legértékesebb köztük két trébelt amulett aranyból, domború növényi dísszel, drágakövekkel gazdagon kirakva. Az egyiknek közepén egy vörös Ganesha, a másikon egy sokkarú zöld Avalokiteshvara, a könyörületességet és áldozatkészséget megszemélyesítő buddhista istenség domború alakja foglal helyet.

Krisztus után 67-ben jutott el a buddhizmus Kínába, hol az V. században élte első virágkorát. Ennek az időnek és az utána következő első nagy föllendülésnek, a VI. század végének, valamint a T'ang-korszaknak (618—907) rendkívül sokat köszönhet a kínai művészet. Egy stéla a Hoppmúzeum IX. szekrényében ritka érdekes emléke az V—VI. század buddhista szobrászatának. Trónoló Maitreya domborművű képe látható rajta, jobbján és balján két-két szent remete álló alakjával és a hátsó lapon Buddha Shakyamuni, (a történelmi Buddha) és nyolc legnagyobb tanítványa ülő alakjával. A szekrény alsó részében egy régies, de meg nem állapítható korból való Wen-shu (Manjushri bodhisattva) oroszlánháton ülő alakja, egy Ming-korszakbeli Kwan-yin (Arya Avalokiteshwara), egy elefánton trónoló P'u-

hsien (Samantabhadrá bodhisattva) körülbelül négy-ötszáz év előtt készült szobrocskája és egy kínai főméltóság finoman cizellált sárgabronz szobra foglal helyet.

A X. szekrényben elhelyezett buddhista emlékek részben indiaiak, részben kínaiak, részben lamaisztikusak, t. i. mongolok vagy tibetiek. A felső polcon, balkéz felől kiindulva, a következő érdekes emlékek láthatók itt: Egy három és egy négy fejjel ábrázolt bodhisattva, mindkettő nyolc karral és a „sakti“-jával (energiájával) együtt. Az előbbi valószínűleg Samantabhadrá, az utóbbi pedig Manjushri. Egy közelebbről meg nem állapítható istennő, egy Buddha Amitayus (a hosszú élet istene), egy polccal lejjebb egy Vajradhara, egy kisméretű Dhyaní-Buddha hegyi kristályból, egy Milaraspa tibeti szentet ábrázoló szobrocskája, egy szent szerzetes (lo-han), egy Tara stb. Az említettek közül a kristály-Buddha Kashmírból való. A lo-han bronzszobrocskája kínai. A többi emlékek tibetiek, azaz mongolok. Aranyozott bronzból készültek. Koruk nem nagyobb kéthárom évszázadnál, de a maguk nemében a legjobb példányok közé sorozhatók.

Az V., VIII. és X. szekrényben elhelyezett jelképes állatalakok közt az őskínai egyszarvú chilin (a hosszú élet és jó kormányzás jelképe) és a buddhizmus szimbolikus állata, a Buddha rövidített kínai neve alapján fo-kutyának is nevezett oroszlán több ékítményesen formált alakja érdemel különös figyelmet.

A szoba déli falán két tibeti festmény: egy kékszíni, ú. n. Bhaishajyaguru- (orvosság-)

Buddha és egy vöröstestű Amitayus. Az északin öt más tibeti ábrázolás, köztük a középen Yaman-taka, az alvilág istene. Ettől balra egy csodálatos finoman festett Vajrasattva, tovább balra egy Kuvera (a gazdagság istene) fametszetű képe, jobbra egy vörös Pandita és Rolma szent királynő festett ábrázolása. Ugyanezen fal két sarkában egy-egy indiai miniatur: Egy szerelmes párt ábrázoló nagyon gondos tusfestmény néhány színárnyalattal kiegészítve és egy maharadzsa finom színhatású álló képmása. Mindkét festmény a XVIII. században készült. A tibeti festmények keletkezési ideje a XVII. század lehet.

A III. teremben látható Hopp Ferenc gyűjtőtevékenységének egyik legnagyobb eredménye, a *nefrit-, jadeit-, kristály- és ametisztfaragványok* csoportja. A nefrit és jadeit (kínai nevükön yü), melyeket a Nyugaton angol mintára rendszeren jade-nek neveznek, a kínaiak szemében a legértékesebb kövek. Rendkívül nagyrabecsülték őket már az ókorban, nemcsak keménységük és színeik szépsége miatt, hanem azért is, mert varázserőt, gyógyító hatást is tételeztek fel róluk. A kínai régészek az újabb, vagyis finom kőkorszakot jade-korszaknak nevezik. Felfogásuk szerint legszebb az a jade, melynek színe és zsírosnak látszó felülete az ürüfaegyűhöz hasonló. Nagyon megbecsült színek még a zöldnek világosabb (sárgás és szürkés) árnyalatai, a fehér, melyet esetleg fűzöld foltok tarkítanak és a rozsdavörös. A jade kevés helyen fordul elő Kínában. Inkább keleti Turkesztánból szállítják oda. Megmunkálásához nemcsak véső és csiszolópor, hanem — különösen a nagyo-

lásnál — lábbal hajtott esztergaszerű gépezet is szükséges.

A Hopp-Múzeumban három üvegszekrényben láthatók a jade-tárgyak. A XII.-ben teáscsészék, tányérok, dobozok, tuscsészék, illetőleg a tus dörzsöléséhez szükséges lapok, amulettek, karperecek, tubákos flakonok stb. A XIII.-ban vázák, melyek a régi rituális bronzedények mintájára készültek, jelképes növényi formák és állatok, a kínai mithológia néhány népszerű alakja. A XIV.-ben ékítményes szempontból különösen érdekes darabok: egy hét részből álló rangjelző függő halvány sárgásszürke kőből, egy másik nagyobb rangjelzőnek a fődarabja olajzöld színben, két kis ellenző, melyek közül az egyik rostélyosan áttört felületű, míg a másikat virágzó szilvafa domború ábrázolása és egy vers bevéselt szövege díszíti, egy erősen kopott teáskanna, több festéktartó-csésze különböző halvány árnyalatú kőből, sárkányalakokkal díszített vázák és dobozok, egy köralakban komponált, sötétbarna foltos, zöldesszürke színű hal (a rossz szellemeket távol tartó varázseszköz), egy mosdóedény kisebbített sötétzöld formája, belsejében a boldog házaseletet jelképező két hallal, egy kis smaragdzöld oroszlán, több kormánypálca, köztük egy foltos szürkészöld színű, mely megmunkálásának tökéletessége miatt érdemel különös figyelmet, domborműves lemezek, melyek eredetileg fából faragott kormánypalcákat díszítettek, köztük egy, a hullámokból kiemelkedő sárkány gondosan faragott alakjával stb.

E jade-tárgyak kora különböző. Ókori lehet a

gyűrűalakban faragott hal, melynek felületét helyenkint ki is kezdte a föld nedvessége. A sok használat jelét mutató teáskanna valószínűleg a Ming-korszak emléke. A többi tárgyak közül a legjobbak részint a Ming-korszak emlékei lehetnek, részint Kang-hsi és Chien-lung császárok korából származnak. Több példány található köztük, mely a kínai kisplasztikát legelőnyösebb oldaláról mutatja be. Jellemző sajátossága ennek a művészetnek a természetes formáktól megteremkenyített képzelet szabad szárnyalása. E művészet nem az anyagot, hanem a formákat alkotó energiát igyekszik felfogni a természetben. Abban is mindig a legnagyobb gondolatot keresi és annak megfelelő nagyvonalú ékítményes formákat alkot.

A szomszédos XV. szekrényben sorakoznak a hegyi kristályból, ametisztből és rózsakvarcból faragott tárgyak. Legjobban kiválik az előbbieket közül méreteinél fogva egy négy cikkre tagozódó váza, sajnos, repedt állapotban. Hatalmas darab még egy másik, növényi formákkal borított díszedény. Egy füles vázát, mely a kristályfaragványok közt a legrégebbnek látszik, néhány nagyvonalú bevéselt növényábrázolás díszíti. Legtökéletesebb munka mindegyik közt egy kis fedeles festékescsésze az örökéletet adó barack formájában, egyik oldalán a szerencsét jelentő denevérral. A mitológiai és jelképes domborművekkel díszített flakonok mind a maguk nemében legszebb példányok közül valók.

A hegyi kristállyal tarkított ametisztfaragványok látszólag legrégebb darabja egy virágtartó,

mely barackfa alatt meghúzódó filozófust ábrázol, amint gyümölcsöt szakít. Egy másik virágtartó bambusztörzs formájú, hozzákapaszkodó főnixmadárral és peoniákkal. E két tárgy kora 200—300 évre becsülhető. Egy nyugvó Pu-t'ai, tiszta, de halványabb fajtájú ametisztből, újabb keletű. Különös művészi értéke van még egy nagyobb méretű fedeles edénynek rózsakvarcból, egyik oldalán a pozitív elemet jelképező sárkánynyal, a másikon az ellentétét jelképező főnixmadárral. Ez a faragvány valamivel újabb keletű lehet a két előbb említett virágtartónál.

Egy illatszertartó edény hegyi kristályból, melynek oldalát a sárkány bevéselt ábrázolása díszíti, nagyon nemes ízléssel készült, valószínűleg még a XVII. században. Egy másik archaizáló illatszeres váza rózsaszínű kőből régibb lehet. Ez utóbbi felülmúlhatatlanul tökéletes munka.

Kína *festőművészete* az egész világ művészetének egyik legszebb hajtása.

Az ókori Kína festőművészetének egyetlen emléke se maradt ránk. Az öt dinasztiáról nevezett korszak (220—582) nagy forrongásban mutatja Kína szellemi életét s ennél fogva művészetét is. Ekkor fejlődhetett ki az egyszínű tusfestés abban a szellemben, amelyben a legújabb időkig művelték; ekkor fejlesztették ki a tájfestés („shanshui“ = hegy-víz) esztétikáját; Hsie-ho híres hat kánonja ekkor fogalmaztatott és ekkor működtek a legnagyobb nevű festők közül Wei-hsie és Ku-kai-chi. A nagy T'ang-korszak legünnepeltebb mesterei Wu-tao-tze, Wang-wei és Han-kan. A Sung-

korszakban éri el a kínai festőművészet legnagyobb finomságát, költőiségét. Fejedelmi pártfogók mindent elkövetnek fellendítésére, köztük elsősorban Hui-tsung császár (1101—1126), aki maga is festő volt s nagyszerű gyűjteménnyel rendelkezett, melynek katalógusai a legértékesebb forrásmunkák közé tartoznak. Hui-tsung égisze alatt élt a legnagyobb kínai tájfestők közül Ma-yüan és Hsia-kuei. A Sung-korszak figurális festészetének legnagyobb képviselője, Li-lung-mien, Wu-tao-tze nyomdokain haladt s ennél fogva közvetve Ku-k'ai-chi leszármazottja volt. A chan-buddhizmus szellemében dolgozó nagy tusfestők, Mu-chi és Liang-k'ai, a japáni művészetre gyakoroltak óriási hatást. A Kínát leigázó mongolok uralma alatt (1280—1368) már naturalisztikusabb jelleget öltött a kínai festőművészet, de azért egyes kiváló mesterei — Chao-meng-fu, Chien-shun-chü, Ma-lin — szerencsésen egyesítik a megfigyelés tökéletes finomságát az emlékszerű felfogással. Az előző korok nagy figuralistáinak hagyományait művelte Yen-hui. A Ming-korszak (1368—1644) festészete már hanyatló irányzatot mutat. Nem hiányoznak ebből a korszakból sem a nagy mesterek, de a festők figyelme általában inkább a szórakoztató, elbeszélő motívumok felé fordul; örömük főként a finomkodásban telik. Ez a törekvés még nagyobb arányokat ölt a Mandzsu császárok korában (1644—1912). A különböző festői irányok egyik legérdekesebbike az ú. n. wen-jen-hua (japáni nyelven „bunjingwa“), mely a Ming-korszakban fejlődött ki és a Mandzsu-időkben óriási elterjedettségre örvendett. Ez

utóbbi korszak legnagyobb műbarátja Ch'ien-lung császár (1736—1795) volt.

A Hopp-múzeumban alig van kínai festmény. A gyűjtemény alapítója nem érezte magát eléggé felkészültnek arra, hogy keletázsiai képeket is vásároljon. Mint bölcs ember, nem akart kockázatos területre lépni. Nem akarta kitenni magát annak a lehetőségnek, hogy hamisítványokat vásároljon. A selyemre festett kis függőkép, Wang-shi-yung kínai festőtől, a III. teremben, nem is a Hopp-, hanem a gróf Vay Péter-féle anyagból való. Ludak és szarkák láthatók rajta a víz partján. A hangulatos ábrázolás jellemző, finom példája annak a nagystílusban dolgozó, de élesen megfigyelő és részletező művészetnek, mely elsőnek fejlesztette az elemző látást az elképzelhető legnagyobb tökéletességig.

Kína iparművészetének idegen országokban legjobban méltatott terméke a *porcellán*, a távol Kelet agyagművességének kétségtelenül egyik legnagyobb eredménye és aránylag késő hajtása. Elődje, a különböző színű zománccal bevont *keménycserep*, nagy multra tekintett már vissza, mikor állítólag a Sui uralkodók korában (582—618), vagy a Tang-korszak (618—907) elején az igazi porcellán készítését feltalálták. Az új művészet a Sung-dinasztia (960—1280) alatt élte első fénykorát. Ezt és a következő Yüan-korszakot (1280—1367) szokás együtt a porcellán történelmében az első korszaknak nevezni. Ennél korábbi porcellántárgyakról ma már csak leírások alapján tudunk magunknak fogalmat alkotni.

A porcellán főalkotórészei: egy fehér agyag, melyet Kínában fekvő eredeti lelőhelyéről „kaolin“-nak nevezünk, a földpát és a kvarc, mely utóbbit, amennyiben nem fordul elő a kaolinban, külön adják az előbbiekhöz. A kaolin nem olvad a tűzben. Ezért szükséges földpáttal keverni. A kínai porcellánban sokkal több a földpát mint az európaiban, miért is az előbbi nem olyan kemény, mint az utóbbi, de mert alacsonyabb hőfoknál olvad, kevésbé tűzálló ásványi festékekkel is színezhető. A nyers porcellánkészítményeket be szokták vonni rendszeren mázzal is, Európában előzetes égetés, Kínában egyszerűen a levegőn való szárítás után. A kínai máz erős mésztartalmával és ennél fogva zöldes, kékes árnyalatával különbözik az európaiktól.

A Sung-korszakban, melyből már eredeti készítmények is maradtak ránk, az egyszínű mázokat szerették. A legtöbbre becsült színek voltak: az azurkék (a „ju yao“ néven ismert készítményeknél), a halvány zöldeskék (claire de lune) és kékeszöld, valamint a mélyárnyalatú smaragd-zöld, mely színek a császári műhelyekben készített és „kuan yao“-nak nevezett tárgyakat jellegelték, a fehér (Ting yao), a „lung chüan yao“ név alatt ismert készítmények hagymazöld színe, melyet Európában seladonzöldnek neveznek, a halványbíbor és borsózöld (ko yao) és a két utóbbinak sötétebb árnyalata (Chang yao). A 10. századtól kezdve lett népszerű a kobaltkék, melyhez a festéket Perzsiából, a zománcművészet régi hazájából szállították. Kobaltkéssel kezdetben csak mázokat színezték. Később, a 13. századtól

kezdve, fehér nyersporcellánedényekre festettek vele növényi, állati és emberi formákat, tájképeket, jeleneteket stbi. Ezek a festések, miután a máz utólag került rájuk, máz alattiaknak nevezetnek.

A fehér felületen, máz előtt festett és ennél fogva „kék-fehér“-nek nevezett porcellánok, a jade és a bronz tónusaira emlékeztető vastag mázzal bevont keménycserép készítmények mellett, a kínai kerámia legművészeibb és legsajátosabb alkotásai. A kobaltfestés, melynek árnyalatai kezdetben szürkések voltak s később sötéten tüzesek lettek, a tusfestés nemes egyszerűségének megfelelő hatást gyakorolnak. Két fénykorát ismerjük e művészetnek: az egyik a 15. századba, a másik Kang-hsi mandzsu császár uralkodásának idejére (1662—1722) esik.

A Hopp-Múzeumban — a XVI. szekrényben — egy díszes fakeretbe foglalt töredék, egy kerek tál középső része, melyen virágzó szilvafa és rajta ülő madár ábrázolása látható, a hátlapján Cheng-hua császár (1465—1487) nevét viseli. Lehet, hogy a jelzés egykorú és nem későbbi hamisítás vagy jóindulatú dicsérő cégér, ami a távol Keleten szintén szokásos. A többi kék-fehér porcellán legnagyobb részét a Kang-hsi- és Ch'ien-lung-korszakból való. Két mély tál sárkányábrázolással és felhőékkítményekkel Yung-cheng császár (1723—1735) nevével van jelezve.

A kínai porcellánkészítményeket egyébként a következő módon szokás osztályozni:

I. Festett; dísz nélküli porcellánok, melyek közt a következő csoportok különböztethetők



meg: a) Fehér. (Legszebbek a Fu-chien tartományban készült gyártmányok. A Hopp-Múzeum tárgyai közt egy Kuan yin-szobrocska két mellék-alakkal, egy kis kerek doboz és egy nagyon finoman mintázott tubákos flakon.) b) Egyszínű, síma felületű mázzal. (Gyűjteményünkben egy „claire de lune“-zománcos téгла a Kang-hsi-korszakból, egy nagy seladon váza ugyanabból az időből és egy Ch'ien-lung korabeli halvány almazöld váza.) c) Egyszínű, repedezett mázzal. (Két keskeny nyakú citromsárga váza a XVII. szekrényben.) d) Egyszínű, lángárnyalatos és e) fröcskölt mázzal. (Leghíresebbek ezek közt a Kang-hsi-korszakban Lang-ting-so által feltalált és róla „Lang yao“-nak nevezett vérvörös (sang de boeuf) és az ibolyaszín mázak. (Mindkettőből található példány a Hopp-Múzeumban.) f) Több-színű mázak. (Gyűjteményünkben egy tálcaska sárga alapon barna és sötét kékesszürke foltokat mutat. Az efajta mázat tigrisbőrmáznak szokás nevezni.) II. Porcellánok színes dísszel: a) máz alatti festéssel, amilyen 1. a kobaltkék, melyről már szóltunk, 2. a rézoxidvörös, mely a Ming-korszakban volt használatos és gyönyörű rubinvörös színben ékeskedett. 3. a seladon, 4. a máz alatti többszínű festés, rendszeren kék és vörös. b) Máz fölötti festéssel, mely második, alacsonyabb hőfokú égetést is kíván. Ilyenek 1. a vasoxidvörös, 2. a sepia, 3. az arany, 4. a két vagy többszínű festés. Leghíresebb az ú. n. ötszínű disz, melyet alkalmaztak már a Ming-korszakban (különösen szép eredménnyel Wan-li császár korában — 1573—1619), de legnagyobb sikerrel Kang-hsi-



császár idejében. c) A máz alatti és máz feletti festés kombinációja. d) Egyszínű alap színes disszel, amilyen 1. a fehér a kéken, vagy barnán, 2. az arany a kéken (gyűjteményünkben egy igen szép Kang-hsi-korszakbeli példány európai, aranyozott bronz-foglalatban), 3. különböző színű zománccfestés, síma, vagy repedezett alapon, 4. különböző alakú fehéren hagyott felületek egyszínű mezőben, színes festéssel tarkítva.

Mint technikai különlegességek, említésre méltók a porcellánanyagba karcolt és a domború rajz, az áttört művű készítmények, ez utóbbiak közül különösen azok, melyeknek réseit a máz tölti be, az idegen anyagok (achát, márvány és más kövek, patinás bronz, fa, cinoberlakk) utánezatai és a lakkkal bevont és gyöngyházzal berakott porcellánok.

A máz fölötti zománccfestéseket legszokásosabb a szerint csoportosítani, hogy melyik bennük az uralkodó szín. E szerint különböztet meg az európai műkereskedés fekete, zöld, sárga és rózsaszínű „család“-ot (famille noire, famille verte, famille jaune, famille rose), melyek közül a legelső a legértékesebb és a XIX. században már nem is készült, míg a legutóbbi, Ch'ien-lung korának jellemző terméke, a kínai porcellániparnak utolsó dicsősége. Nagy híre van még világszerte a Yung-lo császár ideje (1403—1424) óta gyártott ú. n. tojáshejporcellánnak is, melyet, mint neve mutatja, különös vékonysága tesz nevezetessé.

1369-ben alapította Hung-wu császár a híres császári műhelyt King-te-chen-ben, mely a Ming-dinasztia bukása után leromboltatott, de a 17. sz. derekán újra felépült. Ez a telep volt a kínai por-

cellánipar irányító központja és büszkesége, míg csak a 19. században a nyugati kereslet számára folytatott selejtes munka és a nyugati ízléshez való alkalmazkodás elő nem idézte a kínai porcellánipar szomorú hanyatlását.

A Hopp-Múzeumban nem foglal el nagy helyet a porcellán. A gyűjtemény alapítója nem rokon-szenvezett vele túlságosan, saját bevallása szerint — elsősorban törekeny volta miatt.

A japáni ábrázoló és díszítő művészet, akár csak az építés, állandóan kínai hatás alatt fejlődött. Csak itt-ott lépte át a kínai művészet határait. Ahoz hasonlóan jelképes volt és kapcsolatban maradt a kalligráfiával, mely keleti fogalmak szerint a festésnek nemcsak kiindulási pontja, hanem legtökéletesebb formája is. A japáni festők, mint a kínaiak, rendszeren papirosra vagy selyemre festenek vízfestékekkel vagy egyszerűen tussal. A festmények, rendszeren selyemre húzva, a keskeny oldalukra erősített pálca köré csavarhatók s vagy magasak és falra függeszthetők (kakemono), vagy szélesek és kiterítve szemlélhetők (makimono).

A japáni festészet történelméről a buddhizmus behozatala (552) óta tudunk beszámolni. Az indiai befolyás Kínából Koreába és onnan Japánba is eljutott, hol első fénykorát Suiko császárnő uralkodása alatt élte. A vezető művészek e korban bevándorolt koreaiak voltak. Az Asuka-korszakban (552—710) a festészet teljesen a kínai T'ang-korszak művészetének hatása alá kerül. A Nara-korszakban (710—794), Shómu császár uralkodása alatt, a buddhizmus fénykorát éli és

a mély vallásos szellem a festészetben is nagyon érezhető. A Heian-korszakban (794—898) még mindig a kínai T'ang-korszak művészete irányadó. Ekkor terjed át Kínából Japánba a brahmanizmus által befolyásolt ezoterikus misztikus buddhizmus. Ennek legnagyobb apostola Kóbó Daishi volt egyúttal a legnagyobb egyházi festő és kalligrafus is.

A Fujiwara oligarcha család kormányzása idején Japán elzárkózik a külföld elől (898) s művészete nemzetibb irányt vesz. A festésben a pompaszerető udvar túlfinomodott ízlésének megfelelő irányzat fejlődik ki. Kedvelt képformák az ellenzők, a tolható papirosfalak és az elbeszélő tartalmú makimonok, melyek vagy vallásos tárgyú eseményeket, vagy történelmi jeleneteket, vagy regények, költemények, vallásos tárgyú szövegek illusztrációit tartalmazzák. Ez időben kezdődik a japáni festészet elágazása iskolák szerint, melyek családi alapon keletkeztek, szerveződtek és művészeti hagyományaikhoz erősen ragaszkodtak. A főbb iskolák életben maradtak a legújabb időkig. Egy-egy művész gyakran több iskola szellemében is dolgozott. Az első nagyjelentőségű iskola a Takuma-iskola volt. A XII. században lépett fel azután a később nagy tekintélyre emelkedett Tosa-iskola, mely tulajdonképpen a Kasuga-iskolából keletkezett. A Tosa-festmények java lírai hangulatával és a legfinomabb formáig levezetett és egyszerűsített kifejezési eszközeivel, vagy a mozgalmas jelenetek különös elevenségével és biztos rajzával tűnik ki.

A Kamakura-korszakban a vallásos ábrázolá-

sok a kínai Sung-stílus szellemében készültek. A zen-tanok (tulajdonképen a buddhizmus és taoizmus keveredése) hatása alatt különös szeretettel festik a szent remetéket (kínai nyelven lo-han, japáni nyelven rakan) alakjait. E korszak festészete a makimonokban éri el fénypontját. A zenhatás alatt álló monochrom tusfestés is ekkor lépett fel Japánban. Az Ashikaga-korszak (1394—1587) festészete azután ebben éri el tetőpontját. Legnagyobb mestere Sesshú. Képfarmája többnyire a kakemono. A tusfestmények tárgyai nagyrészt kínai jellegű tájképek, melyek hagyományos motívumok továbbfejlesztései, vagy emlékezetből festett tájak, illetőleg azoknak legjellemzőbb hangulatoktató elemei. Kiegészítésükre szolgál gyakran az írás, mely az ábrázolással szoros tartalmi és ékítményes viszonyban van. A Tosa-iskola ekkor gyors hanyatlásnak indul. Egyik ága az ebben a korszakban Kanó Masanobu által alapított Kanó-iskolával egyesült. Ez utóbbi az Ashikaga shógunok udvarában hivatalos tekintélynek örvendő akadémiává fejlődött, a következő Toyotomi-korszakban (1587—1602) ékítményes elemekkel gazdagodott és az aranynak, ezüstnek bőséges alkalmazásával pompás merész színhatásokat ért el. (Kanó Yeitoku és Sanraku.) Szigorúan ítélve, sem tartható későbbinek az Ashikaga-korszaknál egy Shakyamuni-háromságot ábrázoló kakemono múzeumunk IV. termében.

A Tokugawa shógunok korában (1602—1867) a meglevő iskolák egymás mellett fejlődtek, részben elágazva, részben eklektikus képződményekké egyesülve. E korszak képviselői a Hopp-Múzeum-

ból sem hiányoznak. Egyik előkelő színhatású képsorozatot egyesítő album (Tornai Gyula festőművész ajándéka), a sokat olvasott Genji monogatari (Genji herceg története) egyes jeleneteinek ábrázolásával, a Tokugawa-korszak elejéről való lehet. A Tosa-iskola jó hagyományai még hatalmasan érvényesülnek benne. A vallásos tárgyú festészetnek jó emléke ebből az időből egy Fudót ábrázoló kakemono. A Kanó-iskola a Tokugawa-korszakban négy ágra oszlik. Tagjai leginkább a koncentrált hatásra és finom sejtetésekre törekvő tustfestést művelik (Tannyu), de idővel elerőtlenednek. Ékítményes szempontból azonban új szépségideálokat teremtett a Kóyetsu-Kórin-iskola. Erre igen nagy hatással volt a lakkművészet és kerámia esztétikája. Művelői ezen a téren is kiválót alkottak. Múzeumunkban a Kórin-iskolát lakktárgyak képviselik, melyek közt sok kitűnő példány található. A Kórin-stilust a szabad felfogású ékítményes kompozíció, a formák merész összefoglalása, a széles lüktetésű vonalvezetés és a tiszta, erőteljes színek, különösen az arany és ezüst gazdag alkalmazása jellemzi.

A kínai Ming-korszak naturalizmus felé hajló művészetének hatása is átterjedt Japánba és a Maruyama Ókyó és Matsumura Góshun által alapított Muruyama Shijó-iskolában volt leginkább érezhető. Részből naturalisztikusak még a Kishi- és Hara-iskolák, amelyeknél azonban nagyobb népszerűsége jutott az újkínai iskolák közül a bunjingwa (kínai nyelven wen-jen-hua), mely a természetből vett benyomásokat formulák szerint, de költői érzéssel szabadon jelzi. Az iskola

kiváló tagjai Ikeno Taigado és Yósa Búson. Követőik közül a múzeum IV. termében Jónen Shófu művészetét képviseli egy jellemző tusfestmény.

A legváltozatosabb, jóllehet nem a legörvendesebb fejlődést a népies festőiskola, az Ukiyoye (a múltó élet festése) mutatja. Tulajdonképeni alapítója Iwasa Matabei (XVII. sz. közepe), ki eredetileg a Tosa-iskolához tartozott. Az Ukiyoye-iskola, főképen a Tosa-formák felhasználásával és erős ékítményes törekvéssel, a köznap életből vett jeleneteket ábrázolt. Az arisztokratikus akadémikus művészeti irányok hívei lennétek, a polgári elem és a köznép azonban nagyon kedvelte. Az Ukiyoye sok iskolára oszlott. Nevezetesen: Hishikawa Moronobu (a japáni fametszet atyja) iskolája, a Miyagawa-iskola (Chóshun), a Katsukawa (Shunshó), a Kwaigetsudo (Ando, Anchi), a Torii (Kiyonobu, Kiyomasa, Kiyonaga, Kiyomitsu, Harunobu), a Toriyama (Okumura Masanobu), az Utagawa (Toyokuni), a Katsushika (Hokusai), a Kitagawa (Utamaro) és a Hanabusa (Itchó) iskolák. Ezek közül a legutóbbinak képviselője, ugyancsak a múzeum negyedik termében, egy utcai táncosnőt ábrázoló, igen eleven hatású tusfestmény. Az előbbieknél kiválóbb tagjaitól színes fametszetek vannak kiállítva az emeleti bejáratától jobbra eső benyilóban. Az említetteken kívül is működtek igen jeles mesterek, mint Nishikawa Sukenobu, kitől egy előkelő hölgyet ábrázoló kakemono függ az V. teremben, Ichirusai Hiroshige, Toshiusai Sharaku stbi. Az Európában rendkívül kedvelt fametszést e művészek legnagyobb része művelte s közülök sokan

nagyon erőteljes vagy finom ritmusú és ékítményes hatású vonalvezetésig és nemes színhatásokig jutottak. Mások (Hokusai, Hiroshige és a Toyokuni-tanítványok) erősebb hatásokra törekedtek. Nagy művészetnek azonban a távol Keleten a japáni fametszet egyik ágát sem tartották.

Japán mai festőművészete részben fenntartás nélküli utánzása az európai naturalisztikus iskolának, részben a Maruyama-Shijó-iskola folytatásának tekinthető, részben pedig a különböző történelmi stílusok korlátai közt mozog. Kanó jellege van egy igen hangulatos téli tájképnek az V. teremben, melynek festője Nemoto Shókoku. A Shijó-iskola újabb szellemét tükrözi egy igen beható természetmegfigyelés alapján, ragyogó színekkel festett páva (a fametszetek helyiségében), mely az utóbbi évtizedek egyik legkiválóbb japáni festője, Araki Kampo alkotása. A vele szemközt kiállított makimono, „A Taira-család bukása“, Hirai Baisen kiótói művész hangulatos festménye.

A japáni szobrászat kezdettől fogva a legújabb időkig ugyancsak kínai hatás alatt fejlődött. A buddhizmussal a szobrászatban is áttért Kínán és Koreán át Japánba az indiai hatás, sőt a görög művészetnek néhány teljesen átdolgozott eleme is. A Nara-korszakban következett be a japáni szobrászat aranykora. A későbbi századokban e művészet intimebb jelleget öltött. A Kamakura-korszak legmonumentálisabb és legnépszerűbb alkotása az óriási Daibutsu (nagy Buddha) Kamakurában. Ezt a kort képviseli nálunk egy fából faragott Fudó-szobor, a XXVII. szekrény melletti sarokban. A vele szemben elhelyezett Amida

Buddha méltóságteljes és finom alakja, régies formájú lotusztalapzaton, már valószínűleg Ashikaga-korszakbeli alkotás. Nem lehet sokkal újabb keletű egy ú. n. „Shó Kwannon“ (ezerkarú Avalokiteshvara) az V. teremben.

Az Ashikaga-korszak legnagyobb tehetségei álarcok faragásában mutatták be erejüket. A XVII. században jöttek divatba a netsukék (orvosságos dobozok stb. zsinórára fűzött gombok, melyek a tárgyat az ővhöz erősítik). Ezek különböző emberi és állati alakokat, növényi motivumokat, sőt élettelen tárgyakat is ábrázolnak. Az előbbieket gyakran igen komplikált helyzetben, eleven mozgásban, sőt humoros formában. A netsukék fénykorukban, a XVIII. század végén, komoly művészi kvalitásokkal ékeskedtek. A Hopp-féle gyűjteményben nagy számmal találhatók netsukék, köztük igen jó darabok, részben eredeti helyükön, az orvosságos dobozokra fűzve, a XVIII—XXII. szekrényekben, részint az V. teremben, a XXXIII. és XXXIV. szekrényben. A Tokugawa-korszak szobrászata különben is szerette a kis méretet. Rengeteg kisplasztikai tárgy, ú. n. okimono (játék-tárgy) készült ekkor. Múzeumunkban, a IV. terem XXV., XXVI. és XXVII. szekrényében nem egy kitűnő alkotás található ezek közt a méltán nagy népszerűségnek örvendő emlékek közt.

A XXV. szekrény legfelső rekeszében a fafaragványok közt két sennin (varázsló), egy Amida Buddha (Amitabha) és egy Kwannon (Avalokiteshvara) érdemelnek különösebb figyelmet. A XXVI.-ban, ugyancsak a legfelső polcon, Daitoku szerencseisten földön ülő alakja munka közben,

Shoki (Chung-Kuei), a démonok üldözője lóháton, egy bábut táncoltató női alak (XVII. század), egy varázsló, teste körül csavarodó kígyóval, egy földön ülő férfialak, fején vizes kendővel, a hőség ellensúlyozására; a középső rekeszekben nagy ötletességről és biztos stílusérzékről tanuskodó faragott dohánytartók és írókészetek (suzuribako) az utolsó két évszázadból. A XXVII. szekrény felső rekeszében egy igen érdekes ülő női akt és a hosszúlábú és hosszúkarú halászok legendás alakjai stbi.

Ezekben a szekrényekben, valamint a XXIV.-nek az alsó részében jellemző bronz- és ezüstkütyöket is találunk, amelyek jobban emlékeztetnek kínai mintáikra, mint a japáni művészet bármelyik más ága. Egyik sem régibb közülük a Tokugawa-korszaknál.

A japáni kispasztikának a múlt század utolsó évtizedeiben a Nyugaton nagy sikereket elért ága a csontfaragás, mely technikai tökéletessége folytán nem tudott ellentállani az ázsiai szellemtől idegen realizmus csábításainak. A legjobbfajta csontfaragványok közül sokat szerzett meg Hopp Ferenc gyűjteménye számára. Ezeknek java látható a múzeum V. termének XXXII. szekrényében.

A japáni iparművészet mindig igen magas színvonalon állott, amint arról már a Kr. utáni első századok sírleletei tanuskodnak. Kínai és perzsa hatás alatt fejlődött tovább a Nara-korszak hatalmas iparművészete, miről főképen a Shómu császár által alapított Shósoin nevű kincsesházban őrzött emlékek számolnak be.

Japán iparművészetében első helyen áll a lakkművészet. A japániak a lakkburkolatot csaknem mindenütt alkalmazzák, épületeken, szerszámokon, edényeken stb. egyaránt. A lakk — urushi — különböző főbb fajtái: fekete lakk (roiro urushi), vörös lakk (shu urushi), melyet mint alapot alkalmaznak (roironuri, shunuri) és a díszítés (makie) előállítására céljából arany- vagy ezüstporral behintenek (kinji = arany alap, ginji = ezüst alap, nashiji = körte alap, az európai elnevezés szerinti aventurin-lakkhoz) s új, finomabb átlátszó réteggel húznak be, miközben lapos vagy domború rajzot állítanak elő (hiramakie, takamakie). A lakkot valószínűleg már a Kr. utáni első századokban vitték át Kínából Japánba. Nemzeti irányú első virágzását a Fujiwara-korszakban érte el. Technikai s bizonyos tekintetben művészi magaslatra az Ashikaga-korban emelkedett, mikor stílusban a festészethez símult. A Tokugawa-korszak elejével új virágzásnak indul, különösen a Kóami-, Igara-, Shunshó-, Koma- és Kajikawa-családok kezében. A XVII. században éri el tetőpontját, Kóyetsu és Kórin művészetében, kik a Fujiwara-korszak stílusát támasztják fel és fejlesztik tovább. Technikai eszközeik közé tartozik a berakás ólommal, gyöngyházzal stb. Utánuk hanyatlás következik, mely különösen Ritsuó művészetében a finomkodás és mesterkélt fogások különböző módozataiban nyilvánul.

A háborút közvetlenül megelőző évtizedekben a japáni művészetben erős történelmi irányzat fejlődött ki, mely előnyösen hatott a legújabb lakkművészetre is. Ennek a fellendülésnek, de a

Tokugawa-korszak lakkművészetének is, kiváló termékei láthatók a Hopp-múzeum IV. termében levő XVIII—XXIII. szekrényekben. Az orvosságos dobozok („inró“) gazdag sorozatában nem egy Kórin iskolájából származó darabot találunk.

Az inró-gyűjteménnyel versenyeznek, ha nem is régiség, de szépség tekintetében a különböző-fajta arany és fekete lakkdobozok. Legtöbb ezek közt a lapos formájú írószertartó (suzuribako) és a kis illatszeres doboz (kobako, kogo). Kitűnő munkák találhatók azonban a nagyobb ételhordó, toilette- és fésűsdobozok (tebako, kushibako) közt is. A XXIII. szekrényben egy asztalka edényekkel együtt arany lakkból, a XX.-ban egy fekete lakk asztalka gyöngyházberakással a régiebb darabok közé tartoznak.

A lakkművészet fontos emlékei még a XXIII. és XXIV. szekrényben kiállított fésűk is, melyekről, mint Szemere Attila adományáról, már tetünk is említést.

A japáni fegyverkovácsok munkája mindig igen nagy tiszteletben állott úgy művészeti, mint társadalmi szempontból. Nevezetesek a japáni kardok vereteinek és keresztvasának művészi alakításai. Ezek a vas- és bronzmunkák nagyrészen tausirozva, áttörve stb. a vésés, domborműves kompozíció, levezetett ékítményes, illetőleg heraldikus rajz legszellemesebb és legművésziabb változatait mutatják. Díszesen kifejlesztett Tokugawa-korszakbeli keresztvasak (tsuba), a markolat végét díszítő kupakok (kashira), a keresztvashoz csatlakozó kis abronsok (fuchi), a mar-

kolat közepén alkalmazott kis domborművek (menuki), valamint az ugyancsak díszesen megmunkált késnyelek (kozuka, kogai) jó példái szintén találhatóak gyűjteményünkben, a XXIII. és XXIV. szekrényben.

A japáni kerámia kínai, illetőleg koreai hatás alatt, a Kamakura-korszakban fejlődött naggyá. Toshiro alapítja Setoban (Owari tartomány) az első kemencéket, melyek folyékony zománccal dolgoznak. Ez a stílus az Ashikaga-korszakban fejlődik ki teljesen. Ekkor készülnek Shigazakiban (Omi tartomány) a legszebb zöld- és barnazománccos szürke kőedények. Hideyoshi koreai hadjárata (1598) után nagy számmal jönnek koreai fazekások az országba és új lendületet adnak az agyagiparnak. Különböző tartományokban létesülnek égetőkemencék, melyek közül leghíresebbek a Satsuma tartományban működők. Egy koreai fedezte fel Hizen tartományban a porcellánföldet, ami a japáni porcellánipar kezdetét jelenti, mely szintén kínai mintára fejlődött. A Tokugawa-korszakban a Kórin-iskolával kapcsolatban virágzik a kerámia (Kenzan). Az újabb japáni kerámia nagy hanyatlás jeleit mutatja, ami mindenképp az európai ízlés térfoglalásának tulajdonítható. A nemzeti öntudat élesztette verseny a Nyugattal mégis eredményezett, különösen technikai szempontból, csodálatraméltó mesterműveket, melyek közül több szekrényrevaló látható a múzeum V. termében. Található ezek közt ú. n. kékfehér, valamint színes zománccfestésű porcellán, továbbá porcellán-, sőt üvegcloisonné is. A legnagyobb helyet azonban a Satsuma-ipar feltámasztásának

káprázatos zománCFestésükkel büszkélkedő eredményei foglalják el. (Különösen a XXVIII. szekrényben.)

Japán művészete ezekben az utóbb említett alkotásokban gyakran lépett természetének meg nem felelő útra. De ne feledjük, hogy amikor a nyugatival versenyre kelt, ezt ugyancsak gyakran verte meg saját fegyverével. A japáni művészi tud lenni még akkor is, amikor elmerül az ügyeskedésben. A legújabb japáni Satsumai ipar termékeit (melyek egyébiránt Kyótóban szoktak készülni) nem jellemzi a régiek nagy művészi ereje. De azért ezek sem gyáriasak. Ezek is minden részükben egyéni érzésről és ihletről tanuskodnak.

Ilyenformán van ez a kínaival kezdettől fogva versenyző és újabban az európai hatást szintén nagyon megérző japáni selyemipar termékeivel is. A múzeumunkban látható himzés (kakasviadal, V. terem) erős naturalisztikus befolyásról tanuskodik, de azért minden ízében stílusos dísz tárgy. A távol Keleten az ösztönök, a hajlamok még mindig mások. És bizonyára mások is maradnak. „Oh, East is East, and West is West and never the twain shall meet.“



ERRATA.

6. l. 7. sor helyett a 28. sor olvasandó.
6. l. 28. sor helyett: „1876-ban újra újra át-
hajózik Amerikába. 1878-ban“
8. l. 16. sor után: „Ekkor indult első világ-
körüli útjára. Ekkor kezdett gyűjteni“ olva-
sandó.
12. l. 4. sor: „Nyolcvanhedik“ helyett „Nyolc-
vanhatodik“ olvasandó.
15. l. 18. sor: „Szénássy Andor“ helyett „Szénássy
Sándor“ olvasandó.
16. l. 3. sor: „Mauther Alfréd“ helyett „Mauth-
ner Alfréd“ olvasandó.
60. l. 1. sor: „Shoki“ helyett „Shóki“ olvasandó.



K 2347
(26.968)

HFM
Könyvtára
20230113



(20P.13)

HFM
Könyvtára
20230113

HFM
Könyvtára
20230113

HFM
Könyvtára
20230113

K. 2347

Takács Zoltán 1923

