

fiatal szerelmes néptípusai, de rögtön látjuk a különbséget is, mely Móricz Zsigmondot egy egészen más kor-szak, más irodalmi ízlés és divat képviselőjeként állítja elénk. Jókai görögütizes világításmódjából itt, mondhatni, semmi sincs. Darabos Jóska csinos legény, de nem olyan, mintha akárhány hozzáfogható ne lehetne Debrecenben; éppen nem lángész, sem nem ezermester, még csak nem is vakmerő, virtuskodó Herkules; ellenkezőleg, van valami hamletes komplikáltság a jellemében, nem a levegőben szárnyal a szerelmi boldogság tündérkapuja felé, hanem kisebb-nagyobb akadályok át bukdácsol, melyeket hol szüleinek az ellenkezése, hol a saját akaratának töprengő gyengéje, vagy dacos felfortyanása lökdös az útjába. A sablonos, belül üresnek látszó népszínműi paraszttípus íme, egészen közelről nézve, ahogy Móricz Zsigmond nézi, bonyolulttá, tartalmassá, *emberivé* válik. Ez a közelről való realiztikus szemléletmód persze meglátja a szeplőket és a különféle intimitásokat is, sőt ezek felfedezése a legtöbb realista írónak különleges becsvágya szokott lenni, senkinek sem inkább, mint Móricz Zsigmondnak, aki a „naturalia non sunt turpia“ elvét teljes mértékben vallja. Most sem tagadja meg magát, de örömmel állapítjuk meg, hogy most aránylag ritkán viszi túlságba a drasztikus élethűség szempontját. Mikor a szerelmi lázban égő Zsuzsikáról ezt olvassuk: „— Édes — mondta magában — kis bolondom, te büdös paraszt, — s lehúnyta a szemét“, vagy mikor a szintén fülig szerelmes Jóska így monologizál: „Zsuzsika! alszol-e még? kis kedves... kutyabüdös... büdös kutya... megdöglök utánad“ — az ilyesmit meg kell szoknunk Móricz Zsigmondtól, mert ő az efféle, úgy látszik, mellőzhetetlen néplelétkani dokumentumnak tartja.

A debreceni nép tájszólását is következetesen akarja érvényesíteni a szereplők beszélgetésében, de ebbeli törekvése meghiúsul a következetlen helyesírás miatt, különösen a magánhangzók hosszúságának hiányos megjelölése folytán. Az olyan szók, hogy: *iccka*, *mice ki*, *nizz rám*, *huszonnegy* stb. csakis hosszú í-vel írva esnek jól, nemesak a fül-

nek, hanem a szemnek is; mennyire bosszantók az olyan felemás írású kifejezések, mint pl. *féltikenysíggel*, vagy: *egész iccka gyalogolt*, *csak másnap délre irt be* stb. Azt meg sohasem mondja debreceni ember, hogy: *kít lábon*, se azt, hogy: *híjták* (bármennyire bele van is szerelmesedve Móricz Zsigmond ebbe a *híjták-szíjták*-féle fureszágba).

De tagadhatatlan, hogy jól ismeri a népet, az alföldi paraszti népréteget. Valóban egy darab *élet* az, ami e kis regényben a nyári cséplés idejétől a lakodalmazó téli évszakig elének tárul. Kiválóan sikerült a két főalak: Jóska és Zsuzsika; s noha szerelmük rajzában az író szívesen mutatgatja a fiziológiai tüneteket is, ez nem veszélyezteti az idillikus hatás költőiségét, mert inkább csak holmi frazeológiai szerep jut itt a naturalizmusnak s rajta keresztül belátunk a szereplők *lelkének* a legmélyére, azért is szeretjük meg úgy őket. Darabos Jóska ugyan Zsuzsikának a „szagát“, „teste illatját“ emlegeti és áhítozza, de az író már a regény 22. lapján észreveszi és elárulja róla: „Nem is álmodta még, hogy nem is a szagát szereti, hanem a lelkét.“

Zsigmond Ferenc.

Hekler Antal: Phidias-könyve. Az ókori művészettörténeti kutatás az utóbbi években feltűnő érdeklődéssel fordult a legklasszikusabb stílusú nagy görög művész, Phidias alakja felé s egész sor önálló tanulmány, sőt kötet bizonyítja ennek az érdeklődésnek elmélyülését, amelyel egyes kutatók a Phidias élete, személyisége és működése körül fennálló homályt eloszlatni, vagy a tudományos kutatás eszközeinek reflektorával megvilágítani akarják. Pedig igen nehéz feladat az ókori művészettörténet művelői számára egy-egy művész-egyéni életének és oeuvrejének monografikus formában való feldolgozása. Amíg az újabbkori művészek életét leggyakrabban bőséges életrajzi adatok tárgyalkják s munkásságuknak egész eredményosra ott áll a kutató szemé előtt, addig az ókorban még a legnagyobb művészek életét is néhány fogyatékos, egymáshoz sokszor és sokban ellenmondó életrajzi adatból kell rekonstruálni, műveik-

ről pedig jóformán csak gyér számú, hiányos, az eredeti felfogását sokszor meghamisító másolatból vagy leírásokból szerzehetünk tudomást; ezek a leírások pedig sokszor igen szűkszavúak, néha csak a mű tárgyat nevezik meg, máskor viszont közlékenyebbek ugyan, de a lelkes bámulat elragadtatást kifejező szavainál többet nem tartalmaznak.

Nem kivétel e tekintetben Phidias sem, kinek életrajzi adatait egymásnak nagyon is ellentmondó és kevés számú irodalmi feljegyzésből kell összeállítani. Két főművét a világhíró görögnek, Pausaniásnak leírásából ismerjük ugyan, de egyéb munkáinak jóformán csak nevük maradt meg s élesszemű, biztos ítélő tudósnak kellett az ókori emlékből a Phidias-szal kapcsolatba hozható másolatokat kiválasztani. Ez a Phidias élete és művei körül uralkodó bizonytalanság okozza, hogy az új értekezések és tanulmányok szerzői, Sitte, Salis, Léchat, Schrader és Hekler különbözőképpen ítélik meg Phidias működését, s értékelik azt a szerepet, melyet Phidias a görög művészet történetében, annak fejlődésében jelent. Vannak, akik Phidiast le akarják szállítani arról a piedesztálról, ahová az eddigi műtörténeti kutatás során felkerült: hogy t. i. benne a Kr. e. V. század legnagyobb művészt, legnagyobb stílusalkotóját kell látnunk, akinek a görög művészet hatalmas előrelépését köszönhette; az ő felfogásokban Phidias legfeljebb egy sorban áll korabeli művésztársaival s a szobrászati stílusnak a Kr. e. V. század közepén történt nagy előrelendülése talán inkább egy másik görög művészegyénség nevével és működésével hozandó kapcsolatba. De Phidias jelentőségének ezekkel az ellenzőivel szemben ott van a Phidiast védők tábora is, akik szintén hatalmas érvekkel támogatják Phidias művészetének nagy, korszakot tévő jelentőségét a görög művészetben. A Phidiast védő tábor igen jelentékeny megerősödését jelenti az a könyv, melyet Hekler Antal írt Phidias művésztéről.

Könyvében a legteljesebb összefoglalását kapjuk a Phidias életére vonatkozó feljegyzéseknek, átszűrve a filológiai és művészettörténeti kritika retortáján, másfelől a ma ren-

delkezésre álló emlékből biztos szemmel, éles ítéllettel, finom elmeélel választja ki Phidias műveit és rekonstruálja s méltatja Phidiasnak a legnagyobb görög templom, az athéni Parthenon szobrászi díszítésében vállalt szerepét.

Hekler Phidias életét a Frickenhaus-féle rekonstrukció alapján tárgyalja. Eszerint a nagy művész, Perikles barátja, Kr. e. 432-ig él Athénben, amikor a Parthenon szobrászi díszének befejezése után a Perikles ellen lappangva terjedő gyűlölet őt, a hű barátot éri utól teljes súlyával: arany- és elefántcsontkaszás miatt perbe idézik s száműzésre ítélik. 432-ben így megy el Elisbe, hol az ötvenes éveiben levő mester szeretetteljes fogadtatásra talál. Itt alkotja meg az olimpiai Zeus szobrát, valamint még néhány az írott forrásokban is emlegetett művét, mígnem az Athén és Elis között 420 körül kötött szövetség eredményeként egy második pör indul meg ellene s a nagy művész börtönben végzi életét.

Phidias — bárha egy-két profán tárgyú művéről is megemlékeznek a források: így egy „Anadumenos“-t készített az elisiek számára s egy „Amazon“-szobrot küldött az ephesosiak pályázatára, ahol még három versenyző művésztársra, Polykletos, Kresilas és Phradmon mellett Phidias zsüri ítélete szerint a második díjat nyerte el Polykletos után (a két szobrot a római Kapitoliumi múzeumban őrzött „Matte“-féle Amazon-szoborban s a British Múzeumban levő Farnesei Anadumenosban ismerték föl) — elsősorban a vallásos szobrászat legnagyobb mestere. Ezt emelik ki már az ókori írók is; Quintilianus szerint Phidias istenszobrai „a hagyomány által megszentelt vallásnak új tartalmat adtak, annyira megközelítette bennük a művészi alkotás az istenek fenségét“. Különösen két művét emelik ki ebből a szempontból az ókori „műbírálok“, mint amelyek utólráhatetlen magasságban ragyogtatják a mester képességeit: az Athena Parthenos és az olympiai Zeus szobrait. Mindkettő főanyaga az arany és az elefántcsont volt (Philochoros szerint az előbbihez 1152-62 kg aranyat használtak fel), de e mellett ezüstöt, bron-

zot, színes márványfajokat és drágaköveket is felhasználtak készítésükénél. Bár mind a két szobor egyforma csodálatban részesül az ókorban, nem mindkettőnek jut egyforma szerep a görög szobrászat fejlődésében. Az Athena Parthenos szobor, melyben az istennő komoly, szüzi fenség és magasztossága egyszerre mind a Perikles-kori Athén kulturális fölényének és öntudatos faji büszkeségének is mintegy szimbolizálója, végig irányító hatással volt az Athena isteneszmény további fejlődésére; a különböző másolatoknak köszönhetjük, hogy egybevetve őket Pausanias kivételesen bőszavú leírásával, legalább képzetben rekonstruálhatjuk e méreteiben is hatalmas — több mint tíz méter magas — alkotást. Az olimpiai Zeus-szoborban új Zeus-típust állított föl Phidias, melyet azonban már a következő század elején kiszorít az öntudatos erőt és félelmes komolyságot képviselő otricoli Zeus. Így azután a szelíd jóság és szeretetteljes komolyság Phidias alkotta Zeus-típusa közel sem volt oly irányító művészi befolyással, mint az Athena Parthenos; az olympiai Zeus-szobor — Pausanias néhol homályos értelmű leírásán kívül — csak elisi, Hadrianus-korabeli éremképeken maradt ránk, s még csak a mylasai Zeusfej hozható ezzel a típussal összefüggésbe. Phidiasnak más két, az írott forrásokban is dicsérettel említett kitűnő műve volt az Athena Promachos és az Athena Lemnia. Ez utóbbi felismerésének, rekonstruálásának érdeme Furtwängler nevéhez fűződik. De ezek mellett még számos munkán lehetjük föl Phidias alkotó zsenijének ismertető jeleit, s Hekler éles stílkritikával, beható elemzéssel emeli ki az emlékek sorából a Phidias-szal kapcsolatba hozható műveket.

A Phidias-kérdés tengelye azonban az Akropoliszon emelt Parthenon temploma szobrászati díszítése kérdésének megoldásán nyugszik. Ez a munka az, mely hatalmas előrelendülést jelent a görög művészet történetében, s ha ez összeforrasztható Phidias névvel és zsenijével, akkor a Phidias művészi értékelése és művészettörténeti szerepe teljesen tisztázódik s Phidias neve a gö-

rög művészetben utólérhetetlen fényességben ragyoghat.

Az Akropolist teljesen tönkretette a rövid ideig tartó perza megszállás s Athén a győzelem kivívása után meg sem kísérelte a megmaradt részletek épentartásával az Akropolis helyreállítási munkálatait, hanem ők maguk rombolták össze azokat s az így nyert törmeléként használt anyaggal planirozva az Akropolis terraszát, új épületekkel és szobrokkal akarták dokumentálni a győzelmes, faji öntudatra kelt athéni görögség szerepét, amellyel politikai és kulturális téren magához ragadta a görög államok között a vezetést. A munka azonban meglehetősen lassan haladt előre mindaddig, míg Perikles, a Kr. e. V. század legnagyobb athéni államférfia nem vette kezébe 449-ben Athén belső és külső életének irányítását. A legnagyobb eréllyel fogott az Akropolis helyreállításához s hamarosan egyik legjobb barátját, a delphii fogadalmi emlék, az Athéna Lemnia és az Athéna Promachos méltán dicsért mesterét, Phidiast nevezte ki az ott folyó építészeti és szobrászati munkák főfelügyelőjévé és irányítójává. Ez a munka legalább tizenhat esztendőn át foglalkoztatta Phidiast. A legnagyobb feladatot kétségkívül a Parthenon szobrászi díszítése rótt a vezetőkre, hol az oszloposztorú fölött elhelyezett 92 metopé, a cella falán végigvonuló 160 méter hosszú, egy méter magas domborműves fríz s a két nagyméretű oromesoport elkészítése hatalmas szobrászi koncepciókra alkalmas teret szolgáltatott a dolgozó művészeknek. Hihetetlennek kell tartanunk minden oly feladatot, mely Phidias szerepét ebben a munkában másod-, sőt harmadrangúvá akarná leszállítani. Őt, a fő vezetőt, irányítót, felügyelőt első sorban éppen ez a feladat ösztönözhette, hol tág tere nyílt a benne lakozó, addigi szobraiban is megnyilvánuló művészi képességeinek érvényesítésére. A mester már az Athéna Lemniával is új típust alkotott; ez az újító szellem itt, ebben a feladatkörben élhette ki a leghatalmasabb magát. Viszont bizonyos, hogy a nagy építkezések, szobrászi munkák híre a jó, sőt kiváló képességű

szobrászok csapatát csálhatta Athénbe a kereset és érvényesülés reményében s bizonyos, hogy egész nagy műhely dolgozott a tervező művész eszméinek megvalósításán. A korabeli szereplő neves művészek közül elsősorban Alkamenesre s Agorakritosra gondol Hekler, akik ebben a munkában Phidias-szal karöltve dolgozhattak, mint a műhelynek Phidias után első mesterei, s ezt a gondolatát meggyőző érvekkel támogatja.

A hatalmas koncepció, mely a Parthenon szobrászi díszítését megoldta, azt hisszük, egészében egyetlen művész agyában, lelkében fogantatott meg. A metopék a görögök és amazonok, kentaurok és lapithák, istenek és gigászok közötti párharcokkal, valamint az Erechtheus mondakörből vett jeleneikkel a mithikus homályba vesző dicsőséges harcokat szimbolizálják, de e mellett allegorikus formájú kifejezése volt a közelmúltban lefolyt győzedelmes perzsa háborúknak. A fríz a legnagyobb athéni nemzeti ünnepnek, a Panathénaia körmenetének kifaragásával a dicsőséges jelent mutatta meg a világnak, az oromsoportok egyike a város védő-asszonyának, a győzhetetlen Athena istenasszonynak legendás születését, másika a város birtokáért Poseidonnal folytatott küzdelmét és versengését ábrázolta, így mintegy a templomot és az egész Akropoliszt az istennő felügyelete alá helyezve, ki benn hatalmas arany-elefántcsont-szobor alakjában őrizte Athén jövőjét, az athéniak minden reményességét.

Ez a koncepció a maga egészében annyira egységes, annyira egy cél felé haladó eszmemenet érvényesül benne, hogy csak egy lángész terve lehetett.

Az a körülmény pedig, hogy a metopék, a fríz, az oromsoportok a lázas teremtő erő, a stílus fokozatos fejlődésének és meggazdagodásának egy-egy lépcsőfokát jelentik, még jobban arra mutatnak, hogy egy fej volt a parancsoló, de sok kéz az engedelmeskedő. A stílusfegyelem a metopékon a legegyszerűsebb, a leingadozóbb. Egyes metopék valószínűleg felfogásbeli különbséget mutatnak; hatalmas lendületes művészettel alkotott lapok mellett szá-

razabb, egyhangúbb darabokra akadunk. Itt még nem vették át a jóval gyengébb technikai készségű és konzervatív felfogású munkatársak a mester stílusát, amellyel a modelleket, a típusokat megmunkálás, elkészítés végett elébük adta. A metopékat 447-ben vették munkába s 438-ban a fríz is elkészült már. A munkában együtt töltött tíz esztendő összekovácsolta a műhely munkásainak művészi szellemét. Egységes stílusfegyelem hatja át a cella falát ünnepi diadémként koszorúzó képes szalag domborműveit. A koncepció egységes, de a kivitel is annyira egységes szellemű, hogy a legszorgosabb vizsgálattal sem lehet dologbeli különbségeket felfedezni. A kivitel arányban áll a tervvel, mely a panathenaia ünnepi menetének ábrázolásában a Perikles-kori Athén egész, eszményi szépségűvé idealizált népet felvonultatja előttünk ritmikusan mozgó, nagyszerűen tagolt összefüggő képláncolatban.

Az oromsoportok állanak ennek a pontosan kimutatható fejlődésnek a tetején. Bárha a kompozíció mindkét oldalon csonkán maradt reánk, melyet még a XVII. századból fennmaradt rajzok sem tudnak elszelátni és teljesen megvilágosítani, a megmaradt oromsoportrészek még csonkultságukban is háttérrel jelző állomások a görög művészet történetében. Itt már a tervező maga dolgozott, legfeljebb legelőkelőbb munkatársait vonhatta be ebbe a munkába. Gondoljunk csak az Aphrodite-Dione-Peitho hármascsoportra, (Theseus)-Dionysos fekvő alakjára, a Seléné fogatából megmaradt s Goethe által „Urpferd”-nek nevezett lófejre, melyekben a művész utól nem ért mintaképeit teremtetete meg a patyolat szövetű ruhával borított női test ábrázolásának, a fekvő ifjú testnek, s a Xenophon által „lekes”-nek nevezett görög lófaj megmimálásának.

Hekler könyve a Parthenon szobrászi díszében a koncepciónak és formakezelésnek ezt a nyomról-nyomra megállapítható fejlődését Phidias alkotóerejének legszemélyesebb tényeként állítja elénk. Érvei, melyeket e cél szolgálatában fősorakoztat, mind súlyosak, helytállóak, meggyőzők. Előadásában Phidias a stíluskritika, a formai elem-

zés s az írásbeli fejlesztések hármas lencséjéből összeállított logikai következtetés tükrén át mint a Kr. e. V. századi görög művészet legkimagaslóbb, fejlődésének irányt szabó művészegyenisége néz reánk. A „pro Phidia“ párt mindenestre erős fegyverül használhatja e művet, mely méltó a magyar olvasóközönség megkülönböztetett figyelmére is. A könyv stílusát nem kell külön dicsérni e lap olvasói előtt, akik tapasztalásból ismerhetik Hekler szellemes, ötletes, friss és képekben gazdag írásmódját, mely németül is teljes erővel hat. Meg kell dicsérnünk ellenben a német kiadó bőkezűségét, mellyel e szépen megírt, jelentős és fontos művet belső tartalmához méltó köntösben hozta az olvasóközönség elé.

Oroszlán Zoltán.

Az esztétika rendszere. (Meumann Ernő könyve magyarul.)

Az újjabbkori német esztétikában szembenáll a Lipps, Volkelt, Dessoir képviselte pszichológiai irányzat Cohen és Jonas Cohn objektív felfogásával. Az előbbi az esztétikát csaknem a lélektanba oldja fel, a műélvezés és művészi alkotás leíró elemzését tekinti kizárólagos feladatának, az utóbbi logikai deduktív úton fejti ki igazságait és a pusztá leírással meg nem elégedve, általános törvényszerűségeket felállítása törekszik.

A két irány között közvetít Meumann Ernő. Két röviden és világosan megírt munkájában foglalkozik az esztétika problémáival. Az elsőben („Einführung in die Aesthetik der Gegenwart“, amelynek fordítását szintén szívesen látnók a hivatott tollú fordító — Várkonyi Hildebrand — kezéből) a különböző felfogások bírálatát adja, a második, itt ismertetett művében saját rendszerét fejti ki.

Meumann szerint tisztán spekulatív esztétika lehetetlen, a csak pszichológiai vizsgálódás pedig elégtelen. A tapasztalat tényeire kell támaszkodni, de a tapasztalat szélesebbkörű a lélektani adottságoknál. Az esztétikus feladata nemcsak a tetszés és alkotás vizsgálata, hanem a létrejött mű elemzése és az esztétikai kultúra megismerése is. A vizsgálódás pedig csak akkor ered-

ményes, ha a lélektani és tárgyi szempont egyaránt érvényesül. Meumann e szempontokat következetesen egyesíti rendszere felépítésében. Mindenekelőtt az alkotás folyamatát elemzi, kimutatva, hogy azt csak a művész egyéniségének az alkotás motívumainak és az illető művészet stílustörvényeinek figyelembevételével lehet megérteni. Az alkotás motívumai közül hármát emel ki különösen. A művész, író lelkében élmény merül fel, ennek az élménynek kifejezésére törekszik és ezt maradandó műalkotás által éri el. E harmadik motívumnak fontosságát rendkívül hangsúlyozza Meumann: a formaadás, alakítás törekvésében látja a művész megkülönböztető jegyét. Elutasítja Croce elméletét, mely szerint a kifejezésre törekvés a művészet lényege. A modern szélsőséges művészi törekvések legfőbb hibáját is abban látja, hogy a mindent kifejezés vágya elnyomta a művészi alakítás fontosságának tudatát. A kifejezés és formaadás motívuma természetüknél fogva harcban állanak egymással s egyensúlyba kerülésük és harmóniájuk jelenti a klasszikus művészetet, a leggazdagabb élménykifejezés és a legtökéletesebb forma egyesülését.

A kifejezés és alakításra törekvés hatványozza, színezi, gazdagítja az eredeti élményt. Újszerű és érdekes gondolattal ebben a körülményben jelöli meg Meumann az eszményítő hajlam gyökerét; a művészi eszményítés így a művészlélek legtermészetesebb törekvésében találja meg alapját. Hasonló szerencsével emeli ki a művészi akarat fontosságát a kor befolyásának vizsgálatánál is. Taine még a korhatás függvényének tekintette a művészi egyéniséget. Meumann szerint a kor igényeket támaszt a művésszel szemben s a művész arra törekszik, hogy alkotásával kora műveltségének, szellemének megfeleljen. A modern tudományos felfogásra jellemző e voluntarisztikus szempont, amely a stílusok változását, az irodalmi fejlődést is nem a tudás, hanem az akarat átalakulására vezeti vissza.

A művészi alkotás után az esztétikai tetszés és ítéles sajátosságait vizsgálja. Az esztétikai tárgy köz-