

ANTAL FRIGYES. 1887 – 1954

A művészettörténet-írás 20. századi történetét ismertető írások rendszerint két-három marxista műtörténészt sorolnak fel: Antal Frigyest, Hauser Arnoldot és F. D. Klingendert.¹ E felmérések, miután figyelmen kívül hagyták a szocialista országokban folyó kutatásokat és megkönnyebbülten regisztrálták, hogy a harmincas évek világméretű marxista fellendülése idején a marxizmus felé tájékozódó szerzők – mint H. Read, M. Schapiro – érdeklődése időközben más irányba fordult, rövid úton csökkentik a felsorolt marxista művészettörténészek számát is: Hauser tevékenységét az általános művészetszociológia vagy a kultúrfilozófia körébe utalják, Klingender marxizmusát pedig választott témái (az ipari forradalom művészete, karikatúrák) sajátosságával okadatulják s szorítják egyúttal a tulajdonképpeni művészettörténet perifériájára, Antal Frigyes azonban olyan területeken bizonyította a társadalomtörténeti megközelítés heurisztikus értékét, amelyek tudományunk régtől és alaposan kutatott témái közé tartoznak (Itáliai reneszánsz festészet), vagy kutatásuk megtorpant részletes történetifilológiai adatfeltárás és szépfírói műleírás tradicionális dichotómiájában (Hogarth, Fuseli művészete).

Kísérletének támadó éle nem is tévesztett célt: a szakma rangos képviselői (Gronau, Meiss, Neumeier, Poppe-Hennessy, von Simson, Weinberger stb. álltak csatasorba, hogy megvédjék Antallal szemben és a közönség előtt a megszokott szempontokat és módszereket. A cáfolat buzgalomban egyszerre bizonygatták Antal módszerének irrelevenciáját, történelemhamisító eredményeit és azt, hogy valójában semmi újat nem nyújtott, hiszen vélt újításai a művészettörténet-írás elfogadott tudományos arzenáljába tartoznak.

Kétségkívül a magukat marxistának tekintő szerzők módszertani bizonytalanságára vall az a csekély visszhang, amelyet Antal művei a szocialista országokban kiváltottak. A bizonytalanság szembeszökő jege a képtelenség arra, hogy Antal munkásságát történetien szemléljük, helyét, értékét, tanulságait az 1930–40-es évek művészettörténet-írásának és marxista gondolkodásának összefüggésében állapítsák meg. A történeti kritika hiánya miatt elfogadhatatlanok azok az elemzések, amelyek Antal kutatási módszerét a Dvofákéval (J. Neumann) vagy a szovjet "vulgárszociológiáéval" (Nyedosivin) vetik össze.²

Antal Frigyes nevét, könyveit jól ismerik a magyar műtörténészek is, bár 1921 óta először idén jelent meg újra írása magyar nyelven: az *Iparművészeti kultúra* címmel 1919-ben írott cikke a vizuális kultúra köréből válogatott tanulmányok kötetében. Miután angolul írott könyveit lefordították olasz, német, cseh, spanyol, román és japán nyelvre is, különösen feltűnő magyarországi népszerűtlensége, hiszen rendszerint szívesen büszkélkedünk külföldön hírnevet szerzett hazánkfiával. E sajátos helyzet magyarázata valószínűleg éppen abban rejlik, hogy Antal Frigyest marxista tudósként tartja számon a nemzetközi szakirodalom. Feltételezhető, hogy az ötvenes évek kultúrpolitikai légkörében a magyar kollégák vagy nem tartották Antalt eléggé marxistának, vagy pedig arról tartották, hogy munkásságának népszerűsítése módszerének kanonizálásához vezethet. Miután nem alakult ki az antali koncepcióval határozottan szembeesíthető marxista művészettörténet, hallgatólagosan elfogadták Antal munkásságának azt a "marxista" kritikáját, amely beírta azzal, hogy a szerzőt érdemtelennek minősítse a "marxista" címke viselésére, olyan érvek alapján, hogy nem idézi a marxizmus klasszikusait, nem is-

¹Előadás 1977. dec. 19-én a Régészeti és Művészettörténeti Társulat ülésén.

meri a szovjet kutatásokat, nem alkalmazza alkotó módon a népiség kategóriáját stb. Módszere tehát nem is marxista, csak "szociologisztikus".

Létezik-e egyáltalán marxista módszer? Az ideológiai tankönyvek szerint ehhez kétség nem fér és készségesen rendelkezésünkre is bocsátják definícióvá preparáltan, amely már csak arra vár, hogy alkalmazzák. Miután azonban egy tudomány tárgya és módszere egymásnak kölcsönösen függvényei, elszigetelten egyikük sem határozható meg. A művészettörténet-írásnak is – ha ez célja – a marxista történefilozófia kritikai perspektívájában kell újrafogalmaznia a hagyományosan művészetnek nevezett tevékenység történeti kategóriáit, hogy újraértelmezett tárgyának adekvát elemző módszere marxista legyen. A marxista írásokból tehát nem párolható le semmiféle módszerkivonat, amelyet azután elegendő lenne beoltani a történelmileg kialakult diszciplínákba, hogy megszülethessenek a marxista társadalomtudományok. Az ilyen felfogás egykönnyen elővárszolja a marxistaság mérőrudját is, amelyet az egyes tudományos teljesítményekre helyezve megállapítani véli azok marxizmusának fokát.

A társadalmi, történeti tények marxista szemlélete csak a társadalmi gyakorlat, a szocialista mozgalom társaságéból alakítható ki mint olyan radikális, kritikai gondolkodás, amely a társadalmi valóságnak és a mindennapi tudat hamis "tényeinek" bírálataival, vagyis felszabadító, emancipatorikus hatásával tör konkrét politikai céljának, az emberiség felszabadításának megvalósítására. Ez az általánoság persze csak konkrét helyzetekben bír tényleges jelentéssel. 1857-ben két gazdaságtani elmélet összevetésekor tette Marx azt az ironikus megjegyzést – amelyet azonban pozitívan is igaznak tartok –, "hogy Franciaország sajtósága társadalmi alakulása következtében ott szocializmusnak számít sok minden, ami Angliában politikai gazdaságtan". Az az adott környezetben forradalmasító, felvilágosító hatással lehet az, ami másutt már csak általánosan elfogadott tudományos tény.

Antal Frigyes marxista művészettörténetének értékelésekor sincs értelme tanulmányait a marxista írók kétségkívül nagyobb fokú módszertani, ismeretelméleti és politikai tudatosságával vetni össze. Szeretpét, tudatformáló erejét abban a közegben kell szemügyre venni, amelyben hatott: a művészettörténet-írásban és azoknak a körében, akikhez közvetlenül vagy akár többszörös, egyszerűsítő közvetítéssel, de eljutnak e tudomány eredményei. Antal műveinek értékét méri az is, hogy megjelenésük után a régi itáliai művészet vizsgálatának magától értetődő elemévé vált e művészet társadalmi feltételeinek megismerése és értelmezése, s az is, amit Peter Murray, az *Architectural Review* kritikusa úgy fogalmazott meg a *Firenzei festészet* elolvasása után, hogy nem láthatjuk már Firenzét a régi, megszokott módon, miután egy marxista megmutatta nekünk e város igazi arcát.⁴

A budapesti egyetemen szerzett jogi doktorátussal a zsebében kezdte meg Antal Frigyes művészettörténeti tanulmányait Berlinben s folytatta hamarosan Bécsben. A bécsi iskola közismert történeti szigorja, filológiai pontossága számára is e tudomány művelésének elengedhetetlen feltételévé vált: a művek autopsziája, a források értelmezése minden írásának kiindulópontja. 1914-ben nyújtotta be Dvořáknak és Strzygowski-nak a Klasszicizmus, romantika és realizmus a francia festészetben a 18. század közepétől Géricault felléptéig címet viselő disszertációját.

Az érdekességét, frissességét és imponáló tartalmi gazdagságát máig megőrző, világos stílusú értekezés fontos dokumentum Antal munkásságának megítéléséhez. Bizonyítéka annak, hogy Antal – 1932-es írásaiban először tükröződő – "módszertani fordulata" nem korlátozódott a korábbi stílustörténeti okfejtések marxista megfejtésére (ahogyan például Millard Meiss feltételezte), hanem egy korábbi gondolatmenet újrafelvetését jelentette, amely a marxista történelemszemlélet elsajátítása idején ismét heurisztikus értékűnek bizonyult. Antal munkásságának három fázisa Dvořák, majd Marx írásainak hatásához kapcsolódik. Nem arról van tehát szó, hogy az 1914-ben "protomarxista", művészetszociológus Antal másfél évtizedig szellemtörténeti lárvában "semmitmondó bőbeszédűséggel" (Alpatov)⁶ értekezett gótikus és manierista festészetről, hogy azután megszabadulván a káros befolyásoktól igazi marxistaként toppanjon előnk. A disszertáns Antal még nem Dvořák 1918 utáni, szellemtörténeti felfogását követi, hanem azt a szemléletet, amely Riegl írásait vagy Dvořák Eych-monográfiáját hatotta át: a minél szélesebb adatbázisra támaszkodó "genetikus" művészettörténet-írás legjobb múlt századi hagyományát. Ez a korábbi fázis, nagyobb látókörével és szintetizáló igényével közelebb állott a társadalomcentrikus művészetfelfogáshoz, mint a húszas években keletkezett Antal-írások, melyek – szellemtörténeti indíttatásuk ellenére – tisztán a formák életét kutatták. Ezért hasznosíthatták újra az 1935–41-ben megjelenő *Reflexiók a klasszicizmusról* és a romantikáról a disszertáció szempontjait egy szélesebb periódus műveinek és stílusváltozatainak elemzésében.

A világosan elhatárolódó alkotói periódusokban azonban megőrződik az érdeklődés, a kérdésfelvetések folytonossága. Már 1914-ben megfogalmazódtak a későbbi vezérmotívumok:

- A disszertáció központi tézise a homogén stílusorszakok képzetével s a vele járó áldatlan periodizációs dilemmákkal való szakítás. Antal az újkori európai művészet lényegi vonását, történelmileg feltételezett sajátosságát látja abban, hogy a különféle társadalmi igényekhez igazodó festészeti áramlatok egymás mellett, egyidőben, egymásra reflektálva, de eltérő ritmusban fejlődnek s együttesük alkotja egy-egy történelmi korszak művészeti szövetét. (A Firenzei festészet megírásának döntő indítéka éppen az lesz, hogy felkutassa ezeknek az áramlatoknak a későközépkori differenciálódás során kialakult forrásait.)

- Felbukkan az - a Firenzei festészetben először következetesen végigvitt - gondolat, hogy ha egy stílus oly népszerűvé válik, hogy széles körben, több társadalmi rétegben is elterjed, akkor annyit veszít tartalmi konkrétságából, hogy felületessé és kifejezőerőben tovább már nem fejleszthetővé lesz.

- A művészeti irányzatok és az őket ösztönző társadalmi rétegek ideológiái közti kapcsolatot olyan nyelven fogalmazza meg, hogy töretlenül illeszkedhetne a húsz évvel későbbi Reflexiók bevezető fejezetébe: "A 18. század közepén már népes polgárság él Franciaországban, melynek egészen más az ízlése, mint az irodalmároké vagy az udvaré - s nyíltan hangoztatja is a véleményét. Számítalan köztes fokozat jön létre a nemesség, az irodalmi körök, a nagy- és kispolgárság között. Ideológiáik mindinkább összefonódnak; s mivel a képek nagy hányada egészen vagy részben irodalmi és társadalmi eszmékből táplálkozik vagy hatásuk alá kerül, mindenekelőtt a különböző uralkodó gondolatok és legfontosabb kombinációik megragadását kell megkísérelnünk."⁷

A közönség, a megrendelői ízlés befolyását a művek formai megoldására Antal annak bemutatásával érzékelteti, hogyan dolgoznak a festők különböző stílusokban, aszerint, kinek szánják képeiket; például a 17. századi francia festészet több képviselője az udvarnak Poussin vagy Rubens kompozícióit, fordulatait ismételve, alakítgatva dolgozik, míg a műgyűjtők számára Teniers vagy Bamboccio módjában fest. (E megfigyelés fontosságát mind az attribúciók elvégzésében, mind pedig művész-életművek és egyes korszakok művészeti jellegzetességeinek meghatározásában ékesszólóan bizonyítja majd Antal Hogarth-kötete.)

Amint majd a későgótikát a manierizmussal összekötő fejlődési vonal Antal kutatásának fő témájává lesz, úgy bukkan fel már ekkor barokk - romantika, pszeudoklasszicizmus (Ph. de Champagne - David) - realizmus történeti folytonosságának elmélete és annak hangsúlyozása, hogy e két változó erősségű áramlatban a közös társadalmi valósággra, de gyökeresen eltérő szemléletből - társadalmi szükségletekből, megbízatásból - fakadó képi reflexió története bontakozik ki.

A művészet történeti fejlődését a kölcsönhatásban fejlődő irányzatok folytonosságával magyarázó elmélet a kortárs festészeti törekvések megítélésének is mértékévé lett. Antal kritikája az elidegenedett impresszionizmus és a vele csak részlegesen leszámoló, egyoldalúan szembeforduló izmusok ellen irányult. A polgári társadalom végletes individualizmusa megszakította a művészeti hagyomány kontinuitását, s ezt sem leplezni, sem megszüntetni nem képesek a csak technikai részleteredményekig jutó, bármikor megalapítható és abbahagyható irányzatok. Ezek ugyanis - miután minden korábbi vagy egyidejű más törekvés tagadásán alapulnak, kizárólagosságra, vagyis általános népszerűsége, elterjedésre tartanak igényt. Ezért hiányzik belőlük a tartalmi konkrétság s ezért képtelenek bármiféle következetes fejlődésre. A művész ne arra összpontosítsa erőfeszítéseit, hogy le ne kesse az utolsó művészeti vonatot, hanem nézzen szembe hatalmas feladatával, amellyel csak saját képességeire támaszkodva bírkózhat meg a polgári társadalomban: saját fejlődésében, munkájával alkossa újra a hagyományt, a művészi kifejezés és közlés történeti biztosítékát, hogy arra reflektálva kialakíthassa egyéni, de már nem korlátozott egyedi művészetét. Máskülönb az impresszionizmus ellenzéke - torz folytonossággal - a tartalmi impresszionizmus zsákutcájába fut.

"A mai válságon csak a kérlelhetetlenül őszinte, a legkisebb mértékben sem blöffbe torkolló, a múlt művészeti korszakainak minden tudásával felszerelt munka segíthet át"⁸... "Az új tartalmat, az új világnézetet, mely most van kialakulóban, a festő csak önmagából alkotva fejezheti ki. Mindenkinek, aki tényleg művészetet akar csinálni, bele kell dolgoznia magát abba a nagy tapasztalatmatériába, amit a művészet mostanáig felhalmozott. És... akkor igyekezhetik belőle kijutni és járni a maga útján. Akkor joggal fogja háta mögött hagyni a lélek nélküli impresszionizmust és spontánul, csak azáltal, hogy

művész, aki ma él, el fog jutni ahhoz az új tartalomhoz is, amelyet ma a művésztől mindnyájan várunk.”⁹

Ezek a gondolatok ismerősen csengenek Lukács György és Fülöp Lajos korai írásainak olvasói fülében. Nem véletlenül, hiszen Antal is "alapító" tagja volt annak a Lukács körül szerveződő baráti társaságnak, amely az I. világháború idején vasárnapként Balázs Béla lakásán találkozott és magát Vasárnap Társaságnak, Vasárnapi Körnek nevezte. A közös célokért együtt gondolkodó művész-tudós csoport a konzervatív környezetet elutasítva teremtette meg saját vitafórumát, ahol filozófiai, etikai, művészeti kérdésekről folyt a szó. "Közös álláspontunkat úgy lehetne kifejezni – mondotta Lukács György félévszázaddal később –, hogy elutasítottunk minden koncessziót a magyar reakcióval és ebben a tekintetben vállaltuk a szövetséget a Huszadik Századdal is, viszont világnézeti éles ellentétben álltunk a szabadgondolkodó pozitívizmussal. . . A Vasárnapon belüli álláspontok különbözőségére jellemző, hogy én voltam az egyetlen, aki hegelianus-marxista álláspontot kezdtem képviselni – talán csak Antal Frigyes volt bizonyos hajlandósága a marxizmus iránt.”¹⁰

A kör mégis egységesen lépett a nyilvánosság elé, amikor 1917 tavaszán meghirdette a Szellemi Tudományok Szabadiskolájának előadásait, Mannheim Károly Lélek és kultúra című program-előadása vázolta fel az iskola szellemi orientációját és mutatta be tanárait. Antal két előadást tartott, 1917 tavaszán a Cézanne utáni francia festészetéről, ugyanez év telén pedig A modern festészet kompozíciójának és tartalmának kialakulása címmel a disszertációjában felvázolt fejlődési vonalat vezette tovább Géricault-tól Cézanne-ig.¹¹ A második előadás – Mannheim tanúsága szerint – a társadalmi formáknak a művészeti formákra gyakorolt hatását vizsgálta azoknak a szociológiai szempontoknak a figyelembevételével, amelyeket Lukács György A modern dráma fejlődéstörténetében dolgozott ki.¹² (E korai Lukács-mű minden bizonnyal tartós hatással volt Antal gondolkodására, hiszen még a Firenzei festészet felépítése is jóval közelebb áll a művészet társadalmi feltételezettségének Lukács által itt vázolt sémájához, mint bármiféle alap – felépítmény képlethez.)

A Vasárnapi Kör legtöbb tagja, aki a háború idején csak morális utópiákat tudott szembeszegezni a magyar társadalom köznapi valóságával, a Magyar Tanácsköztársaságot a rég várt kulturális megújulás első lépcsőfokának tekintette s hatalmas lendülettel kezdett dolgozni a proletárállam új kultúrájának megteremtéséért. Antal Frigyes a művészeti és múzeumi direktóriumban dolgozott, amelynek április 24-től a vezetője lett. Ekkori tevékenységének dokumentumai könnyen hozzáférhetők a különféle forráskiadványokban.

Miután a Tanácsköztársaság megdöntésekor elfogatási parancsot adtak ki ellene, Antal 1919 őszén Bécsbe emigrált.

A németországi emigrációban eltöltött évek (1920–1933) Antal életének ma még legkevésbé ismert szakasza. Tudjuk, hogy eleinte kapcsolatban állt a magyar emigráns csoportokkal, s hogy 1926-tól 1931-ig Bruno Fürsttel közösen a kor legrangosabb német nyelvű elméleti, kritikai folyóiratát, a Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literaturt szerkesztette. Bár Berlinben telepedett le, idejének nagy részét Itáliában töltötte, hiszen ezekben az években látott hozzá az itáliai későgótika és manierizmus tanulmányozásához. Baráti szálak fűzték Roberto Longhihoz és a hamburgi Warburg Könyvtárral fenntartott kapcsolata is ismert. A művészettörténészek nemzetközi mondavilága szól ugyan Antal politikai tevékenységéről is, ezt azonban egyelőre semmilyen adat nem támasztja alá, s az ezidő tájt keletkezett írásokban sincs nyoma világnézeti vagy politikai elkötelezettségének.

Antal munkásságára a huszas években Max Dvořák 1918 utáni írásainak recepciója nyomta rá bélyegét. Függetlenül az oly sok kutatótól ösztönző szellemtörténeti művészettörténetírás értékétől megállapítható, hogy Antal fejlődésében törést okozott Dvořák szempontjainak dogmatikus átvétele: módszertani elbizonytalanodáshoz, a látóköri beszűküléshez vezetett. A trecento és a quattrocento sienai és firenzei festészetéről, a quattrocento gótikus áramlatáról, valamint a németalföldi manierizmus forrásairól és variánsairól frott nagyobb tanulmányai a kimerítő részletességű formai elemzéseket próbálják összehangolni a különféle szellemi szférákból kiszűrt "korszellemmel", "világnézettel". Gótika és manierizmus összetartozásának bemutatásával, a reneszánsz szűk köre kiterjedő és átmeneti jellegének bizonyításával támadta a liberalizmus reneszánsz-képét, ahogyan az Michelet és Burckhardt nyomán kikerekedett. Vele szemben mégsem tudott igazi alternatívát nyújtani – ennek ellenére, hogy valós összefüggéseket tárt fel –, mert nem jutott túl a pusztá cáfolaton, vagyis a 14–15. századi Itália alap-

vetően középkori sajátosságainak bizonygatásán. Értelése azért nem lehet meggyőző, mert módszertani kiindulópontja eleve kizárja a bemutatott művészeti áramlatok történeti értelmezését. (Ugyanez a kritika a Firenzei festészetben a történeti összefüggések tudatosításával emancipatorikus töltést nyer; a művek befogadját áhítatos szemléletről kritikusan értő partmerrá teszi s így meghíúsítja azt, hogy akár pogány antik, akár keresztény misztikus, vagy éppen modern turista aura övezhesse az itáliai reneszánsz festészeti emlékeit.) Bár ezek az írások a ma is gyakran forgatott és idézett tanulmányok közé tartoznak, Antal munkásságának válságos korszakát jelzik. Antal végül is eljutott a csak beavatottaknak címzett és csak számukra érthető művészettörténet-íráshoz, ami már megkérdőjelezi ennek az egész tevékenységnek a létjogosultságát. Hasonló belátásra juthatott Antal is akkor, amikor az évtized végére megírt manierizmus-monográfiáját nem bocsátotta kiadásra. A mintegy négyszáz oldalas kézirat – A quattrocento-gótikától a manierizmusig vezető fejlődés a firenzei festészetben – a húszas évek steril művészettörténetírásának záróakkordja s fogyatékoságának fájdalmas bizonyítéka. A szerző árnyalt elemzésre, precíz különbségtevésekre törekedett, s hatalmas ismeretanyaga ezt lehetővé tette volna. Nem sikerült azonban sem a címbe jelzett folytonos fejlődési vonal meggyőző bemutatása, sem pedig az egyes művek alapos elemzése: az összefoglaló, rendszerező mondatok kétségbeesett próbálkozások maradtak a formai párhuzamok és motívumátvételek adattengerében. A monográfia célja a megelőző tanulmányokéval azonos: "széttömi a 15. és 16. század itáliai festészetének megszokott és még mindig makacsul meggyökeresedett felosztását korai, érett és – hanyatló – kései reneszánszra, s helyette felmutatni a folytonos, nagyon régi benső tendenciák hordozta fejlődés világos képét a 15. század végétől a 16. század közepéig."¹³ Nehézsége és egyoldalúsága ellenére a kötetnek komoly érdeme, hogy éppúgy szakít az itáliai, mediterrán formaérzék klasszicitásával szembeállított és védelmezett germán, antiklasszikus expresszivitás sémájával, mint a hagyományos Firenze-Siena antinómiával. (Antal a halála előtti években megkezdte a kézirat átdolgozását, teljesen befejezni azonban már nem tudta. A hamarosan megjelenő olasz és német nyelvű kiadás már az átdolgozott változatot teszi közzé.)

1932-ben Antal Frigyes a Szovjetunióban járt, a tapasztalatait rögzítő előadása a leningrádi és moszkvai művészeti élet érdekes dokumentuma "Az irodalmi, művészeti szervezetek újjászervezéséről" hozott párthatározatot közvetlenül megelőző hónapokban.

Ezidőtájt jelennek meg az első cikkei is, amelyek a marxi történelemszemlélet iránti érdeklődést és a műltörténetírás feladatáról kialakított új elképzelést tükröznek. A művészet társadalmi kondicionáltságának vizsgálata több a megszokottnak szociológiai kiegészítésénél, mert az új megközelítés az alap kutatásokat is érinti, mindenekelelt az egyes korszakok összképéből kiinduló attribúciókat,¹⁴

1934-ben Antal Angliába emigrált s Londonban telepedett le. A "Thirties Movement" Angliájában alakult ki körülötte először rokonszenvező tanítványok csoportja. Erről vallanak John Berger és Anthony Blunt emlékező írásai,¹⁵ Berger nekrológia ragadta meg a legvilágosabban Antal marxizmusának a lényegét: Antal szemében "a művészettörténet nem csupán 'érdekes' ásatási terület, hanem forradalmi tevékenység volt. A tények voltak a múltból napfényre hozott fegyverek, hogy majd a jövő használhassa azokat."

Antal a manierizmus specialistájának vallotta magát. Felismerte azonban, hogy mindaddig nem tudja átdolgozni manierizmus-tanulmányát, amíg fel nem tárta a 16. századi művészet későközépkori forrásait. Mind határozottabbá vált ugyanis az a meggyőződése, hogy az itáliai festészet döntő forradalma a 14–15. században zajlott le. Így került sor a Firenzei festészet, egyetlen még életében megjelent könyvének a megírására, amelyen 1932-től 1938-ig dolgozott. A könyv végül is 1948-ban látott napvilágot.)

A Firenzei festészet jelentősége aligha érzékelthető néhány mondattal. Értékét nemcsak a 14–15. századi Firenze hatalmi szerkezetének és társadalmi felépítésének a művészeti produktumok vizsgálatával való összekapcsolása, nem csak a szokványos reneszánsz-kép meghaladása adja. Döntően nem ez avatja marxistává, hanem – a bevezetőben említett kritérium értelmében – az, hogy a művészet történeti folyamatának új felfogását bontakoztatja ki. Antal látszólag megreked a művészetről való gondolkodás hagyományos keretei között, melyeket azonban egy lényeges ponton áttör: Elemzése a művészettörténetírás központi kategóriájának, a stílusnak olyan értelmezésén alapulnak, amely sikeresen túllép mind a stílusnak alávetett művész, mind pedig a stílussteremtő demiurgosz képzetén. A stílust a vizualitás meghatározott társadalmi közegeként fogja fel, amelyet annak a társadalmi cso-

portnak az igényei, szükségletei alakítanak, amely számára a közlés örökölt közege. De a csoportérdekek csak alakítói, nem forrásai egy-egy stílusnak. Ahogyan az érdekek rendszere gyakorta hamis szerkezettel fejeződik ki az eszmékben, művészeti megnyilvánulásuk struktúrája – stílusaffinitása – is független lehet a csoportot egybeffűző érdekek összefüggésétől s – bár ritkábban – az érdekérvényesítés ideológiáitól is. (Antal kritikusi közül egyedül Pope-Hennessy figyelt fel erre a mozzanatra, amikor fintorgó csodálkozással állapította meg recenziójában, hogy a marxista Antal tanúsága szerint a 14. századi Itáliában társadalmi haladás és művészeti fejlődés nem esik egybe.¹⁶) A stílus tradicionális témák és tradicionális formák hordozója és vizuális újrafogalmazásának a közege – azaz a művészet történeti folytonosságának záloga, a közvetítéseknek az a mezeje, amely kapcsolatot teremt az egyéni intenciók és az adott közösség mindennapi tudata között. Így értelmezhető egy-egy kép úgy, mint a közösség képzetének, törekvéseinek a művész alkotta közegben való kifejeződése, s az egy társadalmon belüli stíluskülönbségek, -ellentétek mint a társadalmi csoportok szemléletének vizuális megfogalmazásai. Miután a vizuális köznyelvként megélt tradíció sem egységes, mindig a csoportok pillanatnyi valós vagy vélt érdekei, igényei döntenek a hagyományhoz kapcsolódás módjáról és mértékéről.

A Firenzei festészet egy négykötetesre tervezett sorozat első része, melyben Antal a toszkán festészet kétévszázados fejlődését akarta bemutatni. (A második és harmadik kötetnek csak egyes fejezetei készültek el.) A háborús évek azonban megszakították az itáliai művészet tanulmányozását, amelyre Antal az emlékek autopsziája nélkül nem vállalkozott. Érdeklődése ekkor fordult az angliai festészet felé, s ekkor írta meg kitűnő Hogarth-könyvét és a Fuseli tanulmányok elkészült fejezeteit.

Antal 1954-ben meghalt, terveit valóra váltani nem tudta. De elkészült írásainak jelentőségét bizonyítja az, hogy nem szűnt meg az érdeklődés irántuk; sőt, Nyugat-Európában újból időszerűvé lett a művészettörténetírás feladatának az a felfogása, amely Antal műveit áthátolta. A baloldali nyugatnémet művészettörténészek folyóirata, a *Kritische Berichte* éppúgy, mint nemrégiben alapított francia pártja, az *Histoire et Critique des Arts* ismeretlen Antal-írásokat publikált – nemcsak a szerző népszerűsítéséért, hanem saját célkitűzései tisztázására is. Olaszországban, ahol mindig nagy figyelem kísérte Antal írásait, munkásságáról tavaly született meg az első disszertáció.¹⁷ Ma születésének 90. évfordulójára emlékezünk – ami nem oly kerek jubileum, hogy feltétlenül emlékülést követelne –, s ez azt sejteti, hogy számunkra is fontossá válhat Antal koncepciójának, törekvéseinek az ismerete.

JEGYZETEK

(1) EGBERT, D. D.: *English Art Critics and Modern Social Radicalism*, *J. of Aesthetics* 1967, 29–46. KLEINBAUER, W. E.: *Modern Perspectives in Western Art History*, 1971. KULTERMANN, U.: *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien, 1966.

(2) NEUMANN, J.: Előszava a "Firenzei festészet" cseh nyelvű kiadásához. 1954. NEUMANN, J.: *Das Werk Max. Dvořáks und die Gegenwart*. AHA 1962, 183–184. NYEDOSIVIN, G. A.: *Iz isztorii szovremennoj zapadnoj szociologii iszkusstva*. In: VIPPER, B. R., LIVANOVA, T. N.: *Szovremennoje iszkusstvoznanye za rubezsom*, Moszkva 1964, 19.

(3) MARX, K.: *A politikai gazdaságtan bírálatainak alapvonalai I.* Budapest, 1973, 3.

(4) MURRAY, P.: *A Marxist in Florence*, *Architectural Review*, 1949, 148.

(5) MEISS, M., in: *Art Bulletin*, 1949, 143–150.

(6) ALPATOV, M. V.: *A reneszánsz védelmében*. In: GRABAR I. E., KEMENOV V. SZ.: *Harc a burzsoa művészet és művészetelmélet ellen*. Budapest, 1953, 148.

(7) ANTAL, F.: Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten Géricaults. Diss. Wien, Juni 1914. 43.

(8) ANTAL, F.: Die Ausstellung der Secession und der Brücke in Berlin. Die Kunst 1923. 291.

(9) ANTAL F.: Picasso útja. A Tűz 1921. 55.

(10) Irodalmi Múzeum. 1. Emlékezések. Budapest, 1967. 33.

(11) Tolnay Károly szíves közlése

(12) MANNHEIM K.: Lélek és kultúra. Budapest, 1918. 23–24.

(13) ANTAL F.: Die Entwicklung von der Quattrocentogotik zum Manierismus in der florentinischen Malerei. Kézirat, 366.

(14) ANTAL recenziói az itáliai manierizmus újabb irodalmáról in Zeitschr. f. Kunstgeschichte 1933. 130–131, 136–138.

(15) BLUNT, A.: F. Antal. In: Dictionary of National Biography. Oxford 1971. BLUNT, A.: uő. From Bloomsbury to Marxism. Studio International 1973. 164–168. BERGER, J.: Obituary. Burlington Mag. 1954. 259–260.

(16) POPE-HENNESSY, J.: Florentine Paintings as Social Documents. The Listener 1948. 632.

(17) UTILI, M.: La metodologia storico-artistica di Frederick Antal. Napoli, 1976.

Nicos Hadjinicolau – Wessely Anna

ANTAL FRIGYES ÍRÁSAINAK BIBLIOGRÁFIÁJA

KÖNYVEK

1. Florentine Painting and Its Social Background. London 1948 (Praha 1954, Berlin 1958, Roma 1960, Madrid 1963)
2. Fuseli Studies. London 1956 (Roma 1971, Berlin 1973)
3. Hogarth and His Place in European Art. London 1962 (Roma 1964, Berlin 1966, Japán 1975)
4. Classicism and Romanticism with other studies in art history. London 1966 (Bucuresti 1973, Berlin 1975)

TANULMÁNYOK

1. Gaudenzio Ferrari két rajza. Művészet 1915. pp. 323–332
2. Két XVIII. századbeli francia rajz. Oudry és Fragonard. Művészet 1915. pp. 423–427
3. Madarász Viktor (1830–1917). Huszadik Század 1919. pp. 40–42

4. Die neuerworbenen ungarischen Bilder im Museum für Bildende Kunst in Budapest. *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1918, pp. 215–222
5. Iparművészeti kultúra. *Huszadik Század* 1919, pp. 40–42
6. Arte decorativa, arte popolare, arte infantile. *Il convegno* 1920, No. 7, pp. 37–45
7. Picasso útja. *A Tűz* 1921, pp. 52–55
8. Egy bécsi modern kiállítás. *A Tűz* 1922. június, p. 9
9. Die Ausstellung der Secession und der Brücke in Berlin. *Die Kunst für Alle* 1923, pp. 287–291
10. Zwei flämische Bilder der Wiener Akademie. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 1923, pp. 57–72
11. Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocento-Malerei in Siena und Florenz. *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1924/25, pp. 207–239
12. Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 1925, pp. 3–32
13. Concerning some Jan Steen Pictures in America. *Art in America* 1925, pp. 107–116
14. Beiträge zu Gaudenzio Ferrari. *Städel Jahrbuch* 1926, pp. 43–48
15. Un capolavoro inedito del Parmigianino. *Pinacotheca* 1928, pp. 49–56
16. Breu und Filippino. *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1928/29, pp. 29–37
17. A Portrait in the National Gallery identified. *Burlington Magazine* 1931, pp. 226–232
18. Reflections on Classicism and Romanticism. *Burlington Magazine* 1935, pp. 159–168, 1936, pp. 130–139, 1940, pp. 72–80, 188–192; 1941, pp. 14–22
19. The Maenad under the Cross. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1937, pp. 71–73
20. Taddeo Zuccari: The Conversion of St. Paul. *Old Master Drawings* 1938, pp. 37–40
21. Paris Nogari: The Circumcision. *Old Master Drawings* 1938, pp. 40–42
22. Drawings by Salviati and Vasari after a lost picture by Rosso. *Old Master Drawings* 1939/40, pp. 47–49
23. Innocenzo da Imola: The Virgin and Child with St. Anne, John the Baptist and another Saint. *Old Master Drawings* 1939/40, p. 51
24. A Drawing by Niccolo dell' Abate in Windsor. *Burlington Magazine* 1941, pp. 226–227
25. Hogarth and His Borrowings. *Art Bulletin* 1947, pp. 36–48
26. Observations on Girolamo da Carpi. *Art Bulletin* 1948, pp. 81–103
27. Remarks on the method of art history. *Burlington Magazine* 1949, pp. 49–52, 73–75
28. Mr. Oldham and his guests by Highmore. *Burlington Magazine* 1949, pp. 128–132
29. The Master of the Stockholm Pietà. *Burlington Magazine* 1950, p. 272
30. Around Salviati. *Burlington Magazine* 1951, pp. 122–125
31. Vasari to Tiepolo at the Hazlitt Gallery. *Burlington Magazine* 1952, p. 270
32. The moral purpose of Hogarth's art. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1952, pp. 169–197
33. A Drawing Attributed to Boscoli. *Burlington Magazine* 1953, p. 281

34. Über Museen in der Sowjetunion, Kritische Berichte 1976, No. 2/3, pp. 5–11
35. Introduction à la peinture de l'époque de la Réforme (Einführung zur Malerei der Reformationszeit.) Histoire et critique des arts 1977 No. 1

RECENZÍÓK

1. A Szépművészeti Múzeum évkönyve, Huszadik Század 1919, pp. 238–239
2. W. Burger: Rogier van der Weyden, Kunst und Künstler 1923/24, p. 80
3. M. Krohn: Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse i det 18. Aarhundrede, Cicerone 1924, pp. 335–336
4. B. Haendcke: Der französisch-deutsch-niederländische Einfluß auf die italienische Kunst von etwa 1200 bis etwa 1650, Kritische Berichte 1927/28, pp. 19–23
5. R. Longhi: Un San Tomaso del Velazquez e le Congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600 (Vita Artistica 1927 No. 1.), Kritische Berichte 1928/29, pp. 144–149
6. Zum Problem des niederländischen Manierismus, Kritische Berichte 1928/29, pp. 207–256
7. S. Weber: Gaudenzio Ferrari und seine Schule, Repertorium für Kunstwissenschaft 1930, pp. 203–204
8. W. Pinder: Zur Physiognomik des Manierismus (Festschrift L. Klages), Zeitschrift für Kunstgeschichte 1933, pp. 130–131
9. Über die neuere kunsthistorische Literatur über die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstgeschichte 1933, pp. 136–138
10. M. Salmi: Masaccio, Burlington Magazine 1935, pp. 95–96
11. F. D. Klingender: Art and Industrial Revolution, Burlington Magazine 1948, p. 85
12. A. P. Oppé: The Drawings of Hogarth, Art Bulletin 1949, pp. 332–334
13. R. B. Beckett: Hogarth, Burlington Magazine 1950, pp. 329–330
14. Italian 15th and 16th century drawings at Windsor Castle, Burlington Magazine 1951, pp. 28–35, 130–133
15. N. Powell: The Drawings of Henry Fuseli, E. C. Mason: The Mind of Henry Fusely, Burlington Magazine 1954, pp. 260–261

KIADATLAN KÉZIRATOK, ELŐADÁSOK

1. Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten Géricaults, Disszertáció Bécs 1914
2. Die Kunst Mittel- und Norditaliens im 14. und 15. Jahrhundert
3. Das Fortleben der mittelalterlichen Religiosität in der italienischen Kunst der Gegenreformation, Előadás 1928 (Hamburger Religionswissenschaftliche Gesellschaft)
4. Die Entwicklung von der Quattrocentotik zum Manierismus in der florentinischen Malerei
5. Was sollen heute Kunstmuseen?
6. Raphael between Classicism and Mannerism, Előadások (Courtauld Institute)

