Kókai Károly

ANTAL FRIGYES (1887–1954)

A bécsi egyetem művészettörténeti intézetében számos magyar tanult. Így Antal Frigyes (1912 és 1914 között), Wilde János (1915-től 1918-ig) és Tolnai[1] Károly (1918 és 1925 között). A következőkben Antal Frigyes pályafutása alapján megpróbálom illusztrálni „a bécsi iskola és a művészettörténet jövője”[2] témát. Három kérdést fogok megválaszolni: Mit tanult Antal a Bécsi Művészettörténeti Iskolában, és mit vett át tanáraitól? Hogyan használta fel az ott tanultakat munkáiban? valamint, hogy mit adott ebből tovább a következő generációknak? Antal Frigyes mellett, aki, mint látni fogjuk, az angol művészettörténeti kutatás fejlődésének egy fontos korszakához járult hozzá, Tolnai és Wilde munkássága is érdeklődésre tarthat számot. Wilde János a húszas és harmincas években a bécsi Kunsthistorisches Museum dolgozója, Karl Swobodával együtt Max Dvořák annak halála után kiadott írásainak szerkesztője, emigrációja után a londoni Courtauld Institut igazgatóhelyettese. Tolnai Károly 1930 körül a hamburgi Warburg-féle könyvtárban (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg), ezután a párizsi és princetoni egyetemen járult hozzá döntő módon a művészettörténet-tudomány fejlődéséhez. Ezek a művésztettörténészek tehát továbbadták a Bécsben tanultakat, és ezzel jelentős mértékben járultak hozzá ahhoz, amit ma „művészettörténet” alatt értünk. Érdekes lenne megvizsgálni azt a kérdést is, hogyan hatottak Bécsben, milyen visszhangot váltott ki ott nemzetközi működésük. Például mely összefüggésben érthetők Max Dvořák olyan kijelentései, mint az 1920 októberében *Greco és a manierizmus* című előadásában elhangzottak: „A XVI. század eleje óta forrongás volt északon, elsősorban Németországban. A mozgalom, hasonlóan mint ma a kapitalizmus ellen, akkoriban az egyház elvilágiasodása és a materializmus ellen irányult, amely az egész vallásos életre rányomta bélyegét. Ez a mozgalom elvezetett a reformációhoz. [...] Ma a materialista kultúra áll a vége előtt. [...] Az anyag és a szellem örök viaskodásában a mérleg nyelve a szellem győzelme felé mozdul el.”[3] Lehet, hogy itt az 1920 körül Bécsbe emigrált magyar művészettörténészek hatása érezhető?

---

[1] Tolnai később használta nevének y-os írásmódját. Mivel itt korai időszakáról van szó, ezért nevének akkori írásmódja szerepel.

[2] Ez a szöveg a 2002. október 3. és 6. között Bécsben rendezett *Wiener Schule – Erinnerungen und Perspektiven* című konferencián hangzott el. Németül megjelent: Károly Kókai: Impulse der Wiener Schule der Kunstgeschichte im Werk von Frederick Antal. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 52. Wien, 2004. 109–119.

[3] Max Dvořák: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München, 1924. 269., 275., 276. – magyarul: Max Dvořák: Greco és a manierizmus. In: Max Dvořák: *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, 1980. 325., 330.

Antal Frigyes 1912 és 1914 között Max Dvořáknál és Josef Strzygowskinál tanult. Tanulmányait a *Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts bis zum auftreten Géricault* című disszertációval zárta le 1914-ben. E munka címében olyan témák jelennek meg, amelyek Antal további munkásságában is fontos szerepet játszottak. Először is a korszak, amely az eszmetörténetben mint egy forradalom korszaka szerepel. Így már a téma kiválasztásánál megnyilvánul Antal célja, hogy egy ideológiai harc megjelenésével, a polgárság forradalmi áttörésével foglalkozhasson. Az említett, a XVIII. század közepétől a XIX. század közepéig tartó korszak francia művészetének jelentőségére utal az az érdeklődés is, amellyel az 1970-es és 1980-as években az úgynevezett Social History of Art képviselői fordultak ezen időszak felé. Így Timothy Jonathan Clark *The Art of the Second Republic with Special Reference to Courbet and his Circle* című, a Courtauld Instute of Art-ban írt disszertációja, valamint *The Absolute Bourgeois és az Image of the People* című könyvei (mind a három 1973-ban jelent meg)[4], valamint Thomas Eugene Crow 1985-ben napvilágot látott tanulmánya *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* címmel.[5] Ez nem azt jelenti, hogy Clark és Crow műveikben Antal 1914-es eredményeire támaszkodtak volna, hanem azt, hogy a témaválasztásban kifejeződik egy-egy művészettörténeti korszak szimbolikus jelentése is.[6]

Egy további téma, amely Antal disszertációjában jelentkezik: a stílus problematikája, így azok egyidejűsége és egymásutánisága. „A londoni National Gallery nagy központi termében két festmény látható egymással szemben: mind a kettő a Madonnát ábrázolja gyermekével, Masaccio munkája az egyik, Gentile da Fabrianóé a másik. Firenzében készült mind a két kép, 1426-ban, illetve 1425-ben, mindössze egy év különbséggel. A különbség mégis óriási a két kép között."[7] Ezekkel a szavakkal kezdődik Antal Frigyes 1948-ban megjelent *A firenzei festészet*[8] című könyve. Ez ve-

[4] Timothy J. Clark: *The absolute bourgeois. Artists and politics in France 1848–1851.* London, 1973.; Timothy J. Clark: *Image of the people. Gustave Courbet and the second French Republic 1848–1851.* New York, 1973.

[5] Thomas E. Crow: *Painters and public life in Eighteenth-Century Paris.* New Haven–London, 1985.

[6] Antal, Clark és Crow felsorolt írásaiban ugyanazon művészettörténeti korszakról van szó. E korszak szimbolikus jelentése avval az említett ténnyel írható le, hogy a felsorolt művekben, mint „forradalmi időszak" van jellemezve. Hogy ez a szóban forgó korszak történelmi szempontból nem lenne-e másképp leírható, hogy mennyiben meghatározó itt a „forradalmiság", és mennyiben félrevezető, mert egyoldalú, ezekről a kérdésekről a szóban forgó művek – és egyáltalán az úgynevezett „marxista szellemiségű" történelemértelmezés – nem beszélnek. Mint ahogy az „olasz reneszánsz" művészettörténeti korszak szimbolikus jelentését a „megújulásban" stb. találta meg a szakma, így számos más művészettörténeti korszak nevének puszta említése máris tartalmazhat egy bizonyos „szimbolikus jelentést" is.

[7] Antal Frigyes: *A firenzei festészet és társadalmi háttere. A polgári köztársaság Cosimo de'Medici hatalomra jutása előtt, a XIV. és a kora XV. század.* Ford. Falvay Mihály. Budapest, 1986. 9.

[8] Eredeti címe: Frederick Antal: *The Florentine painting an its social background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power, XIV. and early XV. centuries.* London, 1947. [1948!]

zeti be a központi kérdést: „Hogyan festhettek két ennyire különböző képet ugyanabban a városban, ugyanabban az időben? Milyen választ adna erre a kérdésre a művészettörténet?”[9] Amiről itt szó van, az tehát a stílusok közötti különbség és az egymásra következő művészgenerációk problémája.

A National Gallery e képei két stílust képviselnek. Az egyik a gótika megtestesítője, a másik a reneszánszé. A tér szerkezeti felépítése Masaccio esetében nem teljesen megoldott. A tér és az ábrázolt alak teste nincsenek megnyugtató módon egymással összekapcsolva. És pontosan az így észlelhető próbálkozásból tűnik ki, min dolgozott Masaccio: a figura, a tér és a kompozíció logikus, racionális és módszeres megszerkesztésén. Masaccio stílusa természetes, ugyanakkor monumentális, az alak ideális ábrázolására törekszik. Ezzel azt képviseli, ami a jövőbe mutat. A régebbi stílust reprezentáló Gentile ellenben a részletek hűséges visszaadására törekszik. Festményéről hiányzik a testek plaszticitása – mégpedig oly módon, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy a művész nincs ennek a hiánynak tudatában. Ehelyett az alak elegáns, lágy, ritmikusan komponált körvonalakkal való ábrázolásának szenteli figyelmét. Ezt a képet a látvány, például a ruhaanyagok dekorativitása határozza meg.

Antal *A firenzei festészet* című könyvének kiindulópontja tehát a gótika és a reneszánsz stílusának egyidejűsége, ami megnehezíti a stílusfejlődés problematikájának megoldását, hiszen ezután az összehasonlítás után egy az egyszerű időbeli fejlődéssel való érvelés lehetetlenné válik. Könyve elején Antal szakterülete kimagasló személyiségeire hivatkozik: Riegl és Dvořák, a bécsi iskola két nagy művészettörténésze rámutatott, hogy a fokozódó naturalizmus nem szükségképpen az újabb stílus megkülönböztető jegye; ellenkezőleg, az időbeli változás gyakran ellentétes irányú.[10] Antal az említettekre mint szaktekintélyekre hivatkozik, és a könyvében képviselt álláspontot erősítendő mint egy csoport és kutatási irányzat képviselője lép fel. „Riegl és Dvořák után, s azok után a kutatások után, amelyeket az elmúlt két évtizedben a Warburg Intézet, valamint számos amerikai, brit és orosz művészettörténész végzett, megengedhetőnek tűnik a feltételezés, mely szerint a műalkotások témaválasztása nem kevésbé fontos, mint a formai elemeik.”[11] Ezzel egy másik fontos gondolathoz ér Antal, amelyet műveiben egyre erősebben vesz figyelembe, és amelyhez az ötlet a Bécsi Iskolából származik: egy mű tartalmi aspektusainak hangsúlyozása a pusztán formai jellemzők helyett. Ezzel a szemlélettel Antal hidat ver két, gyakran egymással szembeállított művészettörténeti iskola, a Bécsi Iskola és a Warburg-kör között. A lényegi újdonság azonban, amit ez a könyv a művészettörténeti irodalomban képvisel, már a címében is leírt módszertani érdeklődés a művészet és a társadalom összefüggései iránt. „Mint Dvořák kimutatta, a gazdasági tények, ha közvetetten is, fényt vetnek a művészet teljes fejlődésére. A Van Eyck fivérek művészetéről szólva megjegyezte, hogy a művészettörténet ez idáig adós maradt hirtelen megjelenésének magyarázatával; az új polgári kultúra forrásai – melynek terméke a Van Eyck fivérek

[9] Antal 1986. i. m. 10.
[10] Uo., 11.
[11] Uo., 11–12.

művészete – nem voltak ismertek, hiszen Flandria növekvő jelentőségét »csak a gazdaságtörténeti szakkönyvek ismertetik, s ezeket senki sem olvassa«."[12] Nem csak a mű kiindulópontja származik tehát a Bécsi Iskolából, Antal kutatási módszerét is Dvořák művéből vezeti le.

A firenzei festészet 1948-ban Londonban jelent meg, de mint láttuk, magán viseli Max Dvořák kézjegyét. Ez nem csupán Dvořák munkájának Antalra gyakorolt folyamatos hatásából ered, hanem abból is, hogy a mű az 1920-as és 1930-as években keletkezett. Antal 1924 és 1934 között jórészt Berlinben élt és 1927 és 1933 között a *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* című folyóirat szerkesztője volt. A periodika a bécsi *Kunstgeschichtlicher Anzeiger* folytatásaként indult[13], illetve, mint Antal Frigyes Erwin Panofskyval és Fritz Saxllal folytatott leveleiben erre utal, egy a Bécsi Iskola vívmányainak Németországban való bevezetésére tett kísérlet volt, és kizárólag recenziókat jelentetett meg. Antal közben megpróbálta munkatársi voltát arra is felhasználni, hogy felújítsa meglevő kapcsolatait a Warburg-körrel, illetve újakat szerezzen.

Antal tehát már a húszas években azon a témán dolgozott, amit 1948-ban közreadott *A firenzei festészetben*. Kutatásait már 1925-ben két tanulmányban publikálta: *Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums*[14] és a *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz*.[15] E két rövid írást a 23 évvel később publikált könyvvel összevetve jellegzetes különbségek tűnnek fel, amelyek a témába való elmélyülésre, előrehaladott rendszerezésre és összpontosításra utalnak. A *Studien zur Gotik im Quattrocento*ban már felmerül a stílusok egyidejűségének és egymásutániságának problematikája, anélkül azonban, hogy szisztematikus megoldáshoz jutna, csupán egyes művészek munkásságára való konkrét utalásokra szorítkozik. A tanulmányok időbeli keretei még tágabbak, mint későbbi könyvében.[16] Mindkét az 1920-as években írott cikkében bőven foglalkozik a firenzei művészet 1450 körüli regótizációjával. Ezekben a szövegekben felbukkan a manierizmus problematikája is, amelynek Antal, Dvořákhoz hasonlóan, az elmélet szempontjából ugyanolyan jelentőséget tulajdonít, mint a gótikának. Mindkét stílus az idealista, spirituális, átszellemített korok jellemzője. Ez a felfogás megjelenik Dvořáknak töredékesen fennmaradt kései munkáiban, ahol Brueghellel, Tintorettóval és El Grecóval foglalkozik, amelyekből a Dvořák 1920 körüli világnézetére vonatkozó sorokat már idéztem. *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz* című írásában nyilvánvalóvá válik, hogy a kor művészeti fejlődését a kor eszmetörténeti

12 Antal 1986. 16.

13 A Franz Wickhoff által alapított *Kunstgeschichtlicher Anzeiger* 1904–1913 között jelent meg.

14 Frederick Antal: Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen,* 46. Berlin, 1925. 3–32.

15 Frederick Antal: Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz. *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2. 1924/1925. Leipzig, 1925. 207–239.

16 *A firenzei festészet*ben az időbeli keretet az 1293-as (a céhek megszerzik a politikai hatalmat) és

fejlődésével próbálja összefüggésbe hozni. Ebben a megközelítésben érdemes lenne az 1920-as évek német kultúrszociológiai tendenciáit közelebbről megvizsgálni, így a Max Weber, Georg Simmel, Ferdinand Tönnies és Ernst Troeltsch képviselte hagyományt, illetve például a párhuzamosan dolgozó Mannheim Károly tevékenységét Antal korabeli műveivel összehasonlítani. Ez volt ugyanis az a tradíció, amely a Bécsi Művészettörténeti Iskola mellett Antal munkáját döntően befolyásolta.

Antal 1920-as évekbeli tevékenységének rekonstrukciója dokumentációs anyag híján nehéznek tűnik. Milyen források állnak mégis rendelkezésünkre? Az évtizedekkel később Angliában megjelent könyveiből, a Warburg Intézetben őrzött adattári anyagból, így az intézet munkatársai és Antal közötti levelezésből, Aby Warburg és Fritz Saxl 1927–28-ból származó feljegyzéseiből, amelyek Antal hamburgi látogatásaira és egy ígéretesen induló, azonban hirtelen megszakadt együttműködésre utalnak, számos, erre az időszakra vonatkozó következtetést lehet levonni.. Ezekből a dokumentumokból és az Erwin Panofsky tanulmányaiban előforduló utalásokból úgy tűnik, hogy Antal 1927–1928-ban Hamburgban habilitálni szeretett volna. Így Panofsky „Antal Frigyes még keletkezésben levő", „antiklasszikus áramlatokról" és a „quattrocento-gótika" és a XVI. századi manierizmus összefüggéséről szóló dolgozatára vár.[17] Antalnak ezt a munkáját Dvořák utolsó, töredékesen maradt, egy manierizmus-projekt részének tekintendő műve inspirálta, ugyanakkor a későbbi *A firenzei festészet* egyik elődjének tekinthető.

Antal 1948-ban megjelent nagy műve kritikus fogadtatásra talált, de legalábbis nem a szerző által remélt reakciókat váltotta ki. Mai szemmel a megjelent recenziók korrektnek tűnnek: Antal marxista beállítottságát kiemelve, nevén nevezik a dolgot.[18] Antal e kritikákra 1949-ben a *Burlington Magazin*ban megjelent *Megjegyzések a művészettörténet módszereiről*[19] című írásában válaszolt. Védekezését két metodika megkülönböztetésére építi. Az egyik a formalisztikus, amelyet Heinrich Wölfflin képvisel. A másik a Bécsi Művészettörténeti Iskola módszere. „Nem puszta véletlen, hogy a bécsi egyetemen a Művészettörténeti Intézet az Osztrák Történelmi Kutatóintézethez tartozik. Rieglről és Wickhoffról szóló cikkeiben Dvořák e két tudósnak az esztétikai dogmatizmus ellen vívott harcát, és Riegl módszerét mint a művészettörténet pszichológiai és történeti felfogásának az abszolút esztétika felett aratott

1434-es (Cosimo Medici hatalomra jutása) évszámok adják.

17 Erwin Panofsky: Ein Bildentwurf des Jacopino del Conte. *Belvedere*, 11. 1927. 43–51. 17. lábjegyzet; Erwin Panofsky: Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance, mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis. *Städel-Jahrbuch*, 6. Frankfurt, 1930. 25–72., 155.: 46. jegyzet.

18 Hans D. Gronau. *The Burlington Magazine*, 90. 1948. 297–298.; Margherita Moriondo. *Rivista d'Arte*, 27. 1951–1952. [1952] 253–254.; Corrado Maltese. *Emporium*, 111. 1950. 93–94.; Millard Meiss. *The Art Bulletin*, 31. 1949. 143–150.; Martin Weinberger. *College Art Journal*, 10. 1950/1951. [1951]. 199–202.

19 Antal Frigyes: Megjegyzések a művészettörténet módszereiről. In: Antal Frigyes. *Stílustörténet – kortörténet*. Ford. Koós Anna. Budapest, 1979. 7–19. – eredeti cím: Remarks on the Method of Art History. *Burlington Magazine*, 91. 1949. 49–52., 73–75.

Antal Frigyes 1918-ban.
KÖH Tudományos Irattár.

győzelmét jellemzi."[20] Antal saját nézeteit ebből a felfogásból vezeti le, miközben saját magát a jelenben elhelyezve egy bizonyos kultúrszociológiai irányzat híveként jellemzi önmagát.

Antal tudományos eredményei ellenére sem érte el, hogy helyet kapjon akadémiai intézményekben. A harmincas évek folyamán az 1932 óta működő Courtauld Institute-ban tartott előadásokat, abban az intézményben, amelyben Angliában először oktattak egyetemi szinten művészettörténetet. A Courtauld és Warburg intézetek közös rendezésében 1941-ben *Angol művészet a mediterrán térségében* címmel tartott egy előadást, amelyből a halála után publikált *Hogarth* monográfia kinőtt.[21] Füssliről szóló monográfiája is csak halála után jelenhetett meg.[22] Antal itt szintén a már korai műveiben megnyilvánuló, a stilisztikai fejlődés problémáira irányuló érdeklődését követi.

William Hogarth-tal és Heinrich Füsslivel Antal nemzetközileg jelentős és akkoriban még kevésbé kutatott angol művészeket választott. Hogy hova fejlődött a modernitás a Masaccionál látott kezdetek óta, akkor válik nyilvánvalóvá, ha Madonnája után megnézünk két, az őrültek házában játszódó jelenetet, Hogarth *Az aranyifjú útja* sorozatából származó *Tébolydai jelenet*, illetve Füssli *Vízió a tébolydában* című grafikáit. Mindkét képen egy csaknem teljesen meztelen férfi a központi alak, aki az előtérben félig fekvő pózban látható. Egy másik, mindkét képen jelenlevő motívum egy őrült nő, aki egyszer nyitott tenyerét tartja fel, másszor pedig ujjait számolja. Antal szerint Hogarth képe inspirálta Füsslit. Szerinte Füssli „manierista-klasszicista stílusán belül" Hogarth expresszív és ugyanakkor realisztikus művészete fejti ki hatását. A két művész egy további közös vonása a stiláris besorolhatatlanság. A probléma akkor válik nyilvánvalóvá, ha az ember megfigyeli, hogyan használja Antal a „manieriz-

[20] Antal 1979. i. m. 16.: 3. jegyzet.

[21] Frederick Antal: *Hogarth and his place in European art.* London, 1962. – magyarul részletek: Antal 1979. i. m. 107-206.

[22] Frederick Antal: *Fuseli studies*. London, 1956. – részletek: Antal 1979. i. m. 207–292.

mus" kifejezést a *Fuseli studies*ban. Antal nevezi így Füssli munkáját, hogy kihangsúlyozza a romantikus stílusban elfoglalt különleges helyét. Hogarth stílusának sokféleségét Antal a következő fogalmakkal igyekszik jellemezni: barokk, klasszicizmus, rokokó, manierizmus és realizmus. Ezt a stiláris sokféleséget Antal ugyan a művész fejlődésével magyarázza, de ezen túl stílusbeli befolyással, divattal, a megbízó társadalmi helyzetével és ideológiai érvekkel is. Ahogy Antal a stílusról beszél, világossá teszi, hogy a stílus nem egy zárt fogalom és formalisztikusan sem értelmezhető. Ehelyett olyan külső jellemző tulajdonságok összessége, mint pl. a társadalmi és politikai helyzet, a művészek pszichológiai adottságai, bizonyos műtárgyak iránti vonzalmuk és nem magyarázhatók tisztán művészeten belüli, egy elvonatkoztatott művészeti folyamatban megnyilvánuló fejlődéssel. Lényegesen tovább vezet stiláris fejtegetésekből kiindulva egy-egy művész egyedi helyzetének, sajátosságának a kifejtése, így jutva művészetének lényeges jegyeihez. Lassan megváltozik a nézőpont: nem művészek stilisztikai besorolásáról van immár szó, hanem az alkotások stilisztikai jegyeinek felfedezéséről.

Egy befejezetlen műve az 1980-ban a hagyatékból kiadott *Raffaello a klasszicizmus és manierizmus között*[23] című kézirata. Itt Antal ismét azzal a témával foglalkozik, amely Dvořák említett munkájára vezethető vissza. Különösen érdekes ez a kézirat Franz Wickhoff utolsó munkái fényében. Max Dvořák 1909-ben a müncheni Kilencedik Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus előtt beszélt. Dvořák itt ugyanabban az évben elhunyt kollégájának, Franz Wickhoffnak jóméhány, többségében megvalósítatlanul maradt tervét sorolta fel, többek között a *Római festészet történetét* és a szobrászat *Raffaello halálától Bernini megjelenéséig* címűt.[24] Mint Dvořák megállapítja, olyan témákról van itt szó, amelyeket 1909-ben éppúgy félreértenek, mint a római császárság korának művészetét Wickhoff *Die Wiener Genesis*ének megjelenése [1895] előtt. Dvořák patetikus megfogalmazásában, Antal annak megvalósításán fáradozott, ami „egy nagy férfinak állítandó legszebb emlékmű"; Wickhoff ötletei „lassan olyan általános érvényt nyernek, ami azoknak végül mégiscsak konkrét formát ad".[25] Ezzel a végül is Antal által sem megvalósított projekttel egy kör zárul be. Antal munkái értelmes sorba rendezhetőek, amennyiben olyan témák kidolgozására tett próbálkozásoknak tekintjük őket, melyek a Bécsi Művészettörténeti Iskola képviselőitől származnak.

Ugyanígy lehetséges ezt az életművet egy másik oldalról is értelmezni. A Courtauld Intézetben tartott előadásaival, az úgyszólván minden jelentősebb angol szakfolyóiratban megjelenő publikációival (így többek között a *Burlington Maga-*

[23] Friedrick Antal: *Raffael zwischen Klassizismus und Manierismus. Eine sozialgeschichtliche Einführung in die mittelitalienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts.* Hrsg. von Nicos Hadjinicolau. Giessen, 1980.

[24] Max Dvořák: Franz Wickhoffs letzte literarische Projekte. *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in München, 16.–21. September 1909*. Leipzig, 1911. 67.

[25] Uo., 72.

zine, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Old Master Drawings*) és addig kellőképpen nem becsült angol művészekről írt munkáival Antal az angol művészettörténeti kutatásnak abban a fázisában fejtett ki fontos tevékenységet, amelyben ez, mint tudományos diszciplína kialakult. Hogyan jelentkezik Antal hatása az angol nyelvű művészettörténeti kutatásban? Melyek azok a módszertani irányzatok, amelyek rokoníthatók munkásságával? Három ilyet szeretnék itt kiemelni: az 1970-es és 1980-as évek *Social History of Art*, az 1990-es évek *Cultural Studies* és a jelenkor *Visual Culture* nevű irányzatait.[26]

A XX. század végére egyre inkább lehetetlenné vált az örök igazságok, időtlen műalkotások és változhatatlan mértékek kategóriáiban való gondolkodás. Az 1970-es évektől egy bizonyos korszakra koncentrálódott a diszkusszió. Ez az újkor festészete volt, elsősorban a XVIII–XIX. századi franciaországi festészet. Ezen a témán dolgozva a modernitás ideológiájának – tehát a jelen domináns ideológiájának – kialakulásának elemzése közben maga az analízis módszere is a vizsgálat tárgya lett, ezzel tovább is fejlesztve azt. Ezt a kutatási módszert a műalkotások létrejöttével kapcsolatos történelmi, társadalmi, kulturális, és elsősorban politikai összefüggések leírására tett kísérletként lehetne a legjobban jellemezni. Nem az esztétikai érték, hanem a kulturális jelentés áll tehát az elemzés középpontjában. Az úgynevezett *Social History of Art* a műalkotásokat a gazdaság-, társadalom- és politikatörténet háttere előtt vizsgálja, kimutatva azt, hogyan lesznek ezek a faktorok láthatóak a műben. Ez a megközelítés juthat egy túlzottan redukcionista szemlélet zsákutcájába is, amely szerint a mű csak az alakító körülményeit tükrözi, de élhet egy erősebben differenciált szemlélettel is, amely a mű és környezete közötti kölcsönhatásokat mutatja meg.

Ahogy Antal Hogarthnak az alsóbb társadalmi osztályok miliőjéhez való közelségét leírja, például mikor Hogarthnak az angol művészetre kifejtett hatásáról beszél, bizonyítja, mennyire közel került ahhoz, amit később *Cultural Studies*nak hívtak. Richard Hoggart, Raymond Williams és Edward P. Thompson klasszikusnak számító írásai ugyanúgy a szegénység, és ennek irodalmi ill. vizuális ábrázolásának a problémáját tárgyalják, mint Antal, érveik között ugyanúgy szerepel a probléma iránti társadalmi érdeklődés bizonyítékaként a képzőművészeti alkotások évkönyvekben és illusztrált magazinokban való megjelenése.[27] Antal *Hogarth és helye az európai művészetben* című művének témája is jelzi ezt a módszertani rokonságot: Hogarth alkalmazott grafikáit egy széles közönség számára készítette, sportolók (különösen ökölvívók) portréit, riportrajzokat, bűnözők ábrázolását, politikai és társadalmi karikatúrákat készített.

A *Visual Culture*, a harmadik módszertani irányzat, az előző elméletek kiterjesztése. A *Visual Culture* vizsgálati tárgynak tekinti a vizuális kultúra minden

[26] Ez korántsem akarja azt jelenteni, hogy Antal ezeknek a módszertani irányzatoknak az „előfutára" lenne. Itt csupán arról a tényről van szó, hogy Antal műve megőrzi akkor is meggyőző erejét, ha időben munkássága után kifejlődött módszertanon iskolázva tanulmányozzuk azt.

[27] Antal 1962. i. m. 222.

változatát, így a festmények, nyomatok, szobrok és építészet mellett a design, fényképek, film és a színművészet különféle formáit és ezeket a kultúra további területeivel hozza összefüggésbe. Ez pontosan az, amit Antal Hogarthról és Füsliről írt monográfiáiban kihangsúlyoz, amikor e művészek színházi előadások után készült ábrázolásait elemzi, és különösen abban, ahogy Hogarth és Füssli kompozícióinak – példának okáért a fent említett két őrültekházabeli jelenet – elbeszélő-jellegét kihangsúlyozza, és a szereplők arckifejezését és gesztusait leírva színházi jelenetként elemzi. A *Visual Culture* az etnikai és nemi azonosság, a nacionalizmus és nemzetköziség, a magas és alacsony kultúra, az intézmények és kulturális csoportosulások szerepét, a termelés és fogyasztás modelljeinek elemzését tekinti feladatának. Egytől egyig olyan témakörökét tehát, amelyekre Antal műveiben is számos példa található.

Hogy mit jelent a „műalkotás" fogalma, azt elsősorban a műből magából szokás levezetni. Egy valamivel differenciáltabb megközelítés figyelembe veszi a társadalmi hátteret, amely a műben látható nyomot hagyott. Hogy mit jelent egy mű, nem utolsósorban azáltal meghatározott, hogy mit lát benne a nézője – ami a művészettörténeti értelmezéstől és a mű kiállításának körülményeitől is függ. A National Galleryben Masaccio és Gentile említett Madonnái az első nagyobb teremben, valamiféle didaktikus elhelyezésben voltak láthatók. Egymással való szembeállításuk egy bizonyos európai szellemi fejlődési vonalat hangsúlyozott ki. A két reprezentatív festmény elmúlt idők műkincseit rejtő termek sorába vezetett, ezzel a jelent ennek a fejlődésnek az eredményeként és győzelemként értelmezve.

A Bécsi Iskolából sok út vezetett tovább. Antal útja a marxizmushoz és egy marxista műelmélethez vezetett. Ez nem azért volt így, mintha a Bécsi Iskolában ennek a fejlődésnek a magva már eleve el lett volna vetve. A Bécsben kapott impulzusokon túl Antalt is történelmi hatások vezették el a saját műelméletéhez. Antal művészettörténeti módszere tehát nem kizárólag a Bécsi Iskolából vezethető le. Legalább ugyanilyen fontos a század eleji német kultúrszociológia és a marxista elmélet hatása. Ebben az írásban Antal módszerének arra az elemeire összpontosítottam figyelmemet, amelyek a Bécsi Iskolából származnak, ezzel egyetlen aspektust kiemelve.

Antal Frigyes az egyik legjobb példája annak, hogy a Bécsi Iskolában olyan pozíciók is lehetségesek voltak, amelyek több szempontból is szembementek a főiránnyal, ami az Iskola pluralizmusát jelzi. Egy másik értelmezés az lehetne, hogy a Bécsi Iskolában a későbbi fejlődésnek a magjai már el voltak vetve. Egy ilyen „mag" lenne a társadalomkritikus műértelmezés, pl. Riegl a népművészetről írt munkájában. Ez az értelmezés azonban, véleményem szerint, túllő a célon. Nem az szolgálja Alois Riegl és Max Dvořák életművének a helyes értelmezését, ha bennük olyasmit fedezünk fel, ami következő korszakokban és teljesen más körülmények között fejlődött ki. Ez csak egy utólagos nézőpontból tűnhet így, leegyszerűsítve azt, ami jelentős gondolkodókat kitüntet, nevezetesen azt, hogy ők a jövő sokszínűségéhez pontosan nyitottságukkal járulnak hozzá.

Antal azt a módszert képviseli, amelyet a nevével szoktak jelezni. Hogy korának a gyermeke volt, az ugyanúgy igaz rá, mint azokra a művészekre, akiket leírt, mint

Max Dvořákra és kritikusaira. Ez a triviális megállapítás Antal művének ismeretében nyeri el a művészettörténet számára lényeges és nem-triviális jelentését, az itt felvázolt, egy bizonyos geográfiai hely egy bizonyos korszakában egy-egy művész tevékenységének a művészettörténet számára használható leírásáért való fáradozásaiban. Munkája értékét bizonyítja az is, hogy elméleti, módszertani és tárgyi vonatkozásban olyan eredményeket ért el, amelyek az utána következő időszakban is megtartották érvényességüket. A leglényegesebb mindezek között az a következetesség, amellyel elkötelezve magát egy módszer mellett, azt gyümölcsözően továbbfejlesztette. Írásom tézise az volt, hogy Antal Frigyes szellemi fejlődésében a meghatározó időszak a húszas évek. Itt alakult át az, amit az 1910-es években Budapesten, Berlinben és Bécsben tanult, azzá, amit a harmincas évektől kezdve Angliában számos publikációban kiformált, kifejlesztett és továbbadott. Eszköztárát és módszertanát döntően a marxizmus, és annak a politikai megvalósítására tett kísérletek határozták meg, és azt az ideológiai törekvését és meggyőződését szolgálták, hogy ezekkel az eszközökkel és módszerekkel a polgári művészettörténetet új utakon, új eredményekre vezetheti.

ANTAL FRIGYES PÁLYAKÉPE

Antal Frigyes (Budapest 1887. december 21. – London, 1954. április 4.) a budapesti egyetemen szerzett jogi doktorátust 1910-ben, majd 1910 és 1914 között Berlinben Heinrich Wölfflinnél, Freiburgban, Párizsban és Bécsben Max Dvořáknál és Josef Strzygowskinál hallgatott művészettörténetet. Bölcsészdoktori oklevelet Max Dvořáknál szerzett 1914-ben *Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts bis zum auftreten Géricault* című disszertációjával. 1914–1916-ban a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályán fizetés nélküli gyakornok. 1914-ben feleségül vette Waldbauer Ilona (1888–?) könyvtárost. Részt vett a Vasárnapi Társaság összejövetelein, és előadásokat tartott a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában 1917 tavaszán *Cézanne utáni francia festészet*, 1917 őszén-telén pedig *A modern festészet kompozíciójának és tartalmának kialakulása* címmel. 1917–1918-ban rövid ideig katona, Udinében szolgált. A Tanácsköztársaság idején 1919 márciusától augusztus elejéig a Művészeti Direktórium egyik tagja, majd 1919. április 23-a után a Direktórium, illetve a művészeti ügyek vezetője. Részt vett a magántulajdonban lévő műkincsek államosításában és az abból rendezett kiállítás összeállításában. Kinevezik egyetemi tanárrá. A Tanácskormány bukása után 1919 őszén Bécsbe emigrált, ahol 1922-ig élt. Ez idő alatt többször járt és folytatott kutatásokat Itáliában, elsősorban Firenzében. 1922–1933 között Berlinben tanításból élt, megkapta a német állampolgárságot. Itt másodszor is megnősült. Kapcsolatban állt a hamburgi Warburg-körrel. 1926–1931 között Bruno Fürsttel együtt szerkesztette a *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* nevű folyóiratot, és lefordította németre Sinkó Ervin a Tanácsköztársaságról szóló *Úton* című írását. Ismét többször járt állami ösztöndíjjal Itáliában, illetve 1932-ben a Szovjetunióban. 1933-ban Angliába emigrál, ahol barátai, így Herbert Read és

Anthony Blunt segítségével próbált művészettörténészként érvényesülni. A következő években rendszeresen tartott előadásokat a Courtauld Institutban. 1936-ban ismét megnősült, felesége Evelyn Foster Erwards. 1939-ben elkészült *A firenzei festészet* című könyvével, ami a kézirat fordítása és az illusztrációs anyag beszerzése körüli nehézségek miatt csak 1948-ban jelenhetett meg.

BIBLIOGRÁFIA

Nicos Hadjinicolaou – Wessely Anna: Antal Frigyes írásainak bibliográfiája. *Ars Hungarica*, 6. 1978. 375–377. – ugyanaz: *Kritische Berichte*, 4, 1976, 2/3. 35–37.; *Histoire et Critique des Arts*, 1977, 3. 32–33.

ANTAL FRIGYES FONTOSABB ÍRÁSAI

Klassizismus, Romantik und Realismus in der französischen Malerei von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts bis zum auftreten Géricault. Dissertation. Universität Wien, 1914.; Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen,* 46. Berlin, 1925. 3–32.; Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz. *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2. 1924/1925. Leipzig, 1925. 207–239.; Zum Problem des niederländischen Manierismus. *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 2. 1928. 207–256.; *The Florentine painting an its social background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power, XIV. and early XV. centuries*. London, 1947. [!1948] [magyarul: *A firenzei festészet és társadalmi háttere. A polgári köztársaság Cosimo de'Medici hatalomra jutása előtt, a XIV. és a kora XV. század*. Ford. Falvay Mihály. Budapest, 1986.]; Remarks on the Method of Art History. *Burlington Magazine*, 91. 1949. 49–52., 73–75. [magyarul: Megjegyzések a művészettörténet módszereiről. In: Antal Frigyes. *Stílustörténet – kortörténet.* Ford. Koós Anna. Budapest, 1979. 7–19.]; *Fuseli studies*. London, 1956. [magyarul részletei: Antal Frigyes. *Stílustörténet – kortörténet*. Ford. Koós Anna. Budapest, 1979. 207–292.]; *Hogarth and his place in European art*. London, 1962. [magyarul részletei: Antal Frigyes. *Stílustörténet – kortörténet*. Ford. Koós Anna. Budapest, 1979. 107–206.]; *Classicism and Romanticism with other studies in art history.* London, 1966.; *Zwischen Renaissance und Romantik. Studien zur Kunstgeschichte.* Dresden, 1975.; *Raffael zwischen Klassizismus und Manierismus. Eine sozialgeschichtliche Einführung in die mittelitalienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts.* Hrsg. von Nicos Hadjinicolau. Giessen, 1980. – hagyatéka: London, The Courtauld Institute.

ANTAL FRIGYESRŐL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

John Berger: Frederick Antal: A Personal Tribute. *Burlington Magazine*, 96. 1954. 259–260.; Halász Zoltán: Antal Frigyes öröksége. *Valóság*, 18, 1975, 10. 72–75.;

Wessely Anna: Die Aufhebung des Stilbegriffs. Friedrich Antal's Rekonstruktion künstlerischer Entwicklungen auf marxistischer Grundlage. *Kritische Berichte*, 4, 1976, 2/3. 16–35.; Wessely Anna: Antal Frigyes 1887–1954. *Ars Hungarica*, 6. 1978. 369–375.; Vayer Lajos: Antal Frigyes a tudománytörténet távlatában. *Művészettörténeti Értesítő*, 27. 1978. 200–201.; Wessely Anna: Antal and Lukács – The Marxist Approach to the History of Art. *The New Hungarian Quarterly*, no. 73. 1979. 114–125.; Zádor Anna: Antal Frigyes. In: Antal Frigyes: *Stílustörténet – kortörténet*. Budapest, 1979. 283–289.; Marosi Ernő: 1920er Jahren und die Wiener Schule. *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930.* Ausstellungskatalog. Red. Ernő Marosi. Budapest, 1983. 84–86.; Claudio Strinati: Un'idea del Manierismo. Il punto di vista di Friedrich Antal nell'ambito degli studi attuali. *Colloquio del Sodalizio*, 7/8. 1980–1984. [1984] 99–113.; Harald Olbrich: Gotik im Quattrocento oder der ausgebliebene Dialog zwischen Frederick Antal und Aby Warburg. *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriss.* Hrsg. von Friedrich Möbius. Dresden, 1984. 199–225.; Wessely Anna: Utószó. In: Antal Frigyes: *A firenzei festészet.* Budapest, 1986. 406–414.; Rózsa Judit: Madonnák egy marxista szemével. *Könyvvilág*, 31, 1986, 7. 13.; Bodri Ferenc: Meditáció Antal Frigyes munkái felett. *Tiszatáj*, 41, 1987, 7. 63–68.; Nicos Hadjinicolaou: Antal Frigyes mint a XVIII. századi festészet kritikusa. *Janus*, 6, 1989, 2. 26–34.; Marosi Ernő: A XX. század elejének magyar művészettörténetírása és a bécsi iskola. *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdéskörből Németh Lajos 60. születésnapjára.* Budapest, 1989. 248–254.; Prokopp Mária: Antal Frigyes: A firenzei festészet és társadalmi háttere. *Janus*, 6, 1989, 2. 16–24.; Lee Congdon: *Exile and social thought. Hungarian intellectuals in Germany and Austria 1919–1933.* Princeton, 1991.; Marosi Ernő: La storiografia ungherese dell'arte nei primi decenni del XX secolo e i suoi rapporti con la „Scuola di Vienna". *La Scuola Viennese di storia dell'arte.* A cura di Marco Pozzetto. Gorizia, 1997. 151–161.; Jürgen Zänker: Mänaden unterm Kreuz. Die Metamorphose der Magdalena bei Antal/Wind und bei Picasso. *Zeitenspiegelung zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft.* Hrsg. von Peter K. Klein und Regine Prange. Berlin, 1998. 301–311.; PHF [Peter H. Feist]: Antal, Friedrich (Frigyes, Frederik) *Metzler Kunsthistoriker Lexikon.* Hrsg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist, Christiane Fork. Stuttgart, 1999. 1–4.; Deborah L. Krohn: Antal and his critics. A forgotten chapter in the historiography of the Italian Renaissance in the twentieth century. *Memory and oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996.* Ed. by Wessel Reinink, Jeroen Stumpel. Dordrecht, 1999. 95–99.; Marosi Ernő: Művészettörténeti párhuzamok. Megjegyzések Antal Frigyes: Firenzei festészetének bevezető fejezetéhez. *A középkor szeretete. Történeti tanulmányok Sz. Jónás Ilona tiszteletére*. Szerk. Klaniczay Gábor, Nagy Balázs. Budapest, 1999. 175–185.; Ulrike Wendland: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. München, 1999. I.: 3–6.; Christopher S. Wood: *The Vienna School reader. Politics and art historical*

method in the 1930s. New York, 2000.; Paul Stirton: Frederick Antal. *Marxism and the history of art from William Morris to the New Left*. Ed. by Andrew Hemingway. London, 2006. 45–66., 231–237.; John Berger: Friedrik Antal (1887–1954). *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento.* A cura di Silvia Ginzburg. Milano, 2008. 86–88. – Gyulyás I.: 638.; MÉL I.: 39.; Nagy Csaba: *A magyar emigráns irodalom lexikona.* Budapest, 2000. 31.; MMA 2002. 18–19. (Eisler János); ÚMÉL I.: 154–155.

Összeállította: Kókai Károly és Bardoly István