



ANTANAS ANDRIJAUSKAS

Kultūros, filosofijos ir meno institutas

## MAXO DVOŘÁKO MENO ISTORIJOS KAIP DVASIOS ISTORIJOS KONCEPCIJA

Max Dvořák's Concept of the History of Art as the History of the Spirit

### SUMMARY

The article focuses on the innovative ideas and methodological principles of art criticism proposed by Max Dvořák (1874–1921), an eminent member of the Austrian school of art criticism. His innovations are based on the exposition and analysis of the drawbacks of formal art criticism methodology. In opposition to formalism, he proposed the approach to *art history as to the history of the spirit*. According to this, spiritual human needs are primary in the development of art as well as in the whole evolution of mankind. Therefore, the history of art is treated as an aspect of the history of universal spirit. This way, Dvořák not only revived Hegelian ideas concerning art history, but also underlined the significance of cultural, social and other factors for the historical research of art. Later, Dvořák's approach to art history was developed by his followers, F. Antal, O. Benesch, A. Hauser, and by representatives of the Warburg school, E. Panofsky and P. Frankl.

### DVOŘÁKO METODOLOGINIŲ NUOSTATŲ SAVITUMAS

Naujas Vienos menotyros mokyklos ir Vakarų menotyros metodologinių principų raidos etapas sietinas su čekų kilmės austrų meno istoriko Maxo Dvořáko (1874–1921) vardu. Tai buvo naujos kartos mokslininkas, kuris, pasitelkęs filosofijos ir įvairių kultūros bei socialinių mokslų laimėjimus, siekė įtvir-

tinti naujus kompleksinius meno analizės principus. Jis skelbė nedaug tekstų, tačiau kiekvienas jų buvo reikšmingas įvykis menotyros pasaulyje. Austrų meno istorikui būdingas analitinis mąstymas, ypatingas minties kondensuotumas, gausybė teorinių apibendrinimų, rėmimasis plačiu kultūriniu kontekstu,

RAKTAŽODŽIAI: Max Dvořák, meno istorija, menotyros metodologiniai principai, formalizmas.

KEY WORDS: Max Dvořák, history of art, methodological principles of art, formalism.

svarbiausių meno istorijos probleminių blokų ir magistralinių europinio meno raidos kelių išryškinimas, taiklių išvalgų gausa, vaizdingi ir įtaigūs analizuojamų menininkų kūrinių stilistinių bruožų aprašymai. Jis labiausiai domėjosi tais intensyviausiais nuo vėlyvosios antikos europinio meno raidos tarpsniais, personalijomis ir kūriniais, per kuriuos tarsi fokusą atspindėjo tyrinėjamo meto meninė energija ir kūrybiniai dvasios polėkiai. Dvořáko veikalams būdingas platus istorinis požiūris į meninius reiškinius, tyrinėjimo strategijų įvairovė, rėmimasis skirtingų mokslinio pažinimo sričių duomenimis, siekis suvokti analizuojamų meno reiškinių visumą. „Net jei aukščiausi menotyrių apmąstymų tikslai visur vienodi, – rašė jis, – vis dėlto neabejotinai didieji meno istorijos periodai reikalingi skirtingų mokslinių prieigų, santykių, ir todėl būtų paprasčiausiai neprotinga atsisakyti išvardintų pagalbinių priemonių tik todėl, kad jos yra kiek nuošaly, arba todėl, kad jas ne visuomet sėkmingai panaudodavo. Klysta tuomet, kai jomis naudojasi be atrankos, mėgindami pateikti konkretaus meto meninių aplinkybių išbaigtą paveikslą, tačiau jos gali mums padėti euristiniu požiūriu“ (Dvořák, 2001, p. 62).

Dvořákas nuėjo sudėtingą dvasinės evoliucijos kelią, kuriame daugelis anksčiau esančių veikaluose iškeltų tezių vėliau buvo smarkiai koreguojamos ir papildomos naujomis idėjomis bei metodologiniais principais. Pradžioje, remdamasis savo tiesioginių mokytojų F. Wickhoffo ir A. Rieglio idėjomis, jis genetiškai aiškino meno raidos procesus. Me-

nas jo, kaip ir K. Fiedlerio, A. Rieglio, H. Wölfflino ir kitų formaliosios mokyklos šalininkų koncepcijose, buvo interpretuojamas kaip rezultatas įvairių imanentinių jėgų, veikiančių formalią meno kalbą ir lemiančių konkrečios meno krypties raidą. Todėl meno evoliucija pirmiausia buvo siejama su formalios kalbos ir meno stiliaus pokyčiais.

Vėliau, suvokęs įvairių kultūrinių, socialinių ir dvasinių reiškinių svarbą meno istorijoje, Dvořákas brandžiuose veikaluose ryžtingai atsiribojo nuo vokiškai kalbančių kraštų menotyroje viešpatavusių savo pirmtakų A. Rieglio „meninės valios“ ir H. Wölfflino „pagrindinių sąvokų“ bei imanentinės meno raidos teorijos. Jo moksliniai interesai persikėlė į konkrečias europinio meno raidos epochas arba pavienes problemas, kurių skiriamasis bruožas būdavo kokia nors krizė arba pereinamasis laikotarpis. Iš čia kilo dėmesys įvairiems *lūžiniams* meno istorijos reiškiniams būdingoms meno formų transformacijoms, kurios teikia itin dėkingą medžiagą meno istoriko apmąstymams apie meno formų sąsajas su dvasiniais ir socialiniais visuomenėje vykstančiais procesais.

Kritikuodamas formalistinių teorijų „paviršutiniškumą“, meno esmės Dvořákas ieško giliame pasaulėžiūriniame turinyje, išbaigtoje meninėje formoje ir neprarandančiose aktualumo idėjose. „Istorinis procesas, – rašė jis, kreipdamas kritikos strėles į formalistinės metodologijos šalininkus, – dėl tokios prieigos (formalistinės meno kūrinio analizės. – A. A.) neapsakomai supaprastinamas ir tarsi užneriamas ant vientisos

virvės tolygiai evoliucionuojančios meninės valios, kažkokių nuoseklių stiliaus pokyčių arba net kažkokių etnografinės formulės ir taip pusės tūkstančio metų istoriniai meniniai procesai susijaukia skambiose frazėse“ (Dvořák, 2001, p. 9).

Austrų menotyrininkas, veikiamas Hegelio, Taine'o ir Dilthey'aus idėju, išplėtojo naujos originalios meno raidos procesų pažinimo *metodologijos principus*. Šios metodologijos esmė – *požiūris į meno istoriją kaip į dvasios istoriją*. „Menotyrinis Dvořáko metodas, – teigė G. Bazinas, – buvo visiškai originalus, nors tuo pačiu metu istorijos moksle jis turėjo pirmtakų Vokietijoje. Wilhelmas Dilthey'us (1833–1911), iš pradžių dėstęs Drezdene, o vėliau Berlyne, ryžtingai atmetinėjo materialistinius požiūrius ir siekė sukurti naują *Geisteswissenschaften* mokyklą“ (Bazin, 1986, p. 162). Iš tikrųjų meno raidos dėsningumą tyrinėjimai Dvořáko koncepcijoje dėl Dilthey'aus įtakos glaudžiai susiejami su dvasinės kultūros raidos ir idėjų istorijos procesais. Tiesą sakant, menotyroje šios idėjos nebuvo visai naujos, jos tvyrojo ore, jų užuomazgas regime Riegliaus, Wölfflino, Taine'o, J. Strzygovskio, A. Warburgo ir Pirmojo pasaulinio karo metu anksti žuvusio talentingo Wölfflino mokinio Ernsto Heidricho (1880–1914) veikaluose. Pastarasis po meno istorijos studijų Bazelio ir Strasbūro universitetuose, tyrinėdamas vokiškojo renesanso meistrų, ypač Dürerio kūrybą, itin daug dėmesio skyrė dvasinio epochos konteksto pažinimui.

Tačiau akivaizdu, kad svarbiausias Dvořáko nuopelnas menotyros idėjų ir metodų istorijai yra tas, kad jis pirma-

sis šioms naujoms menotyros metodologinėms nuostatoms suteikė vientisą, konceptualiai pagrįstą pavidalą, kadangi meno esmės pažinimą tvirtai susiejo su *įvairių dvasinių kultūros reiškinių, idėjų, sudarančių konkrečios epochos dvasinį kontekstą, kompleksų pažinimu*. D. Frey'us taikliai pažymėjo, kad „užuot pažinęs meno formas kaip tyrinėjimo objektą, Dvořákas pereina prie per jį ir jame išreiškiamos dvasios istorijos pažinimo. Taip meno istorija virsta dvasios istorija“ (Frey, 1921–1922, p. 12). Gilinantis į brandaus Dvořáko koncepciją, aiškėja principinė metodologinė nuostata, kad kiekvienas reikšmingas meno kūrinys *koncentruotu pavidalu atspindi pačias įvairiausias konkrečios epochos idėjas ir bendrą jos dvasinę orientaciją*. Šis gelminis meno ir dvasinių epochos apraiškų, vyraujančių idėjų ryšys lemia konkrečios epochos meno vaizdinių ir meninio mąstymo sistemas, plastines kūrinių savybes.

Antras neabejotinai svarbus Dvořáko metodologijos nuopelnas yra tas, kad jis, remdamasis savo pirmtakų idėjomis, išplėtojo *nuoseklesnę Vakarų dailės raidos koncepciją nuo vėlyvosios antikos iki naujųjų laikų, kartu giliau atskleidamas viduramžių meno savitumą ir reikšmingiausias jo meninius laimėjimus, Vakarų dailę logiškai atvedusius į renesansą*. Brandžios Dvořáko metodologijos esmę sudaro glausta formulė: „meno istorija kaip dvasios istorija“ (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*). Iš čia kyla kvietimas meno istorikams atsiriboti nuo abstrakčių teorinių spekuliacijų, formalių meno aspektų sureikšminimo ir sutelkti dėmesį į tų pamatinių kiekvienos epochos idė-

jų bei stilistinių bruožų pažinimą, kurie nulemia dvasinius meno procesų raidos dėsningumus „Meno esmė, – pabrėžė Dvořákas, – tai ne tik formalių uždavinių ir problemų sprendimas, o visuomet ir pirmiausia – vyraujančių žmonijos protuose idėjų išraiška. Meno istorija, lygiai taip pat kaip ir religijos, filosofijos ar poezijos istorija, yra dalis visuotinės dvasinės žmonijos istorijos“ (Dvořák, 2001, p. 324). Vadinasi, *menas čia yra neatšiejamas nuo dvasinio ir socialinio visuomenės gyvenimo. Todėl vietoj ankstyvosios imanentinės, laipsniškos meno raidos koncepcijos Dvořákas brandžiose veikaluose formuoja naują meno raidos teoriją. Joje atskleidžia, kokie svarbūs revoliuciniai perversmai mene, kurių iš anksto neįmanoma atspėti. Menas čia išskyla ne kaip autonomiškas, savyje užsisklendęs ir pagal savo imanentinius dėsnius besirutuliojantis pasaulis, o kaip neatšiejama platesnio civilizacijos, žmonijos dvasinio ir socialinio gyvenimo dalis, todėl ir paklūsta bendriems konkrečios epochos dvasios raidos dėsniams.*

Trečiu svarbiu Dvořáko metodologijos nuopelnu tapo nuoseklus *istoriškumo* principų įtvirtinimas, jis atskleidė nuolatinių pokyčių meno istorijoje svarbą. Mokslininkas nuolatos pabrėžė, kad kiekvienas reikšmingas naujus meno raidos kelius atveriantis menininkas visuomet yra glaudžiai susijęs su pagrindiniais gyvenamojo laikotarpio dvasiniais sąjūdžiais, ir jeigu jo kūrybos tyrimams neaiškios šios gijos, tai liudija, kad meno istorikai nepakankamai įsigilino į analizuojamo menininko kūrybą arba jo laiko dvasią. Dvořákas puikiai

suvokė menotyrininko darbo sudėtingumą, perdėto schematizmo, vertinimų kategoriškumo keliamus pavojus. „Menas, – rašė jis, – kiekvienoje jo raidos pakopoje yra toks pat dinamiškas kaip ir pats gyvenimas, todėl konkrečios epochos meninio gyvenimo visumą pakeisti dirbtinai išplėsta viena evoliucijos linija yra nepateisinama. Būtina daug plačiau aprėpti tyrinėjamus reiškinius“ (Dvořák, 1924, t. 2, p. 116). Šis suvokimas, kokie sudėtingi meno istorijos procesai, padėjo austrų menotyrininkui nesuprastinti analizuojamų skirtingų epochų meno fenomenų, išryškinti jų daugiasluoksniškumą, atskleisti įvairiausių ryšių su kitais analizuojamos epochos dvasiniais reiškiniais.

Dvořáko mokinys Dagobertas Frey'us apybraižoje *Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte (Maxo Dvořáko vieta meno istorijoje)* savo mokytojo metodą apibūdina tokiais žodžiais: „Jeigu dabarties dvasia atgaivina praeitį suteikdama jai gyvasties, tuomet, žvelgiant atgal, istorinės žinios dvasinės dabarties raidos atžvilgiu žymi jos kilimą ir diferenciaciją. Tačiau šio istorijos gyvybingumo santykis su visuotinių pavyzdžių įtvirtinimu nėra paprastas. Tai ne istorijos perdirbimas į paminklų ir herojų, kaip reikalavo Nietzsche, bet kur kas sudėtingesnis psichinis procesas. Iš humanitinių tipų panašumų išsirutulioja vidinis išjautimas, draugėn sujungiantis giminiškus pasaulmonės atspalvius su gretimomis spalvomis, kurios plevendamos ir ištirpdamos išiterpiančioje regimybėje, leidžia pajauti subtiliausias pokyčių skirtybes“ (cit. pagal: Kultermann, 1996, p. 159).

## INTELEKTINĖS BIOGRAFIJOS ŠTRICHAJ

Dvořákas gimė mažame Bohemijos miestelyje Roudnitze, mokėsi Prahos universitete, kur studijavo visuotinę istoriją, žavėjosi F. Nietzsche's, A. Strindbergo ir H. Ibseno kūryba. Vėliau tęsė meno istorijos studijas vadovaujamas F. Wickhoffo ir A. Rieglio Vienos universitete, kur susidomėjo estetikos ir meno istorijos problemomis. 1895 m. baigęs universitetą dvejus metus dirbo Austrijos istorijos tyrimų institute, o nuo 1897 m. pradėjo pedagoginę karjerą Vienos universitete. Pirmuosius straipsnius Dvořákas spausdino čekų žurnaluose. Sulaukęs dvidešimt ketverių, pradėjo dirbti Wickhoffo vadovaujamos meno istorijos katedros asistentu. 1901 m. apgynė disertaciją *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt (Johano iš Noimarkto iluminacijos)*, kurią paskelbė tais pačiais metais (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen...*, Wien, XXII, 1901, S. 35–26). Wickhoffas apgalvestavo, kad jo talentingas mokinys, užuot tapęs kultūros istoriku, pasirinko meno istoriją. Tiek mokytojas, tiek ir jo mokinys suprato, kad menotyros mokslas įžengė į naują raidos etapą, kai jau nebebuvo įmanoma įvairių meno reiškinius tyrinėjančių mokslų atriboti vieną nuo kito. Tyrinėjant įvairius praeities meno raidos etapus tiesiog būtina tapo pasitelkti įvairių kultūros ir mokslinio pažinimo sričių duomenis.

Nuo 1903 m. Dvořákas pradėjo skaičiuoti viduramžių ir Naujųjų laikų meno istorijos paskaitas. Tada jis artimai bendravo su Riegliau, kuris stipriai veikė jo metodologines nuostatas. Ankstyvuojų dvasinės evoliucijos tarpsniu (iki 1907 m.)

Dvořákas plėtojo Wickhoffo ir Rieglio tyrinėjimuose išryškėjusios formalistinės, pozityvistinės ir sociologinės metodologijos principus. 1904 m. meno istorikų žurnale paskelbė pirmą reikšmingą veikalą *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck (Brolių van Eyck'ų meno mįslė)*, laidavusį jam pripažinimą menotyros pasaulyje. Čia, remdamasis Wickhoffo, Rieglio idėjomis, formalios analizės ir G. Morelli atribucinio metodo principais, jis iš naujo pažvelgė į flamandų renesansą ir jo vietą Vakarų dailės istorijoje. Dvořákas įrodė, kad Hubertas van Eyckas kūrė vėlyvosios gotikos stiliumi, o jo brolis Janas buvo jau tipiškas Naujųjų laikų dailininkas, kuris kitaip žvelgė į spalvos ir formos galimybes. Atsisakęs gotikos dailei būdingo požiūrio ir paveikslą kaip į užsisklendusią savyje bekraštės gamtos dalį, jis jau siekė perteikti naujus dvasinius idealus. Paskelbęs šią studiją mokslininkas ilgam užsisklendė ir retkarčiais spausdino tik nedidelius straipsnius. Stiprėjo jo nepasitenkinimas formalistinės metodologijos galimybėmis.

Polemizuodamas su tuo metu vyravusios formalistinės mokyklos šalininkų (K. Fiedlerio, A. Rieglio, H. Wölfflino) metodologiniais principais, Dvořákas pasisakė prieš besąlygišką formos prioritetą pripažinimą menotyrinėje analizėje ir kartu atvėrė naujo požiūrio į meno istoriją kaip idėjų ir dvasios istoriją perspektyvas. Ieškodamas naujų kelių aiškinti meno raidos procesus, austrų menotyryninkas atkreipė žvilgsnį į filosofijoje plėtojamos dvasios istorijos metodologines galimybes. Jos pasirodė įtaigesnės ir per-

spektyvesnės nei nuoseklus Fiedlerio formalizmas ar velfliniškujų porų priešpriešos. Atsisakęs Wölfflino išryškintos renesanso ir baroko priešpriešos, glaudžiai susijusios su pasenusiomis klasicistinėmis teorijomis, jis dar rėmėsi Rieglio idėjomis ir *plėtojo daug nuoseklesnę Vakarų dailės nuo vėlyvosios antikos iki Naujųjų laikų raidos koncepciją*. Pamažu Dvořáko mokslinių interesų centras persikėlė į viduramžių kultūrą, kurioje jis ieškojo rakto, padedančio atverti duris į vėlesnės Vakarų krikščioniškosios civilizacijos meno supratimą. Dvořákas atskleidė gelminius Vakarų viduramžių kultūros ir meno dvasinius šaltinius, iškėlė hipotezę, kad būtent viduramžių epochos mene formuojasi du pagrindiniai tolesnės Vakarų meno raidos keliai: pirmasis veda į italų renesansą, antrasis – į Šiaurės Europos renesansinius sąjūdžius.

Pagrindinę Dvořáko metodologinių ieškojimų kryptį atskleidžia po Rieglio mirties šio mokslininko nuopelnams pažymėti skirtas straipsnis, kuriame ne tik aptariami šio didaus mokslininko nuopelnai menotyros idėjų ir metodų istorijai, tačiau ir remiantis jais brėžiamos naujos menotyros perspektyvos. Svarbiausiu Rieglio nuopelnu menotyros mokslui Dvořákas laiko istorinį meno raidos tyrinėjimą – tai, kad šis mokslininkas suformulavo sistemingo meno tyrinėjimo metodologinius principus, traktuodamas meno raidą hegeliškosios dvasios filosofijos aspektu. Rieglis, anot Dvořáko, siekė įrodyti, kad svarbiausi graikų helenistinės epochos, Romos imperijos laikų ir Rytų ornamentikos motyvai gimė ne atsitiktinai, ne kaip este-

tinių ar techninių veiksnių įtakos sąlygojamos gamtos vaizdinių stilizacijos ir kad šios stilizacijos formos negalėjo atsirasti bet kuriuo meno istorinės raidos tarpsniu. Pratešiant nenutrūkstamą meno raidos logiką, šias stilizacijos formas galima redukuoti į „gan ribotą skaičių pirmapradžių pagrindinių motyvų“. Vadinasi, daro išvadą Dvořákas, *istorinį meno raidos procesą sąlygoja ne formos saviraida, ne technikos raida (kaip mokė psichologinės ir vulgariai materialistinės Zemperio metodologijos šalininkai), o kažkokių dvasinių esmių saviraida*. Šia pagrindine varomąja istorinės meno raidos jėga Rieglio koncepcijoje buvo *Kunstwollen* („meninė valia“), o Dvořáko meno istorijos vizijoje tapo hegeliškoji „dvasia“, „idėja“, „pasaulėžiūra“.

Minėtame straipsnyje Dvořákas taip pat formuluoja pamatinę savosios metodologijos nuostatą: *perfrazuodamas Rieglį, jis teigia, kad geriausiu meno istoriku tampa tas, kuris neiškelia savo individualaus skonio, kadangi meno istorijos moksle svarbiausia surasti objektyvius raidos kriterijus*. Kaip ir Rieglis, jis kviečia vertinti kiekvienos konkrečios epochos meną iš toje epochoje viešpatuojančios pasaulėžiūros pozicijų, tos aplinkos kontekste, kuriame jis gimė ir skeidėsi. Pavyzdžiui, viduramžių epochos menas esą formavosi veikiamas spiritualistinės pasaulėžiūros, labai tolimos šiuolaikiniam žmogui, ir neišvengiamai patyrė stiprų jos poveikį. Vadinasi, nepažinus šios pasaulėžiūros, neįmanoma autentiškai tyrinėti viduramžių meną.

Kitaip nei formaliosios mokyklos šalininkai, subrendęs Dvořákas gvildena

meną jame įprasminotos pasaulėžiūros aspektu kaip ypatingą mąstymo formą. Jis *daugiausia dėmesio sutelkia į meno temų, siužetų ryšius su konkrečios epochos vyraujančiomis idėjomis, o kiekvieną konkretų istorinį stilių traktuoja kaip formalių ir turiningųjų aspektų sąveiką*, kurioje regi specifinę mąstymo ir pasaulio suvokimo formų sintezę. Čia plėtojama jau H. Taine'o nurodyta kiekvienos konkrečios istorinės epochos meninių, intelektinių, moralinių, religinių ir socialinių iniciatyvų vidinio sąryšingumo idėja. Tačiau, kitaip nei Taine'as, jis neapsiribojo aiškinimu, kad kūriny yra konkrečių aplinkos veiksnių rezultatas, bet siekė jį įtraukti į stilių raidos procesus, o pastaruosius susiejo su bendru konkrečios epochos idėjų raidos paveikslu, kartu išryškindamas analizuojamo meno kūrinio ryšius su kitomis sąmonės raidos formomis. Vadinas, atskirų meno raidos tarpinių formalius stilistinius ypatumus Dvořákas aiškino ne formos saviraidos aspektu, bet ieškojo „dvasinių ir pasaulėžiūrinių konkretaus laikotarpio nuostatų raiškos“ (iš čia vėliau išsirutuliojo Warburgo ir Dvořáko idėjų paveikto Panofsky'io ikonologinė metodologija). Šiuos metodologinius principus Dvořákas vėliau praktiškai pritaikė katalombų meno tyrinėjimuose.

Po Riegliaus mirties 1905 m. Dvořákas Vienos universitete ėjo ekstraordinarinio, o nuo 1909 m., turėdamas tik trisdešimt penkerius metus, – ordinarinio meno istorijos katedros profesoriaus pareigas. Tuomet Dvořákas rašė glaustas studijas, skirtas viduramžių, renesanso ir baroko architektūros ir vaizduojamo-

sios dailės problemoms. Lygiagrečiai daug dėmesio skyrė pedagoginiam darbui ir naujų paskaitų kursų ruošimui. Pagrindiniai Dvořáko veikalai ir juose plėtojami metodologiniai principai išsirutuliojo iš jo paskaitų kursų. Taigi pedagoginė, muziejinė ir mokslinė veikla jo gyvenime glaudžiai siejosi. 1918 m. pradėjo skaityti italų renesansui skirtą paskaitų kursą, kurį vėliau jo mokiniai išleido atskiru dvitomiu. Tuo metu kaip tik ryškėjo esminiai mokslininko požiūrių į Vakarų XVI a. meno raidą pokyčiai; stiprėjo G. Hegelio, W. Windelbando, G. Rickerto, W. Dilthey'aus idėjų įtaka jo pasaulėžiūrai.

Dvořákas – sudėtingo likimo mokslininkas, gyvenęs dramatiškų istorinių sukrėtimų metu. Žlugus Austrijos Vengrijos imperijai, menotyrininkas galutinai savo gyvenimą susiejo su Vienos menotyros mokykla, ilgainiui tapo pripažintu jos lyderiu. Jam, kaip ir Strzygowskiui, šeimininis gyvenimas nenusisėkė. Po sesers ir žmonos mirties jis daug laiko ir energijos buvo priverstas skirti artimųjų globai. Kita vertus, Dvořákas nelaikė teorinių tekstų rašymo pagrindiniu uždaviniu. Jis siekė suderinti Vienos paminklų apsaugos instituto darbuotojo pareigas su pedagogine Vienos universiteto menotyros katedros dėstytojo, o vėliau – jos profesoriaus ir vadovo veikla. Pedagoginis ir organizacinis darbas, tapęs jam svarbiausiu, tam tikrais gyvenimo tarpiniais nustumdavo į nuošalę teorinių tekstų rašymą ir publikavimą. Dėl minėtų priežasčių daugelis svarbiausių jo veikalų, išsirutuliojusių iš menotyros katedroje skaitytų kursų, išvydo dienos šviesą

vėlai, o svarbiausi netgi po autoriaus mirties. Šis anksti miręs menotyrininkas, būdamas gyvas paskelbė nedaug darbų, iš jų svarbiausi buvo minėta 1904 m. paskelbta broliams van Eyckams skirta studija ir *Idealizmas ir natūralizmas gotikos skulptūroje ir tapyboje* (1918). Negausios publikacijos tikriausiai buvo pagrindinė priežastis, kodėl būdamas gyvas jis nebuvo pakankamai įvertintas ir žinomas tik vokiškai kalbančiose šalyse. Už Austrijos ribų Dvořáką užgožė spalvinga Strzygowskio asmenybė ir jo gausūs bei originalūs komparatyvistiniai įvairių civilizacijų meno tyrinėjimai.

Dvořáko, kaip vieno svarbiausių XX a. pirmosios pusės menotyros korifėjų, statusą galutinai įtvirtino jo mokinių K. M. Swobodos ir J. Wilde's iš literatūrinio palikimo sudarytos, po autoriaus mirties paskelbtos knygos *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (Meno istorija kaip dvasios istorija, 1924)* ir pagal jo paskaitų konceptus išleista dviejų tomų *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance (Renesanso laikų italų meno istorija, 1927–1929)*. Šie veikalai tapo visuotinai pripažinta XX a. menotyros klasika, iškelusia jų autorių į garsiausių XX a. meno istorikų gretą. Likimo ironija, kad tapusį sparnuotu pavadinimą „meno istorija kaip dvasios istorija“ sugalvojo ne autorius, o publikaciją spaudai rengę mokiniai. Šis pavadinimas taikliai atspindėjo brandaus Dvořáko metodologinių ieškojimų ir atradimų esmę. Čia vertėtų atkreipti dėmesį, kad šios knygos struktūra tiesiogiai kilo iš paties Dvořáko metodologinių ir teorinių nuostatų, jo siekio nuosekliai aptarti visus pagrindinius eu-

ropinio meno raidos etapus nuo vėlyvosios antikos iki baroko iškilimo. Antrąją, italų renesansinei dailei skirtą publikaciją parengti spaudai padėjo kruopštus Dvořáko darbas su paskaitų tekstais. Nors teisybės dėlei reikia pripažinti, kad ir jos buvo neišbaigtos ir tai itin ryškiai matyti iš neproporcingo tyrinėjamos medžiagos pateikimo, kai kurių akivaizdžių spragų, kurias jis planavo užpildyti vėliau. Tačiau, nepaisant šių trūkumų, tekstas nepaprastai vertingas norint susidaryti išsamesnį vaizdą apie šio iškilau austro meno tyrininko tyrinėjimus.

Dvořákas, kaip minėjome, itin atsakingai žvelgė į pedagoginį darbą ir, reikia pripažinti, turėjo neeilinį pedagogo talentą; buvo puikus oratorius, sugebėjo įtaigiai reikšti mintis, pateikti vaizdingus sugretinimus. Jis užkrėsdavo klausytojus giliomis išvalgomis, minties turtingumu, naujomis idėjomis. Austro menotyrininkui būdingas subtilus estetiškas skonis, imlumas įvairioms meniškumo apraiškoms, mąstymo atvirumas, sugebėjimas siurbti į save įvairias įtakas ir perleisti jas per savo sąmonės filtrą. Kita vertus, Dvořákas išsiskyrė ir neeiliniais analitiniais sugebėjimais, akylu žinovo žvilgsniu, taikliomis išvalgomis, įsijautimu į analizuojamą meno kūrinių esmę. Čia jam padėjo patirtis, sukaupta dirbant su šaltiniais, didžiųjų meistrų graviūromis ir piešiniais garsiajame Albertinos muziejuje.

Nors pagrindinis Dvořáko mokslinių tyrinėjimų objektas buvo praeities menas, ypač viduramžių ir Naujųjų laikų Europos dailė, tačiau jis domėjosi ir impresionizmu, taip pat jo gyvenamuoju



laiku vokiškai kalbančių kraštų kultūrose galingai išsiskleidusiomis įvairiomis ekspresionistinėmis meno kryptimis. Manychiau, kad Dvořákas savo koncepcijoje sureikšmino manierizmą paveiktas ekspresionistinių tendencijų. Tačiau, kaip ir daugelis to meto į klasikinę dailę orientuotų menotyrininkų, Dvořákas rezervuotai vertino meninius ekspresio-

nizmo laimėjimus, nors tikėjosi, kad šis įvairiose meno šakose galingai išsiskleidęs modernistinio meno sąjūdis nušluos dekadentinės meninės kultūros reiškinius ir atvers kelius kokybiškai naujo, dvasingo meno atgimimui. Norėtuši priminti, kad paskutinė jo menotyrinė studija buvo skirta austrų ekspresionisto O. Kokoschkos kūrybai.

### KATAKOMBŲ TAPYBA. KRIKŠČIONIŠKOJO MENO IŠTAKOS

Knygą *Meno istorija yra dvasios istorija* atveria svarbi Dvořáko studija *Katakombenmalereien. Die Anflänge der christlichen Kunst (Katakombų tapyba. Krikščioniškojo meno ištakos)*, kuri patikslina jo konceptualias ir metodologines nuostatas. Joje regime reakciją prieš pamatinius Rieglio ir Wölfflino formaliosios metodologijos principus. Dvořáko kritikos strėlės kreipiamos į pačią Rieglio europinės meno istorijos vizijos šerdį, jo mokymą apie vėlyvosios Romos meno svarbą Vakarų meno istorijai, kuris, anot jo autoriaus, įtaigiausiai demonstruoja šio metodo pranašumus. Anot Dvořáko, iš tikrųjų Rieglio formalizmas teoriškai pagrindė neteisingą požiūrį į Senovės Romos meną. Jis kritikuoja esminę savo pirmtako klaidą: dviejų iš esmės skirtingų dalykų – vėlyvosios antikos ir ankstyvosios krikščionybės sutapatinimą.

Rieglio įsitikinimu, ankstyvosios krikščionybės menas tik plėtojo vėlyvosios Romos mene susiformavusį optinį principą, kuris pakeitė anksčiau viešpatavusį lytėjimo principą. Vėlyvosios Romos meną Rieglis traktavo kaip savotišką lūžį Vakarų Europos meno raidos is-

torijoje, kadangi jame išryškėjo savotiškas optinio regėjimo triumfas. Polemizuodamas su Riegliau Dvořákas įrodinėjo, kad vėlyvosios Romos mene erdvė išliko kaip reali erdvė, nepaisant jai būdingo „optiškumo“, o ankstyvosios krikščionybės tapyboje žiūrovas susitinka su grynai „metafizine“ erdve. Svarbiausia yra tai, kad katakombų tapybos „metafizinė“ erdvė gimsta ne kaip plokštuminio, o kaip trimačio „optinio“ atvaizdavimo pasekmė.

Vadinasi, Dvořákas sukyla prieš jo gyvenamu laikotarpiu menotyroje viešpatavusias nuostatas, kurių šalininkai neregėjo esminio skirtumo tarp antikos ir ankstyvojo krikščioniškojo meno ir teigė, kad ankstyvųjų krikščionių menas „yra tik paskutinysis klasikinio meno raidos skyrius“ (Dvořák, 2001, p. 8). Su šiuo požiūriu austrų menotyrininkas kategoriškai nesutinka ir neabejotinai jis yra teisus.

Lygindamas pagrindinius tipologinius katakombų tapybos ir vėlyvosios antikos meno bruožus, Dvořákas išryškina du principinius „pirmosios ypatumus: 1) meno kūrinio prasmė ir tikslas

visiškai suartinami vardan abstraktaus, atsieto teologinio turinio; 2) šio turinio supratimui daug daugiau nei kada nors antikoje reikalingas subjektyvus mąstomasis dalyvavimas, prisilietimas prie žiūrovo žinojimo“ (Dvořák, 2001, p. 25).

Jis atkreipia dėmesį, kad ankstyvųjų krikščionių katakombų tapyba ne tik ikonografinėmis detalėmis, tačiau ir savo pobūdžiu smarkiai skiriasi nuo to meto vėlyvosios antikos meno. Čia pirmiausia reikėtų atkreipti dėmesį, kad lytėjimo ir optinio atvaizdavimo elementai ankstyvosios krikščionybės tapyboje įtraukiami į iš esmės kitokią nei antikos mene vaizdinių sistemą. Kita vertus, kitaip negu antikos meno, apimant šia sąvoka ir vėlyvosios Romos į fizinių materialų pasaulį, kaip į aukščiausią vertybę, orientuotą meną, Dvořáko žodžiais tariant, „transcendentalaus“ ankstyvosios krikščionybės meno savitumą lemia šio pasaulio gėrybių ir minčių patetiškas atsisakymas bei jausmų sutelkimas į anapusinį pasaulį.

Šis principinis ankstyvosios krikščionybės meno anapusiškumas ir transcendentalumas suponuoja kokybiškai kitokią, palyginti su antikos menu, simboliinę ir alegorinę meninės raiškos priemonių sistemą. Antikos menas taip pat plačiai pasitelkia simbolius. Jo išėities taškas visuomet buvo vaizdinių sužmoginimas – vaizdinių, kurie galėjo tiesiogiai veikti žiūrovo jausmus ir kurių dvasinė reikšmė dažnai buvo šalutinė. Su visai kitokiais principais mes susiduriame ankstyvosios krikščionybės mene, kuriam netgi tada, kai katakombų tapyboje

vaizduojami istoriniai įvykiai ir asmenys, jie lieka *simboliais*, o šių tikslų neišsemia kūriniuose pavaizduotas turinys, kadangi simboliai turi pateikti žiūrovui naujojo tikėjimo paslaptis ir tiesas. „Nieko nėra melagingesnio, – teigė Dvořákas, – nei kalba apie nemokšišką arba primityvų katakombų tapybos pobūdį: toks vertinimas turėtų prasmę tik jeigu mes žvelgtume į ją pagoniško klasikinio meno realizmo ir religinio materializmo masteliu. Tačiau toks mastelis negalimas, kadangi jis remiasi vertybėmis, kurių krikščioniškos pakraipos menininkai nesiekė, priešingai, jie su jomis kovojo, jas įveikė ir pakeitė naujomis, su juo ankstesnio ar to meto pagoniškas menas nepalyginamas“ (Dvořák, 2001, p. 39–40). Taigi čia Dvořákas pagrįstai prabyla apie esminį antikos ir ankstyvojo krikščioniškojo meno ne tik formalų, tačiau pirmiausia ir dvasinių vertybių sistemų skirtingumą, jų visiškai skirtingas pasaulėžiūrinės ir vertybinės nuostatos, kurios išplaukė iš skirtingų pasaulėžiūrinių modelių ir pamatinių kategorijų sistemų.

Kadangi objektyvūs meniniai vaizdiniai dėl jiems būdingos realistinės prigimties priešinasi „anapusinės“ prasmės išraiškai, jie pamažu išstumiami iš ankstyvosios krikščioniškosios tapybos, kuri palaipsniui dematerializuojasi vaizduodama „tikrovę kaip sapną“. Todėl meno kūrinio prasmė ir tikslas visiškai pakinta, kad išreikštų kitokį, abstraktų išmąstomąjį bažnytinį turinį, kuris reikalauja jau visiškai kitokios alegorinės meninės išraiškos sistemos.

## IDEALIZMAS IR NATŪRALIZMAS GOTIKOS SKULPTŪROJE IR TAPYBOJE

1918 m. paskelbęs Vienos universiteto meno istorijos katedros studentams specialaus kurso pagrindu parašytą programinį veikalą *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Malerei und Plastik* (*Idealizmas ir natūralizmas gotikos skulptūroje ir tapyboje*), Dvořákas įžengia į antrąją savo dvasinės evoliucijos fazę. H. Tietze, apibūdindamas naują Dvořáko veikalą, rašė: „pasitelkdamas genialią nuovoką, Dvořákas pritaikė savo naujas žinias ne tik srityje, kurioje tų žinių produktyvumas šiandien akivaizdžiausias, bet ir išplėtojo pakankamą, netgi būtina, interpretaciją, šią knygą mūsų mokslo istorijoje pavertusią kelrodžiu, o jos autorių, per anksti pasitraukusių iš mūsų greitų, – šviečiančiu žiburiumi“ (cit. pagal Kultermann, 1996, p. 159).

Šioje studijoje atsiribodamas nuo Wickhoffs ir Rieglio idėjų, Dvořákas rutulioja naują „meno istorijos kaip dvasios istorijos“ koncepciją. Ji formuojasi stipriai veikiama G. Hegelio ir ypač W. Dilthey'aus „gyvenimo filosofijos“ idėjų. Remdamasis Dilthey'aus „dvasinio gyvenimo istorijos“ (*Geistgeschichte*) ir „mokslo apie dvasinį gyvenimą“ (*Geisteswissenschaft*) idėjomis, Dvořákas pritaiko jas meno istorijos tyrinėjimams. Savąją metodologiją jis grindžia teze, kad „meno istorija yra dvasios istorija“. Šią Dilthey'aus idėją perėmęs Dvořákas paverčia ją savo metodologijos izeitės tašku. Idealizmo ir natūralizmo priešprieša tampa jam svarbiu pagalbiniu vi-

duramžių meno raidos procesų pažinimo instrumentu. Šios sąvokos menotyrininko koncepcijoje turi pozityvią prasmę ir tampa pagrindinėmis meno raidos procesą modeliuojančiomis kategorijomis. „Idealizmas“ čia iškyla kaip ypatingas meninio tikrovės apibendrinimo principas, tiesiogiai susijęs su konkrečios epochos estetiniais idealais ir pagrindinėmis pažangiomis dvasinėmis nuostatomis, o „natūralizmas“ kaip platus, daugiareikšmis ir labai produktyvus meninis reiškiny, kurio esmę sudaro realios tikrovės stebėjimas.

Suvokdamas viduramžių kultūros ir meno tyrinėjimo sudėtingumą, Dvořákas pabrėžia, kad „svarbiausia iš to, ko mes galime laukti šiuo požiūriu iš meno istorijos, turi kilti iš jos pačios uždavinių, meninių siekių ir imanentiškai bei autonomiškai išsiplėtojusios meninės išraiškos priemonių stebėjimo. Tačiau tai visiškai nereikia, kad kupini pasididžiavimo dėl tokio menotyrinių problemų sprendimo, turėtume užsisklęsti tik savo veikloje (tai kartais pastaruoju metu kvietė daryti), o juk vertinant dvasinę viduramžių padėtį bendruoju požiūriu, galima būtų pasitelkti kitų mokslinių tyrinėjimų rezultatus“ (Dvořák, 2001, p. 60). Tad čia Dvořákas labai išvalgiai užsimena apie šiandien itin populiarus kompleksinio ir tarpdalykinio tyrinėjimo perspektyvas, o tai neabejotinai padeda geriau pažinti viduramžių meno savitumą.

## Literatūra ir nuorodos

- V. Г. Арсланов. *История западного искусствознания XX века*. – М., 2003.
- G. Bazin. *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*. – Paris, 1986.
- Y. Bottineau. La méthode historique en histoire de l'art, in *Revue historique*, t. CCLVIII (258), p. 131–139.
- J.–L. Chalumeau. *Les théories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*. – Paris, 1994.
- M. Dvořák. Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*. – Wien, XXII, 1901, S. 35–26.
- M. Dvořák. *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. – München, 1929.
- M. Dvořák. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. – München, 1924.
- M. Dvořák. *The History of Art as the History of Ideas*. – London, 1984.
- М. Дворжак. *История итальянского искусства в эпоху Возрождения*, т. 1–2. – М., 1978.
- М. Дворжак. *История искусства как история духа*. – М., 2001.
- D. Frey. Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte, in *Jahrbuch für Kunstgeschichte*. – Wien, Bd. I (XV), 1921–1922.
- E. Gombrich, D. Eribon. *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*. – Paris, 1991.
- Histoire et théories de l'art: de Winckelmann à Panofsky, in *Revue Germanique Internationale*. – Paris, 1994, N. 2.
- W. Hofmann. Was bleibt von der Wiener Schule?, in *Kunsthistoriker* I, 1984 und II, 1985, 1, S. 4–7.
- W. E. Kleinbauer. Introduction in *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20 Century Writings on the Visual Arts*. – New York, 1971, p. 1–116.
- U. Kultermann. *Geschichte der Kunstgeschichte*. – München, 1982, 1996 (Eng. trans., New York, 1993).
- G. Metken. La naissance de la théorie de l'art, in *Vienne 1880–1838. L'apocalypse joyeuse*. – Paris, 1986.
- G. Morpurgo–Tagliabue. *L'esthétique contemporaine*. – Milan, 1960.
- M. Podro. Revolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours, in *Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art*. – Strasburg, 1992.
- M. Podro. *The Critical Historians of Art*. – New Haven–London, 1982.
- R. Recht. L'écriture de l'histoire de l'art devant les modernes: remarques à partir de Riegl, Wölfflin, Warburg et Panofsky, in *Revue germanique internationale* 1994, N. 2. – Paris: PUF, p. 11–28.
- R. Rochlitz. *Feu la critique: essais sur l'art et la littérature*. – Bruxelles, 2002.
- A. Rosenauer. L'Ecole de Vienne: L'autonomie de l'histoire de l'art, in E. Pommier (Ed.), *Histoire de l'histoire de l'art*, Vol. 2: XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. – Paris, 1997, p. 415–441.
- W. Sauerlander. L'Allemagne et la Kunstgeschichte, in *Revue de l'art*, N. 45, 1979, p. 5–8.
- J.–M. Schaeffer. La religion de l'art: un paradigme philosophique de la modernité, in *Histoire et théories de l'art: de Winckelmann à Panofsky. Revue Germanique Internationale*. – Paris: PUF, 1994, N. 2, p. 195–207.
- M. Schapiro. The New Viennese School, in *Art Bulletin*, 18, 1936, S. 258–267.
- J. von Schlösser. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in *Mitt. des Österr. Instituts für Geschichtsforschung*, Erg.–Bd. 13, H. 2. – Innsbruck 1934, S. 141–228.
- M. Seiler. Empiristische Motive im Denken und Forschen der älteren Wiener Schule der Kunstgeschichte, in *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs*. In memoriam Kurt Blaukopf. – Wien 2000.
- B. Teyssèdre. *L'histoire de l'art vue du grand siècle*. – Paris, 1964.
- H. Zerner. *Ecrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*. – Paris, 1997.

B. d.