



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.

Anot Dvořáko, gynam ankstyvosios krikščionybės spiritualizmui vėlyvaisiais viduramžiais suklestėjusi gotikos kultūra priešpriešina nors ir krikščionišką, tačiau iš esmės kitokią spiritualistinę ir tikrovę nukreiptą pasaulėžiūrą. „Kitaip negu klasikinio meno idealizmas, gotikos meno idealizmas turėjo

savo šaknų krikščioniškosios pasaulėžiūros spiritualizme ir rėmėsi abstraktaus reikšmingumo pergale prieš formulų tobulumą, dvasios vyravimu prieš materiją. Šis vyravimas buvo, tiesa, būdingas ne vien gotikai (jis regimas visais viduramžiais) ir netgi būdamas senesnis tapo būdingu vėlyvosios antikos dvasi-

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

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

nės raidos produktu ir buvo vienas iš tiltų, siejančių krikščionybę su klasikine kultūra“ (Dvořák, 2001, p. 62–63).

Gotikos mene svarbiausiu darėsi materiją išjudinantis ir ją transformuojantis „dvasinis susijaudinimas“, savita viršjulinė išraiška, tiesiogiai susijusi su žemiškų daiktų vertės atskleidimu. Vadinasi, gotikos menas išsirutulioja iš tokių meninių siekių, nuotaikų, su kuriomis mūsų meto žmogus vargu ar gali išvelgti tiesioginius sąlyčio taškus. Iš čia kyla principinė menotyrininko tezė: „dvasinė viduramžių kultūra šiuolaikiniam žmogui yra svetimas pasaulis“. Tačiau svarbiausias tikro menotyrininko uždavinys – sugebėti pasinerti į šį svetimą pasaulį, suprasti jį gotikos epochoje gyvavusių dvasinių vertybių sistemoje, vertinant sąmoningai atsiriboti nuo subjektyvių savo epochos vertinimų ir skonių. Vadinasi, kuo neutralėsnis, nesuinteresuotas bus meno istorikas, kuo nuosekliau jis pajėgs atsiriboti nuo išankstinių vertybinių nuostatų, tuo moksliskai vertingesni bus jo tyrinėjimų rezultatai.

Dvořákas iškelia viduramžių meno formų savitumą ir grožį, aukština šią epochą kaip vieną reikšmingiausių ir didingiausių Vakarų civilizacijos istorijoje, ypač lyginant su pagoniškojo senovės pasaulio kultūra ir menu. Svarbiausiu viduramžių meno raidos šaltiniu jis skelbia *santykio su transcendentaliu pasauliu idėjos raidą, o kita vertus, ir santykį su realiais faktais bei gamtos ir gyvenimo vertybėmis*. Kokybiškai naujas, palyginti su antika ir ankstyvaisiais viduramžiais, gotikos epochos menininkų santykis su gamta susiformuoja vėlyvaisiais vidu-

ramžiais, stiprėjant spiritualistine pasaulėžiūrai. Skirtingai negu ikigotikinė krikščioniška dailė, kuri nepripažino fizinio grožio, gotika jau toleruoja jį kaip išorinę dvasinio grožio apraišką. Iš čia kyla išskirtinis dėmesys įvairioms sudvasintoms grožio formoms, kurios gotikos epochos menininkams asocijuojasi su pirmąpradžiu dieviškuoju šio grožio šaltiniu. Todėl gotikos mene skleidžiasi daugybė ankstesnėje viduramžių dailėje nežinomų temų ir motyvų, tiesiogiai susijusių su dvasinio kontakto atvaizdavimu, emocijų atkūrimu, aktyviu santykiu su išoriniu pasauliu.

Mokslininko nuomone, viduramžių meno esmę galima tinkamai suprasti tik vertinant iš tos epochos žmogaus pozicijų. Kalbėdamas apie gotikos meną, jis taip pat pabrėžia, kad šis menas savo pobūdžiu tampa subjektyvius religinius išgyvenimus tiesiogiai išreiškiančiu organu ir juo tampa dėl savo ryšių su pasaulėžiūra, viduramžių žmogaus idėjomis. Pasak Dvořáko, gotikos menas grindžiamas trimis pamatinėmis nuostatomis: 1) idealistine pasaulėžiūra; 2) nauju santykiu su tikrove ir 3) nauju požiūriu į meno kūrinį. Dvořákui gotika – tai vienas svarbiausių ir turiningiausių pasaulinės dailės tarpsnių, pagrindinis Vakarų dailės posūkio taškas, daręs milžinišką įtaką visos vėlesnės Vakarų dailės raidai, kuriai gotikos stilius tapo gyvybingu įkvėpimo šaltiniu. Iškeldamas gotikos meno formų savitumą ir estetinę vertę, jis pirmiausia žavisi jam būdingu išaukštintu idealizmu, dvasinio prado vyravimu, sudėtingomis loginėmis scholastinėmis konstrukcijomis, architektūros

ornamentiniu struktūriškumu. Vadinasi, Dvořáko tyrinėjimais Vakarų menotyroje prasideda renesanso ir antikos meno desakralizacija ir randasi pirmieji mėginimai medievizuoti ankstyvojo renesanso ir baroko kultūrą.

Skirtingai nuo abstrakčios W. Worringerio metodologijos, kai aiškinant gotikos meno esmę remiamasi abstrakčiu „transcendentalizmu“ ir ne mažiau abstrakčia teze apie esminį „šiaurės“ germaniškųjų tautų psichikos skirtingumą nuo Viduržemio jūros baseino romaniškųjų tautų mentaliteto, Dvořákas savojoje metodologijoje apeliuoja ne į abstrakčias spekuliacijas, o į konkrečius meno raidos faktus, kuriuos interpretuoja remdamasis „dvasios“ kategorija, tačiau ne sustingusios, o nuolatos istoriškai besirutuliojančios hegeliškosios „dvasios“. Dvořáko įsitikinimu, menas nuolatos plėtojasi nepranokdamas tam tikro konkrečiam regionui ar epochai būdingo stiliaus pagal savo imanentinius dėsnius, tačiau priklausomai nuo įvairių išorinių ir vidinių paskatų nuolatos kinta to meno dvasia, kuri neišvengiamai veikia meno formą. Šioje meno raidos koncepcijoje aiškiai regima Rieglio „meninės valios“ koncepcijos įtaka. Vadinasi, formaliajam metodui Dvořákas priešpriešina savo *dvasinį-istorinį metodą*, kuris susiformavo stipriai veikiant „gyvenimo filosofijos“ šalininko Dilthey'aus idėjoms. Aktualiausių menotyros problemų sprendimo raktą jis ieško aukštojoje kontempliacijoje, pasaulėžiūrinuose aspektuose ir sieja šių problemų sprendimą su pagrindiniais žmogaus būties klausimais.

Gvildendamas gotikos epochos vaizduojamosios dailės specifinius bruožus, Dvořákas sutelkė dėmesį į šioje epochoje viešpatavusius, su krikščionybės ideologija glaudžiai susijusius dvasinius idealus, kurie tapo viduramžių meno varomąja jėga ir konceptualiū pamatu. „Vargu ar šiandien kas nors suabejos tuo, kad viduramžių teologija buvo ne bevaisis sąstingis dvasinės raidos istorijoje, ji nesukaustė žmogaus dvasios griežta dogmatika, kaip buvo galima įsivaizduoti anksčiau, tačiau ženklino naują svarbų europinių tautų raidos etapą, kuriuo šiandieninis gyvenimas remiasi ne mažiau, negu renesansu. Tą patį galime pasakyti ir apie viduramžių meną“ (Dvořák, 2001, p. 59). Tačiau viduramžių meno turinys, priešingai daugeliui vėlesnėse epochose susiformavusių stereotipinių požiūrių, niekuomet nebuvo stabilus. Priklausomai nuo istoriškai besikeičiančių sąlygų, viešpatujančių idealistinių ir natūralistinių tendencijų sąveikos, vietos kultūros tradicijų poveikio viduramžių meno turinys smarkiai keitėsi. Vadinasi, Dvořákas vis labiau išsižada formaliosios meno teorijos principų ir pradeda ją kritikuoti. Jo požiūriu, pernelyg tiesmukiška formalistinė meno analizė neleistina suprastina gyvą istorinį procesą.

Palyginti su jusliniu estetizuotu, į žemišką pasaulio suvokimą orientuotu antikos menu, viduramžių kultūroje ryškiai išauga išgryninto dvasingumo prioritetą, ir tai sąlygoja nesąlygiškas dieviškojo prado iškėlimas vertybių hierarchijoje. Ilgainiui ankstyvųjų viduramžių kultūrai būdingas priešiškusis pago-

niškos antikos estetiniam idealams, priešprieša tarp „praeinančio“ žemiškojo ir „amžino“ dieviškojo pasaulių silpnėja ir žmogiškasis pasaulis palaipsniui atkariauja sau tam tikrą, nors ir gan sąlygišką erdvę, kadangi jis traktuojamas tik kaip laikina pakopa, vedanti į kitą anapusinį pasaulį. Todėl brandžių viduramžių mene atgimsta kūniškojo prado reikšmė, jis traktuojamas kaip terpė, kurioje skleidžiasi dvasingumas. Nors žmogaus vaizdinys dar netampa individualaus prado raiškos sfera, tačiau iš negyvo simbolio jis pamažu virsta dvasiniu, iškilusiu virš negyvos jį supančios tikrovės. Viduramžių gotikinio meno idealizmą Dvořákas išrutulioja iš krikščioniškosios pasaulėžiūros dvasingumo, jos orientacijos į anapusinį pasaulį, kuriame regimas besąlygiškas dvasios vyravimas materijos atžvilgiu. Todėl rea-

lus menininką supantis pasaulis tampa tiesiogine Dievo galios ir jo išminties išraiška. Gvildendamas viduramžių teologų ir filosofų požiūrius, Dvořákas išskyrė tris pagrindinius autentiškam meno kūriniiui keliamus reikalavimus: 1) dvasinis grožis (*claritas*), tobulybė (*integritas*), (*consonantia*) išorinio grožio ir išaukštintos dieviškos idėjos atitinkamumas. Čia Dvořákas iškelia pamatinį, metodologijos požiūriu svarbų teiginį, kad lygiagrečiai tiems procesams ir problemoms, kurie skleidžiasi viduramžių kultūros dvasiniame gyvenime, šios epochos žmonių pasaulėjautoje, analogiški poslinkiai vyksta ir šios epochos meno stiliuose. Ši Dvořáko metodologinė nuostata paveikė E. Panofsky ir tapo jo veikalo *Gotikinė architektūra ir scholastinė filosofija*, taip pat ir kitų viduramžių meno tyrinėjimų išeities tašku.

RENESANSINIO MENO ANALIZĖ

Nuo gotikos meno Dvořákas nuosekliai pereina prie italų renesanso. Pastarojo tyrinėjimui skirtas minėtas paskaitų kursas, išleistas pavadinimu *Renesanso laikų italų meno istorija*, kuriame apžvelgiamas dviejų šimtų penkdesimties metų italų dailės raidos tarpsnis nuo Giotto iki Michelangelo. Knyga prasideda metodologiškai svarbiu įvadu, kuriame glaustai išdėstomas autoriaus požiūris į tyrinėjamą epochą, jos pagrindinius bruožus ir nubrėžiamos tolesnės analizės gairės. Įvade autorius iškelia aktualias menotyros problemas; pirmiausia deklaruoja atsisakąs anksčiau menotyroje vyravusios pakilimų ir nuo-

smukių teorijos ir prabyla ne tik apie Italijos, bet ir kitų Europos kraštų renesansinių sąjūdžių pažinimo svarbą. Kita vertus, jis pasisako prieš kai kurių menotyrininkų darbuose išryškėjusią tendenciją renesansinio meno ištakas nukelti į viduramžių epochą, kadangi tokia metodologinė nuostata, jo nuomone, ne tik sumenkina renesanso laimėjimus, tačiau ir „išplauna“ jo chronologines ribas. „Šiuo Renesanso pradžios perstūmimu į amžių gilumą ir įvairių „protorenesansų“ konstatavimu, – rašė jis, – neretai nueinama taip toli, kad netgi kyla klausimas: kas tokiu atveju apskritai lieka pačiam Renesansui? Kadan-

gi būtent meno istorikas negali abejoti, kad Renesansas reiškė ne tik viduramžių laimėjimų tęsinį, tačiau ir gilius esminius pokyčius, ir jei remiantis tradiciniu požiūriu į Renesansą šių pokyčių ribos negali būti aiškiai apibrėžtos, tai seni požiūriai buvo neteisingi arba itin neišsamūs“ (Dvořák, 1978, t. 1, p. 8).

Iš tikrųjų susidūrus viduramžių ir naujai renesansinei kultūrai Vakarų dailės raidoje ilgainiui vėl atgimsta ir stiprėja sena priešprieša tarp materialaus ir idealaus tikrovės traktavimo. Todėl Europos pietuose, Italijoje, greta žemiškojo ir dangiškojo pasaulių atsiranda trečiasis – meno pasaulis, kuris paklūsta savo imanentiniams dėsniams. Vadinasi, meno pakilimas ir jo socialinio statuso augimas italų renesansinės kultūros centruose, pirmiausia Florencijoje, sąlygoja meno sakralizacijos procesą, ir menas, kaip vienas svarbiausių veiksmų, įtraukiamas į renesansinės kultūros orbitą.

Kitas menotyros moksle išgalėjęs mitas, kurį Dvořákas siekia nuvainikuoti, buvo ankstesnėje menotyroje labai paplitęs požiūris, kad meno, literatūros ir mokslo pakilimas yra tiesiogiai susijęs su politiniais laimėjimais ir ekonominiu visuomenės pakilimu. „Dvasinio gyvenimo intensyvumas, apskritai kalbant, nepriklauso nuo tokių materialinių prielaidų. Norintieji įrodyti priešingai paprastai nurodo meninį ir literatūrinį Vokietijos skurdą po trisdešimtmečio karo. Visiškai nepagrįstai! Buvo atskiros sritys (pavyzdžiui, Austrija ir Pietų Vokietija), kur didysis karas atnešė siaubingų nelaimių, tačiau, nepaisant viso šito, greit po Vestfalijos taikos pakto

ten prasidėjo turtingiausias meno suklestėjimas“ (ten pat).

Tačiau daug svarbesnius meno laimėjimus nei Vokietijoje Dvořákas regi italų renesanse, kurį traktuoja kaip „pažangos lopšį ir žmonijos palaimos šaltinį“. Netgi užsimindamas apie Šiaurės renesanso raidą, Dvořákas taikliai pažymi, kad didieji šio sąjūdžio meistrai, norėdami atsiriboti nuo viduramžių idėjų ir idealų įtakos ir ieškodami naujų idėjų, grįžta prie italų renesanso ir aiškinasi savo santykius su juo. Šią kūrybingą Dvořáko mintį vėliau išplėtęs jo mokinys Otto Beneschas savo knygoje, skirtoje Šiaurės renesansui.

Tyrinėdamas italų renesansinę dailę, menotyrininkas ne tik išskyrė pagrindinius jos sklaidos etapus, apibrėžė pagrindinius tipologinius ir stilistinius jų bruožus, tačiau ir kuo tiksliau apibūdino konkrečių tarpasnių iškilusių menininkų kūrybos manierą, jų įnašą į meno istoriją. Štai, pavyzdžiui, siekdamas apibrėžti Verrocchio ir Donatello epochos dailės poslinkių bei laimėjimų esmę, jis pabrėžia, kaip tiksliai jie modeliuoja formą per atskirą žmogaus kūno detales net palyginti su antikos daile, kaip aiškiai ir įtaigiai skaido visumą į detales. „Palyginti su klasikinės dailės sintetiniu metodu, – rašė jis, – čia vyrauja analitinio ir aprašomojo stebėjimo ir vaizdavimo metodas, kurio uždavinys ir tikslas – ne kūniškojo idealo išraiška, bet jausminio ir intelektualinio reiškinių suvokimo sklaida ir gilinimas. Galima būtų taip pat pasakyti, kad tiesos ieškojimas yra tai, kas sudaro pagrindinį visos krikščioniškos kultūros (suprantama,

skirtingais jos raidos tarpsniais jos ieškoma skirtingais keliais), o ne estetinio–religinio antropomorfizmo, kuris per meninį ir protinį gamtos įvaldymą iškelia dieviškus stabus ir filosofines sistemas, bruožą“ (ten pat, p. 116).

Renesansinio meno galią ir iškilimą Dvořákas sieja su transcendentinėmis dvasinėmis vertybėmis. Renesansiniam menui būdingo dvasingumo ištakas jis regi išplaukiančias ne iš materialaus, o iš transcendentinio pasaulio. „Tai, kas ankstyvosios krikščionybės mene, – rašė jis, – buvo nematerialu ir viršjutimiška, čia tampa materialu, plastiška, pripildyta kūniško tobulumo, dinamiška“. Jis apibūdina renesansinės tapybos turinį kaip „idealistinį panteizmą“. Būdamas įsitikinęs, kad idealus pradas yra tapatus spiritualistiniam, menotyrininkas pranašumą teikia toms meno formoms, per kurias turinys išreiškiamas tiesiogiai.

Aptariamoje knygoje ir kituose tekstuose aptiksime daugybę puikių pasažų, apibūdinančių svarbiausius italų renesansinės dailės etapus ir iškiliausius tyrinėjamo meto meno figūras, tačiau skaitant jo tekstus akivaizdu, kad išskirtinį dėmesį jis sutelkia į 1500–1550 m. vadinamąjį „aukštąjį renesansą“, tiksliau – į Leonardo ir ypač Michelangelo kūrybą, traktuodamas pastarąją kaip reikšmingiausią italų renesansinės kultūros reiškinį, kuriame susilieja pagrindinės šios epochos meno raidos tendencijos. Rafaeliui pagrįstai čia skiriama mažiau dėmesio. Iki Dvořáko daug kas rašė apie šiuos didžiuosius italų renesansinės dailės korifėjus, tačiau niekas taip giliai ir įvairiausiškai neaprašė jų vietos, vaidmens, svarbiausių kūrybinių laimėjimų rene-

sansinės dailės raidoje, taip raiškiai ir įtaigiai neapibūdino jų kūrybos bruožų.

Dvořáko interpretacijoje Leonardo iškyla kaip unikalus genijus, kuris savo kūryboje susiejo viso šimtmečio pažangiausias idėjas ir nutiesė kelius naujo Michelangelo meno atsiradimui. Dvořákas išryškina Leonardo talento daugia-
briauniškumą, jo naujus tikrovės stebėjimo ir pažinimo metodus, universalizmą – Leonardo asmenybės ir kūrybos esmę, atskleidė jo kūrybos sąsajas su praeities ir ateities kultūros bei meno tendencijomis. Austrų menotyrininkas teisingai parodo, kad svarbiausi šio genijaus šedevrai buvo sukurti išvykus iš gimtosios Florencijos į Milaną. Geriausių Leonardo kūrinių įtaigumą, ypač garsiąją „Moną Lizą“, menotyrininkas sieja su jo brandžioje kūryboje išryškėjusia „sudvasinimo“ tendencija. „Perteikiant vaizdinio *fizinį* pavidalą akivaizdžiai nutolstama nuo individualaus panašumo, ir tai daroma siekiant priartėti prie kažkokio bendro tipo, kuris iškyla prieš mus visuose Leonardo moteriškuose personažuose, įvairiausiose jų variacijose, o jo ištakos gali būti surastos dar jam dirbant Verrocchio dirbtuvėse“ (ten pat, p. 120). Monos Lizos portretą jis aiškina ne tik kaip Leonardo kūrybos kulminaciją, bet ir apskritai „aukščiausią pasiekimą sprendžiant problemą, kuri nuo gotikos epochos tris šimtmečius buvo europinės dailės dėmesio centre. Mes galėtume apibūdinti šią problemą dviem žodžiais: pirmiausia visatos interpretavimas subjektyvaus pažinimo plotmėje, o kita vertus – dvasinės individualybės atskleidimas“ (ten pat, p. 163–164). Dvořákas teisingai pažymi, kad

Leonardo kūrybą išskiria ypatingas preciziškumas vaizduojant įvairių paveikslų ir skulptūrų detales, ypatingas dėmesys vos ne matematiniam žmogaus kūno proporcijų santykiams. Netgi nežinodamas apie dabar jau atskleistą Leonardo paveikslų peizažų kinišką kilmę, jis išvalgiai rašė: „čia neiįprastas kalnų landšaftas iškyla prieš mus veikiau kaip fantazijos vaisius, kaip pasakiška šalis, kurios tik pagrindiniai kontūrai suvokiami miglose paskendusioje tolumoje“ (ten pat, p. 163). Skaitant šiuos žodžius galima pagalvoti, kad Dvořákas rašo apie klasikinę kinų peizažinę dailę, kurios įtaką Leonardui buvo akivaizdi.

Tačiau nors Dvořákas pabrėžia ypatingą Leonardo genijaus, tarsi susiejusio pažangiausias viso šimtmečio italų meno raidos tendencijas, svarbą, jis vis dėlto labiau vertina Michelangelo vaidmenį italų dailės istorijoje. „Leonardo, – rašė jis, – buvo nugalėtas varžybose su Michelangelu ne todėl, kad jis absoliučiai, *sub specie aeternitatis*, buvo silpnesnis nei jis, o todėl, kad Michelangelo menas simbolizavo naujus laikus, įprasmino visiškai naują idėjinę kryptį ir siekė visai kitų meninių tikslų nei tie, su kuriais buvo susijęs Leonardo menas“ (Dvořák, 1978, t. 2, p. 10). Michelangelą jis traktuoja kaip *svarbiausią „lūžinę“ renesansinės dailės figūrą, pirmąjį naujųjų laikų menininką, kuris išryškino prieštaravimus tarp senosios antikos ir naujųjų amžių dailės idealų, išskirtinio talento ir jėgos asmenybę, kuri, nususukusi nuo savo meto dailės, pasuko naujų idealų ir meno formų paieškos keliu ir sugebėjo visiškai suvokti meno esmę*. Jo kūrybinių siekių naujumas buvo tas, kad pasitelkęs pagoniškos antikos pasaulė-

jautos elementus ir į antikinės galingo vyriško kūno formas įkvėpęs dvasinį pradą, jis perėjo prie biblinių siužetų kūrimo. Vadinasi, „Michelangelo pasirinkta kryptis, – rašė Dvořákas, – galėtų būti apibūdinta kaip *individualistinis idealizmas*... Jis atsisuko į individualizmą, tačiau ne į tą pasyvų viduramžių individualizmą, kuriam menas buvo išraiška jėgos, iškylančios virš žmonių ir gamtos: nuo šiol jis pats, menininkas, tarsi demiurgas, remiasi pasiektu vyravimu prieš gamtą, iškyla virš jos ir formuoja jos meninio įkūnijimo dėsnius. Meno srityje Michelangelas buvo pirmasis, kuris pasirinko šį kelią, o įtvirtinti šią tendenciją kitose dvasinio gyvenimo srityse buvo nesunku“ (ten pat, p. 14–15). Pasak Dvořáko koncepcijos, vėlyvojo Michelangelo kūrybos stilius, kuriame objektyvistinį požiūrį į pasaulį keičia subjektyvus meninis išgyvenimas, atveria kelius naujam manieristinės dailės raidos tarpšniui. „Nuo šiol Michelangelas siekia pavaizduoti ne įvykį, koks jis buvo ar koks jis gali būti efektingiausiai inscenuotas meniniu pavidalu, bet tą vertę, kurios potraukį jaučia jo dvasinis pasaulis“ (ten pat, p. 133–134).

Po Michelangelo mirties ir iki Bernini kūrybos iškilimo Dvořákas italų dailėje neregį nė vienos didžios asmenybės, galbūt išskyrus tik Tintoretto, kuris svarbus tuo, kad „genialiai ir nedvejodamas, nepaisydamas išorinio pasisekimo judėjo tuo keliu, kurį nutiesė savo paskutiniaisiais kūriniais Michelangelas. Šis kelias vedė nuo natūros ir formos vyravimo prie dvasios ir emocijų vyravimo. Michelangelas šitaip perorientavo savo

kūrybą skatinamas temperamento – beveik visiškai atitrūkstama nuo savo pra-

eities, o Tintoretto artėjo prie jos žingsnis po žingsnio“ (ten pat, p. 156).

MANIERIZMAS

Dvořákas pirmasis pradėjo vartoti menotyroje „manierizmo epochos“ sąvoką ir suformavo požiūrį į manierizmą kaip į savitą spiritualistinį, su ryškiomis realizmo tendencijomis meninį stilių, oponuojantį renesansiniam. Manierizmas jam yra tikras dvasingas menas, kurį aukštindamas jis negaili pakilių žodžių. Austrų menotyrininkas teisingai pažymi, kad ši europinės dailės tarpsnį ignoravo ankstesnė teorinė mintis. Akivaizdu, kad taip buvo ir dėl objektyvių priežasčių: pirmiausia ankstesnėje menotyrinėje mintyje buvo išviešpatavusi nuostata, kad šio tarpsnio dailininkams trūksta dvasios polėkių ir kūrybos originalumo, būdingo tik tiems didiesiems renesanso meistrams, kurie sėmėsi įkvėpimo tiesiogiai iš gamtos. Kita vertus, manieristų kūryboje išryškėjo renesansiniam harmonijos jausmui prieštaraujantis perdėtas jausmingumas, saiko ir disciplinos trūkumas. Tačiau nepaisant šių akivaizdžių, iškart į akis krintančių manieristinės dailės bruožų, kuriuos labiau lėmė sąmoningai pasirinktas kūrybos metodas, maniera negu nemokšiškas, manieristų kūryboje buvo ir savitų teigiamų bruožų. Jiems išryškinti, kaip ir manieristinio meno svarbai pagrįsti, Dvořákas pirmasis savo darbuose skyrė daug dėmesio.

Manierizmą Dvořákas traktuoja kaip „turiningą“, kokybiškai naują ir stilistiniu požiūriu vieną svarbiausių Vakarų

meno raidos tarpsnių, keičiančių turinio požiūriu ribotą, labiau į formalizmą linkusį renesansą. „Palyginti su sužetiniu ir formaliu Renesanso epochos meno ribotumu, – rašė jis, – čia pastebimas toks meninės fantazijos polėkis, kad visa tai, kas sukurta per ankstesnius šimtą metų, atrodo kukli preliudija“ (Dvořák, 1978, t. 2, p. 152). Dvořáko pateikiamoje Vakarų meno istorijos vizijoje manierizmas iškyla kaip trumpas išaukštinto idealizmo blykstelėjimas tarp renesanso ir baroko materializmo. Nors ir pabrėžia manierizmo stiliaus vertę, jis privers tas pripažinti, kad manierizmo klestėjimo metas neiškėlė nė vienos renesansinio masto asmenybės.

Į esminį klausimą – kuo praturtino meno istoriją manierizmas? – Dvořákas atsako, kad pirmiausia grąžino iliustratyvumą ir dekoratyvumą, būdingą viduramžių spiritualistiniam menui. Pagrindinį manierizmo pranašumą, palyginti su renesanso ir antikos menu, jis regi posūkyje nuo „džiaugsmingo būties įtvirtinimo“ prie „giliausių žmogiškos būties problemų“ apmąstymo, aiškinimosi, kam žmogus gyvena, koks yra santykis tarp materialių–žemiškų ir dvasinių–viršjutimiškų vertybių. Dvořáko požiūriu, būtent dvasingumas sudaro manierizmo esmę, kadangi jame atgimė viduramžių transcendentalizmas ir idealizmas. Todėl manierizmas – tai ne formali–stilistinė sąvoka o ypatingas dva-

sinės orientacijos rezultatas. Pagrindinis manierizmo bruožas esąs kraštutinis subjektyvizmas siekiant pažinimo dvasia, vidinės laisvės mėginimas atskleisti savo vidinį turtingumą. Perdėtas manierizmo subjektyvumas sukėlė bažnytinės hierarchijos reakciją, mat ši hierarchija visokeriopai rėmė natūralistines baroko tendencijas. Siekdamas atskleisti manierizmo sąjūdžio estetinę vertę, Dvořákas priskiria jam Michelangelo, Tizianą ir Tintoretto. Su kitų dviejų didžiųjų tapytojų – El Greco ir P. Breughelio – vardais Dvořákas sieja dvi pagrindines ne Italijoje išsiskleidusias manierizmo pakraipas (deduktyvinę ir induktyvinę), o jų ištakomis laiko psichologinį ir subjektyvų požiūrį į gyvenimą.

Žmogų supančio gamtos pasaulio vertės pripažinimas manierizmo iškilimo metu lėmė didėjančią menininkų dėmesį konkrečiau gyvenimo atvaizdavimui. Todėl mene stiprėja natūralistinės tendencijos, gamta traktuojama kaip visavertis Dievo kūrinys. O jeigu ji yra Dievo kūrinys, vadinasi, ji verta menininkų dėmesio, ją verta įdėmiai studijuoti. Tai skatina realistinio meno užuomazgas formuoti vėlyvųjų viduramžių dailėje, jas toliau savitai išplėtoja manierizmo šalininkai.

Manierizmo šalininkai pagrindinius meninės kūrybos akcentus *perkelia nuo kūrybos rezultatų į patį kuriantį subjektą*. Menotyrininkas įtaigiai atskleidžia pabrėžtinai subjektyvistinį, egzaltuotą ir jausmingą manieristinę tapybos pobūdį; daug mažiau kalba apie iš manierizmo logiškai išsirutuliojusi Romos baroką, kadangi ši problema buvo išsamiai aptarta jo mokytojo A. Riegliaus darbuo-

se. Kita vertus, jį labiau domino dramatiški, kriziniai meno raidos tarpsniai, o toks ir buvo manierizmas.

Remdamasis daugybės ryškiausių XVI a. menininkų kūrybos analize, Dvořákas įrodinėja, kad XVI a. pradžioje europietiškosios ideologijos raidoje išryškėjo didis perversmas, esminis atotrūkis tarp viduramžių ir iš esmės naujos kultūros, atvėrusios menininkų kūrybai naujus kelius. Vėlesnių kartų menotyrininkai šią Dvořáko nubrėžtą „lūžio“ liniją nukelia vis toliau į vėlyvuosius viduramžius.

Tačiau meno raidos keliai renesanso epochoje švelnaus klimato Italijoje ir anapus Alpių vadinamuose Šiaurės kraštuose smarkiai išsiskiria. Šiaurėje, ypač Olandijoje, išsiskleidžia „gotikiniame natūralizme“ slypinčios tendencijos, menininkų energija sutelkiama į subjektyvų gamtos pasaulio atspindėjimą. Šios subjektyvistinės tendencijos, pradėdant P. Breughelio kūryba, vis labiau plinta griaudamos anksčiau nusistojusias meno formas, ir per W. Shakespeare'ą, M. Cervantesą veda į didžiųjų realizmo korifėjų H. Balzaco ir F. Dostojevskio kūrybą. Breughelis buvo itin žavėjęs Dvořáką menininkas. Jo kūrybos analizei skirta viena paskutiniųjų 1920 m. raštų menotyrininko studijų. Breughelio tapiniuose menotyrininkas regėjo formalaus natūralizmo įveikimą giliu, turingu gyvenimiškuoju realizmu. Šio dailininko tapybos ištakas jis aptiko Šiaurės dailės tradicijose ir ieškojo sąsajų su pirmtaku Boschu, pastarojo didaktinėmis, satyrinėmis kūrybos tendencijomis; išryškino jų kūrybinių nuostatų ir stiliaus skirtingumą. Iš tikrųjų Breugheliui svetimi Bos-

chui būdingi viduramžiški demoniški ir „apversto pasaulio“ vaizdiniai, jo kūrinuose akcentai perkeliama ant buitinių realaus gyvenimo scenų vaizdavimo. „Jis ieško ir suranda groteskiškumą ir keistumą pačiame gyvenime. Jam greičiau svarbu ne tai, kokie žmonės turi būti: šiurkščiai ir su humoru jis pasakoja apie tai, kokie jie iš tikrųjų yra, su jų klaidomis, aistromis, keistybėmis, ir suteikia galimybę pačiam žiūrovui semtis iš čia pamokymus“ (Dvořák, 2001, p. 262). Naujas žanrinis Breughelio paveikslų turinys sąlygojo ir naują paveikslų kompoziciją (priešingą pabrėžtinam Michelangelo subjektyvizmui), kurioje funkcionavo daugybė atskirų naratyvinių motyvų. Dailininkas čia virsta stebėtoju, kurio akivaizdoje rutuliojasi vientisai suvokiamas gyvenimas. Menotyrininkas itin įtaigiai išryškina svarbiausius šio iškilus liaudies gyvenimą vaizduojančio dailininko kūrybos bruožus.

Kita svarbiausia porenansininės dailės tendencija, įveikdama renesansinio „natūralizmo“ apraiškas, formuoja kokybiškai „naujo, dvasingo“ meno užuomazgas. Jos visa jėga atsiskleidžia ryškiausio naujų manierizmo tendencijų skleidėjo El Greco kūryboje. Šio tapytojo kūrybą Dvořákas traktuoja kaip prie-

šingą pagoniškai renesansinio humanizmo dvasiai, kaip tobuliausią ypatingo dėmesio žmogaus vidiniam pasauliui išraišką. „Kaip įstabiam buketė El Greco išskleidžia viską, kas buvo jo meto tapybos pasididžiavimas: Romos kompozicijos menas, venecijietiškas spalvos valdymas, nyderlandiškas sugebėjimas apibūdinti žmogų“ (ten pat, p. 302). Ekspresyviuose, prailgintas figūras ir veidus vaizduojančiuose El Greco kūrinuose regimas pusiausvyros pažeidimas, siekimas įveikti materiją ir pasinerti į viršįuslinį pasaulį. Išnaudodamas vaizduotės teikiamas galimybes ir ryžtingai transformuodamas objektyvų pasaulį, manierizmas, pasak Dvořáko, tapo ypač svarbus vėlesnei europinės kultūros ir meno raidai. Manierizmas iš tikrųjų įnešė į Vakarų dailę galingą subjektyvizmo tendenciją, egzaltaciją, jausmingumą, nervingumą, polinkį išryškinti groteskiškas gyvenimo puses, vaizdinio deformaciją. Šios manieristinės dailės tendencijos surado palankią dirvą Vakarų meninėje kultūroje ir periodiškai atgimdavo įvairiais kriziniais visuomenės raidos tarpsniais. Vėliau Dvořáko manierizmo studijos įkvėpė O. Beneschą ir A. Hauserį tolesniems šios tradicijos tyrinėjimams.

IŠVADOS

Vadinasi, išskirtinė Dvořáko svarba menotyros idėjų ir metodų istorijai išryškėjo tik paskelbus paskutiniąsias pomirtines publikacijas, kuriose į vieną vietą surinkti svarbiausi jo veikalai padėjo susidaryti išsamesnį vaizdą apie šio iškilus menotyrininko tikruosius nuopel-

nus. Jie neabejotinai yra reikšmingesni nei pažymima daugumoje kritinių studijų. Pagrindinis Dvořáko nuopelnas menotyros idėjų ir metodų istorijai – jis atskleidė esminius anksčiau viešpatavusios formaliosios metodologijos trūkumus. Oponuodamas formalizmui, jis for-

mavo naujos metodologijos principus, kurios esmė – *požiūris į meno istoriją kaip į dvasios istoriją*. Dvasiniai žmonių poreikiai čia traktuojami kaip pirminiai tiek mene, tiek ir visoje žmonijos dvasinėje evoliucijoje. Todėl meno istorijos raida Dvořáko koncepcijoje aiškinama kaip viena iš universalios dvasios ir socialinės istorijos raiškos sričių. Mokslininkas ne tik atgaivino hegeliškosios meno istorijos kaip dvasios istorijos idėjas, bet pabrėžė ir kultūrinių, socialinių bei kitų veiksnių svarbą meno istorijos tyrinėjimuose. Jo domėjimasi kultūriniais ir socialiniais menotyros aspektais perėmė ir plėtojo jo mokiniai F. Antalas, O. Beneschas, A. Hauseris bei Warburgo mokyklos šalininkai E. Panofsky's ir P. Franklis.

Pagrindinių kiekvienos epochos idėjų visumoje Dvořákas pirmiausia išskyrė religiją, filosofiją, literatūrą, daug mažiau dėmesio skyrė kitoms dvasinės bei socialinės veiklos sritims. Jo artimiausi sekėjai Panofsky's ir Gombrichas vėliau išplėtė šį kultūros kontekstą, į jį buvo įtrauktos anksčiau periferijoje buvusios kvazimokslinio pažinimo sritys: astrologija, alchemija, kabalistika ir daugelis ki-

tų marginalinių pažinimo sričių. „Dėl Dvořáko idėjų poveikio protams ir jo mokinių veiklos, – taikliai pažymėjo G. Bazinas, – beveik pusei šimtmečio buvo apribota materializmo ir pozityvizmo, kaip meno kūrinio interpretacijos būdų, įtaka. Būtent su Dvořáko vardu (nors ir netiesiogiai) buvo susijusi mokykla, kuri aiškino meno kūrinį tik kaip intelektualinės veiklos rezultatą. Tačiau šios pozicijos pažeidžiamumą lėmė tai, kad siekiant suvokti giliausią meno kūrinio esmę, šios mokyklos šalininkai pamiršo „kūną“ (Bazin, 1986, p. 162).

Puikus oratorius, sugebantis aiškia ir įtaigia forma dėstyti savo idėjas, žavėti auditoriją minties gelme ir subtilia meno kūriniių analize, Dvořákas darė stiprų poveikį jaunajai menotyrininkų kartai. Jo reiklus individualus darbas su iš įvairių kraštų atvykusiais ir prie mokytojo besišliejančiais mokiniais davė vaisius. Jo mokiniai ir sekėjai buvo tokios iškilios XX a. menotyros figūros kaip E. Panofsky's, E. Gombrichas, F. Saxlis, D. Frey'us, F. Antalas, H. Sedlmayras, R. Wittkoweris, O. Beneschas, M. Schapiro, O. Pächtas ir daugelis kitų.

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-e 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'École de Vienne: L'autonomie de l'histoire de l'art, in E. Pommier (Ed.), *Histoire de l'histoire de l'art*, Vol. 2: XVIIIe et XIXe 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.