

prijevod

**max
dvořak**

biografija

Najvažniji podaci o Dvořakovu životu: Rođen 1874, studirao u Pragu i Beču, i to od 1895. do 1897. u Austrijskom institutu za istraživanje povijesti, 1897. postaje Wickhoffov asistent na Bečkom sveučilištu, habilitira 1903. iz povijesti umjetnosti srednjeg i novog vijeka. Nakon Rieglove smrti 1905. postaje izvanredni profesor, ujedno kao Rieglovu oporuku prihvaća reorganizaciju austrijske službe za zaštitu spomenika. Godine 1909. postaje redovan profesor. Umire 1921.



bilješka o maxu dvořaku

Kad prikupljanje nove građe i uključivanje novih podataka prepune inventare neke znanosti, a kvantitativno obogaćenje dosegne određenu razinu, tada se javlja potreba kritičkog ispitivanja njenih vrijednosnih kriterija, pa i uspostavljanja novih kategorija i pojmova. Dugotrajno pozitivističko razdoblje povijesti umjetnosti, ali i razvoj umjetnosti same i kritike, te napokon promjene u srodnim znanstvenim disciplinama, uzrokovali su da i ta znanost danas nanovo provjerava i opravdava sebe. U procesima ispitivanja javlja se kao predmet kritike i sama znanost koja je povod tim ispitivanjima: naime, sama povijest umjetnosti. Jedan je od simptoma koji ukazuju na tu kritičku svijest povećani interes za radove onih povjesničara umjetnosti koji su posvećivali veću pažnju teoretskom uvidu nego otkrivanju činjenica ili obogaćenju kataloga, a pretežno su bili zaokupljeni konstruiranjem određenog reda i poretka među činjenicama, pa stoga, prirodno, metodskim pitanjima svoje znanosti. Taj interes za teoretske i metodološke probleme nužno rezultira novim valorizacijama nekih gotovo zaboravljenih klasika te znanosti, koji su na kraju prošlog ili na početku ovog stoljeća udarali temelje povijesti umjetnosti kao modernoj znanstvenoj disciplini: među njima oživljavaju, nimalo slučajno, i neki pripadnici »bečke škole«.

Aktualizaciju — prije nešto manje od deset godina — teoretske misli Aloisa Riegla koji je u kriznoj situaciji ove znanosti »prevladao«¹ njenu neposrednu tradiciju svojim velikim ali nedovršenim djelom, inspiriranu dijelom zanimanjem za one njegove metodološke postupke koje je tada moderni strukturalistički pristup smatrao sebi srodnim, a dijelom nikada utišanom potrebom objašnjavanja ovoga ne baš jednoznačnog i jednostavnog teoretičara, na žalost nije slijedilo zanimanje za drugu ličnost koja jednako kao i Riegl čini temeljni stup »bečke škole«: za Maxa Dvořaka — iako on nastavlja i u stanovitom smislu nadgrađuje Rieglovo djelo.

Nakon Dvořaka to »rasadište povijesno-umjetničke misli« — kako je Julius von Schlosser poetski opi-

snješka
knežević

¹ Rieglovo značenje u razvoju povijesti umjetnosti kao nauke prvi je spoznao upravo Max Dvořak; u nekrologu (1905) on ukazuje na to kako je Riegl prevladao tri zapreke što mu ih je postavljala tradicija: kulturno-historijski, estetsko-dogmatski i historijsko-dogmatski smjer. Prijevod jednog od važnijih spisa iz Riegllove ostavštine pod naslovom »Historijska gramatika likovnih umjetnosti«, uz popratnu bilješku, vidi u »Životu umjetnosti« broj 10.

sao »bečku školu«² — prestaje živjeti onim intenzitetom iz kojega su se mogle razviti ličnosti kao što su Wickhoff, Riegl, Dvořak; dijelom stoga što s novim položajem Beča nakon prvoga svjetskog rata, kojim doista i završava devetnaesto stoljeće, nestaje one klime i pretpostavki iz kojih je crpila životnu snagu ta škola historijsko-umjetničke misli: ona je, ma koliko doista i stvorila temelje moderne znanosti o umjetnosti svojim stvaralačkim prevladavanjem tradicije i otvorenosti vlastitu vremenu, ipak bila duboko vezana uz devetnaesto stoljeće, uz njegov filozofski idealizam, historijski optimizam — koji se očituje kao povjerenje u historijsku logičnost i svrhovitost razvoja, smionost za sinteze i vjera u vlastitu svijest. Ta svojstva posjeduju jednako i Riegl i Dvořak, uza sve razlike koje ih dijele, ponajviše generacijske: jer oba su čvrsto vezana za svoja, uzajamno oprečna, vremena — Riegl za razdoblje fin de siècle, stanoviti larpurlartizam i formalizam, za njegove filozofske, znanstvene i spekulativne domete, Dvořak za prva desetljeća našeg stoljeća, njihov profinjen i nervozan senzibilitet, nove dimenzije što su ih u kulturi otvorili ekspresionizam i nadrealizam — što sve velikim dijelom određuje njihova opredjeljenja i interese.

Dvořakovo historijsko-umjetničko djelo i metoda poznata kao »povijest umjetnosti kao povijest duha« nastaju u izravnom kontinuitetu Rieglova djela, ali istodobno i u izravnoj konfrontaciji s Rieglovom teorijom umjetnosti. No ako je Riegl svoje vrijeme svojim otkrićem »umjetničkog htijenja« (Kunstwollen) izazivao mnoge nesporazume, pa i polemike, tako da su njegov istinski položaj u razvoju povijesti umjetnosti doista spoznale tek kasnije generacije, Dvořaka je njegovo doba, određeni je u svom »kulturnom htijenju«, prihvatilo s jednoдушnim oduševljenjem. Doba koje je otkrilo nove dimenzije unutar njega — duhovnog i duševnog — života, iracionalnog i subjektivnog, a svoj je umjetnički izraz zasnivalo na »ekspresiji«, moralo je nužno prihvatiti kao jedino ispravno i kao teoretsku potvrdu vlastite kulture upravo takvo tumače-

² Julius von Schlosser, bečki povjesničar umjetnosti i Dvořakov suvremenik, napisao je 1934, u povodu osamdesete godišnjice postojanja Austrijskog instituta za istraživanje povijesti i u povodu dvadeset i pete obljetnice smrti Theodora von Sickela i Franza Wickhoffa, dvojice utemeljitelja »bečke škole«, studiju u kojoj je nastojao dati pregled djelovanja svih njenih pripadnika i njen doprinos razvoju moderne povijesti umjetnosti. Ta studija, opremljena veoma preciznim podacima i navodima, još je i danas najsigurniji priručnik svakom tko se bavi nekom ličnošću ili problemom vezanim uz »bečku školu« (Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Innsbruck, 1934).

nje povijesti umjetnosti kao evolucije duha.³ Dubokoj vezi s vlastitom suvremenosti Dvořak nesumnjivo duguje i karakteristične sklonosti za teme kojima se bavio: uopćeno — za razdoblja u kojima sadržajna poruka prevladava nad formalnom — ranokršćansku umjetnost, gotiku, manirizam; teme koje su prema tadašnjem poimanju i kriterijima vrijednosti bile značajnije po svom sadržaju nego po formi. Ali Dvořak je svojim analizama, vrednovanjem i povijesno-umjetničkim konstituiranjem tih razdoblja uključio u svoju znanost goleme nove, zanemarene pa i gotovo nepoznate količine i vrijednosti.

Bilo bi zacijelo opravdano ispitati kakav je trag u Dvořakovu opusu, ali i u povijesti umjetnosti, ostavio ekspresionizam, u najširem smislu pojma;⁴ kako je njegova nova senzibilnost podstakla smisao za »srebrna« razdoblja, koliko je izmijenila odnos prema povijesti, a i samo pisanje povijesti umjetnosti. Ako je kod Dvořaka tako određena »subjektivnost« upravo glavno ishodište njegove historijske veličine, ona je ipak bila i polazište za sve kasnije kritičke ocjene njegova djela. To što ono nije pobudilo veću pažnju novijeg vremena, može se možda pripisati stanovitoj nezainteresiranosti za Dvořakovo doba. Jer ako njegov opus ima dijelova koji danas mogu izazvati tek naučohistorijski interes, postoje drugi, koji su neopravdano i na žalost zaboravljeni, a mogli bi nadahnuti i oploditi suvremeno istraživanje upravo sada kad povijest umjetnosti kao znanost nanovo konstituira svoje vrijednosne kriterije i sustave, svoje metode, ne samo zbog razloga unutar vlastite discipline, nego i općenitijih, koje joj nameće vrijeme.

³ Zanimljivo je u tom smislu sjećanje Hansa Sedlmayra, koji u svom članku »Povijest umjetnosti kao povijest duha« 1949. (uvrštenom 1958. u knjigu »Kunst und Wahrheit«) piše: »Parola 'povijest umjetnosti kao povijest duha' djelovala je fascinantly i oslobađajuće kad je bila izrečena u kasnoekspresionističkim dvadesetim godinama. Stajala je kao naslov ... na prvom svesku Sabranih djela Maxa Dvořaka, objavljenom prije više od trideset godina, i činila se zavještanjem. Tada je bilo kao da su se u uskoči struke otvorile nove širine, kao da je povijest umjetnosti dobila višu vrijednost i — ah tako problematičan — poziv povjesničara umjetnosti više posvećenje.«

⁴ U svojoj knjizi »Ekspresionizam« (München 1920) Hermann Bahr je pojmom ekspresionizma nastojao obuhvatiti raznovrsna kretnja u modernoj likovnoj umjetnosti i povezati ih sa sličnim umjetničkim izrazima u prošlosti, s izvanevropskom umjetnošću i primitivnom umjetnošću. U tekstu, objavljenom doduše 1920. ali napisanom (prema posveti djela Alfredu Rolleru) 1912, Bahr već izražava jaku srodnost s gotikom, što će karakterizirati mnoge teoretske radove ekspresionističkog razdoblja (kao na primjer Worringerove).

Umjetnost se ne sastoji samo od rješavanja i razvijanja formalnih zadataka i problema; ona je u prvom redu izraz ideja koje ovladavaju čovječanstvom, njihova je povijest, isto kao i povijest religije, filozofije ili književnosti, dio opće povijesti duha.

Max Dvořak

Pojam »povijest umjetnosti kao povijest duha«, na koji se u povijesno-umjetničkoj literaturi i teoriji svodi Dvořakovo djelo, nije formulirao sam Dvořak: ta sintagma stoji na prvom svesku njegovih sabranih djela koji ujedinjuje sedam njegovih temeljnih studija iz posljednjih godina života, a izdali su ga već dvije godine nakon njegove smrti, 1923, njegovi učenici Johannes Wilde i Karl M. Swoboda. U predgovoru drugom izdanju knjige, 1928, oni navode Dvořakovu misao što stoji u zaglavlju ovog dijela našeg prikaza, izrečenu u predavanju »O promatranju umjetnosti« na skupu u Bregenzu 1920, posvećenu zaštiti spomenika: njome oni opravdavaju naslov knjige, koja sa svojih sedam poglavlja »tvori jedinstvo zasnovano na obuhvatnom zajedničkom planu«, a ujedno prezentira najbolje i najzrelije dijelove Dvořakova fragmentarnog opusa.

Nije doduše sigurno je li Dvořak doista posjedovao takav unutarnji plan, po kojem bi »izvukao najvažnije prekretnice povijesti umjetnosti Zapada od kasne antike naovamo, karakterizirao ih ali i objasnio korijen umjetničkih promjena u općoj povijesti duha«, ali on je doista u tih sedam studija, bilo pod unutarnjim imperativom bilo podstrekom različitih prigoda i potreba, obradio razdoblja koja su u univerzalnoj povijesti umjetnosti, kakva je bila Rieglu pred očima, nedostajala ili bila zanemarena ili naprosto nedovoljno protumačena i ocijenjena po tada mjerodavnim kriterijima. Takvim svojim bavljenjem on je izravno nastavio veliku Rieglovu ambiciju, te iskazao i kao svoj ideal ono nasljeđe kasnog i zakašnjelog devetnaestog stoljeća da svoj odnos prema svijetu, vlastitoj egzistenciji, pa i prošlosti, izrazi u obliku velikih sistema i konstrukcija: isti onaj ideal koji obilježuje djela Diltheya, Maxa Webera i drugih. Riegl je ostvario prvi, golemi korak svoje velike vizije — premostio je jaz između povijesti umjetnosti starog svijeta i našeg vijeka, uspostavivši kontinuitet između antike i srednjeg vijeka, i tako dao razvojnu liniju koja seže od gotovo prvih tada poznatih početaka ljudske umjetnosti do svojih dana. Nije stigao posvetiti pažnju onim razdobljima umjetnosti novog vijeka koja je povijest umjetnosti do njega nijekala ili prešućivala. Dvořak je svoj znanstveni afinitet za umjetnost srednjeg vijeka doista mogao razvijati na čvrstom temelju: na Ri-

eglovim djelima »Pitanja stila« i »Kasnorimska umjetnička industrija«. Zaista sedam velikih studija, koje znatno nadilaze opseg zadataka što se mogu pretpostaviti po njihovim naslovima, tvore nacrt takve rieglovski inspirirane povijesti umjetnosti — od kasne antike do baroka i klasicizma, s dopunom istančanih uvida u umjetnost njegova doba iz nekih studija posvećenih pojedinim ličnostima i problemima ekspresionizma.⁵

Najviše otjelotvorenje, najsnažniji izraz srednjovjekovne umjetnosti Dvořak utvrđuje u razdoblju gotike: njemu posvećuje svoj najcjelovitiji, najzreliji rad »Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu«.

U tumačenju oblikovnih suprotnosti i stilskih oprečnosti gotičke umjetnosti, u istraživanju historijskih mijena i razvojnog tijeka tog razdoblja, Dvořaku nisu bile dovoljne Riegllove formalističke i psihologističke kategorije, nije mu bio dovoljan ni Riegllov nedovoljno određen operativni pojam »umjetničkog htijenja« — kojima je još bio vjerran u svome prvom razdoblju obilježenom studij-

⁵ Studija »Idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu«, napisana između 1915. i 1917. objavljena je 1917; rad »Katakombno slikarstvo: počeci kršćanske umjetnosti«, napisan 1919, uspostavlja vezu između dugotrajne Dvořakove preokupacije, srednjeg vijeka, i antike; nedostaje drugi dio koji se bavi starokršćanskom arhitekturom. Već 1920. napisan je rad »Schongauer i nizozemsko slikarstvo«, temeljit prikaz njemačke umjetnosti u 15. stoljeću i ujedno nastavak njegove najvažnije studije — o gotičkoj umjetnosti. Istodobno je radio na analognoj raspravi, pod naslovom »Očevi renesanse«, o talijanskom quattrocentu; to je proširenje teme, koje je ostalo fragmentom i nije objavljeno. Godine 1921. Dvořak opet prigodno govori o Dürerovoj »Apokalipsi«: ta se studija nadovezuje na rad o Schongaueru. Napokon, u toku čitave 1920. Dvořak je radio na velikoj raspravi o manirizmu, koje su zaokruženi fragmenti objavljeni u prvoj knjizi njegovih sabranih spisa pod naslovima: »O povijesnim pretpostavkama nizozemskog romanizma«, Pieter Brueghel Stariji i »O Grecu i manirizmu«. Među tekstovima posvećenim suvremenim problemima i temama najznačajniji je esej »Oskar Kokoschka, varijacije na temu«, objavljen 1921. Cjelokupna bibliografija Dvořakovih radova objavljena je u posljednjem svesku Dvořakovih sabranih djela, »Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte«, München 1920. O velikom dijelu Dvořakova teoretskog i praktičnog rada, posvećenu zaštiti spomenika, u ovom funkcionalnom prikazu ne može biti govora; neka bude tek spomenuto da je nekoliko godina, vodeći službu zaštite spomenika na području nekadašnje Austro-Ugarske Monarhije, a na temelju složene prakse, teoretski formulirao neke osnovne probleme modernog odnosa prema kulturnoj baštini, najsazetije u poznatoj knjizi »Katechismus der Denkmalpflege«, Beč 1916. Rad na zaštiti spomenika doveo ga je u vezu s umjetničkim materijalom Hrvatske i Slovenije; o vezi s našom sredinom svjedoči i to što je kod njega doktorirao Ljubo Karaman, s radom posvećenim romaničkoj skulpturi Dalmacije: a on je zapravo naš prvi stručnjak s doktoratom iz povijesti umjetnosti (obranjenim 1920).

jom »Zagonetka umjetnosti braće van Eyck«. Već deset godina prije nego što je počeo pisati svoju najveću studiju, Dvořak je u nekrologu Rieglu (1905) tankočutno i obazrivo izrazio sumnju da je Riegl doista našao historijski zakon razvoja »izjednačujući povijest stila s poviješću umjetnosti«. Tražio je obuhvatniju, općenitiju kategoriju koja bi mu omogućila da pojam stila postavi tolerantnije, uključi u nj oprečno, a ne samo suglasno, a kako je bio odličan poznavalac kulture — napose filozofije i književnosti — srednjeg vijeka, stvorio je uvjerenje da se sve promjene, antagonizmi, različiti tokovi, mogu protumačiti iz *duha* određenog vremena koji se jednakovrijedno izražava u svim tvorevinama kulture i povezuje ih u jedinstvo. Ta jedinstvena struktura u koju se ravnopravno svrstavaju sva kulturna očitovanja razdoblja posljedica je duhovnog jedinstva vremena, njegova *svjetonazora*. Dvořak takav jedinstveni svjetonazor pretpostavlja u svakom razdoblju kao nešto apsolutno nadređeno. Prirodno je što onda zaključuje da se on, apstraktan kakav jest, najjasnije, najmanje prikriven osjetilnim uobličanjem, javlja u najapstraktnijem izrazu kulture, u filozofiji — napose u onim njenim granama koje se bave spoznajom.

To svoje uvjerenje pokušao je dokazati utemeljivanjem čitave umjetnosti gotike u filozofiji srednjeg vijeka, odnosno u skolastici⁶ kao njenom najsvjetlijem izrazu, u njenim proturječnostima i izboru različitih putova koje ona otvara. Odatle izvodi tezu o trajnoj usporednosti idealizma — dogmatiziranog dotad kao isključivog obilježja srednjovjekovne umjetnosti, i naturalizma — kao priznate svojstvenosti novovjeke umjetnosti. Razvoj umjetnosti srednjeg vijeka i njen kontinuitet u renesansi tumači kao napredovanje i pobjedu naturalističkog koncepta; s vremenom on provjerava tu teoriju i na ostalom materijalu, zapravo na čitavoj razvojnoj liniji novovjeke umjetnosti. Tako Dvořak iz same umjetnosti izvlači dokaz o strogom kontinuitetu njenog razvoja i opravdanje njegove

⁶ Mnogo kasnije, 1948, Erwin Panofsky posvetit će odnosu gotičke arhitekture i skolastike svoja predavanja, koja je kasnije zaokružio u posebnu studiju (*Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957). Nastojeći svjesno izbjeći prigovore koje su upućivali Dvořaku, Panofsky je vezu između skolastike i gotičke arhitekture tražio u zajedničkom »modus operandi« graditelja i teologa. Zanimljivo je da i on u skolastici naglašava njen okret racionalizmu, nalazeći u subjektivnoj religioznosti Bernarda od Clairvauxa i mistici majstora Eckharta, koji kidaju s racionalizmom, onu dimenziju srednjovjekovne misli koju je Dvořak obilježio kao idealizam.

historijske nužnosti. Time u prvom redu podiže drugi temeljac univerzalne povijesti umjetnosti koji povezuje srednji i novi vijek, poput onoga što ga je Riegl sagradio na »jazu« između starog i srednjeg vijeka. Taj podvig, izveden drugom metodom u drugačijem vremenu, izjednačuje zacijelo dva velikana »bečke škole« u njihovu zajedničkom idealu: konstrukciji cjelovitog, jedinstvenog razvoja povijesti umjetnosti kao dijela univerzalne povijesti civilizacije.

Dvořakova metoda o kontinuiranoj prirodi povijesno-umjetničkog razvoja prevladava nesumnjivo Rieglov historijski relativizam po kojemu svako razdoblje valja ocijeniti mjerilima stečenim iz njegova odnosa prema prirodi, pa prema tome isključuje svaku mogućnost vrijednosnog stupnjevanja i usporedbe umjetničkih tvorevina različitih razdoblja: ona je primjerenija istinskoj biti povijesti. Ipak i Dvořakov evolucionizam, koji mu omogućuje konstrukciju takvog pojma razvoja što se odvija svrhovito i usmjeren određenom cilju, te dogmatičnost kategorija koje su, kao ona o duhu razdoblja, izgrađene na uvjerenju o homogenosti i jedinstvenosti kakvu može posjedovati samo pojedino djelo, predstavljaju njegov dug historizmu i idealističkoj filozofiji prošlog stoljeća, njihovu smislu za općevrijedno i nadindividualno, za zakonito i apsolutno. Nije stoga čudno što su kasniji tumači Dvořakove teorije i djela uopće, vežući ih uz Hegelev »apsolutni duh«, nastojali pronaći u njima misli koje oni ne sadrže, ali mogu podstaći.

⁷ Sedlmayr u svojem tekstu »Povijest umjetnosti kao povijest duha«, posvećenom Maxu Dvořaku (vidi bilj. 3), kritizira nedostatke ove teorije, smatrajući da se ona može produbiti i konkretizirati tek kao »povijest religije«. »Ljudski je duh najdublje i najkonkretnije određen svojim odnosom (pa i svojim negativnim odnosom) prema apsolutnom duhu: svojim odnosom prema Bogu. (...) U metodi bi se moralo izražavati to da se u genetskom objašnjenju umjetnosti nekog razdoblja polazi od odnosa prema Bogu. Povijest umjetnosti kao povijest duha bile bi tada konkretno shvaćene kao povijest umjetnosti kao povijest religije« (nav. dj., str. 77). A na stranici 85 on »spašava« Dvořaka tvrdnjom »... da je on prevladao onu prvu fazu i u svojim posljednjim djelima posijao sjeme toga novog poimanja. Doduše, te su klice nevidljive, ali se mogu pouzdano dokazati. U svojem poznatom, ali dugo neshvaćenom, predavanju 'O promatranju umjetnosti' na skupu u Bregenzu 1920. nije samo prevladao historizam, a kao najvišu zadaću historijskog promatranja umjetnosti spoznao osuvremenjivanje umjetničkih djela... nije samo potvrdio nezamjenljivu svojstvenost umjetnosti nasuprot ostalim umjetničkim pojavama, već je — sasvim određeno — objasnio povijest duha kao povijest 'korelacije ljudske duše s Bogom'...« Izraz u navodnicima je Sedlmayrov, a tu karakterističnu Dvořakovu rečenicu čitalac može naći, radi informacije, na početku drugog odjeljka našeg prikaza.

I odviše valjanu kritičaru, Dvořaku nije moglo izbjeći da njegovu skicu povijesti evropske umjetnosti kao svojevrsne povijesti naturalizma ugrožavaju razdoblja kriza naturalizma, pa ju je nastojao ispraviti tezom da svako razdoblje ima drugačiji pojam o umjetnosti; stoga i umjetnicima postavlja različite zahtjeve. Tako je teorija o povijesti umjetnosti kao napredovanju naturalističkog koncepta bila modificirana u teoriju povijesti kao dijalektičkog procesa približavanja stvarnosti i njene idealizacije.

Ali Dvořak nikada nije bio sklon dogmatiziranju i apsolutiziranju: primjenjujući svoju metodu ne odviše kruto, pa ni uvijek dosljedno, već je tada demonstrirao njenu upotrebljivost, ne samo uza svoje, nego možda i drugačije pretpostavke. Jer u to je vrijeme jedino ona svojim smještanjem umjetničkog djela u sklop ostalih historijskih fenomena i ljudskih kulturnih djelatnosti bila podobna da, na primjer, u nekim umjetničkim pojavama u šesnaestom stoljeću i iza prividno čvrste površine ustaljenih stilova (renesansa i barok) dokuči duboke i nervozne tokove jednoga novog odnosa prema umjetnosti, svijetu i čovjeku, elemente nove stilske kategorije: *manirizma*. Uključivanje toga »prvog velikog internacionalnog stila poslije gotike« (Hauser) u evropsku povijest umjetnosti još je jedan od doprinosa koji Maxu Dvořaku osigurava pionirski položaj u toj znanosti — iako je on svojim ispitivanjem (odnosa između »deduktivne« i »induktivne«, to jest, spiritualističke i naturalističke tendencije) tek naslutio složenost pojma, anticipirao teškoće njegova definiranja.⁵

⁵ Nije točno što kaže Sedlmayr, jedan od Dvořakovih interpretara, pa i epigona, u već navodenoj raspravi »Povijest umjetnosti kao povijest duha«, da je Dvořak »držao duhovnim jedinstvom što je u zbilji tek kompleks labavo spojenih duhovnih teritorija«, i da je, »otvarajući taj tobožnji kontinent s njegovih rubova, idealistički obilježio pravi manirizam«, kao što je potpuno netočna tvrdnja da je Dvořak mislio kako se »u duhovno jedinstvo mogu spojiti Spranger i Greco, Tintoretto i Heemskerck, Michelangelo i Buickelaer, Brueghel i Arcimboldi«, te da ih Dvořak, simplificirajući, spaja »tek antiklasičnom tendencijom, dakle nečim negativnim« (str. 74). Dvořaku tako nešto nikada nije palo na um: i odviše sposoban osjetiti i najmanje potrebe u kulturi određenog razdoblja, pukotine u njegovu svjetonazoru, on nikada nije smetao s uma da su u to isto vrijeme, uz spomenute, živjeli i Shakespeare i Cervantes i Tasso: to je očito svakom čitaocu njegovih tekstova. On na žalost nije stigao nastaviti svoje istraživanje dijalektičkog odnosa između klasičnih i neklasičnih, odnosno naturalističkih i idealističkih, ili — kako to ispravno utvrđuje Arnold Hauser (Socijalna istorija umetnosti i književnosti, Beograd 1966, str. 349) — »zajedničkog imenitelja i načela diferencijacije između raznih — spiritualističkih i naturalističkih — pojava unutar manirizma«.

Kao i druge neke sinteze bliske vremenu u kojem je Dvořak izgrađivao svoju, tako se i njegova može obilježiti pojmom intuicionizma: pretpostavlja višu strukturu izvedenu iz konkretnih oblika i pojava, naime *jedinstvo duha*, i nadređuje im ga post festum, poput tvorca. Jedanput stvorena, ta mjero-davna kategorija nameće se svijetu umjetnosti odozgo, sileći analizu svakoga konkretnog predmeta da ga izvede iz nje, što bitno ograničuje njene domete i smisao. Jer, uzdižući umjetnost u visoki svijet duha, Dvořak ju je morao otrgnuti iz tla, njena socijalnog sklopa iz kojeg se ne može izvući materijalni svijet umjetnosti, s njegovom tradicijom i praksisom, a da se ne zanemare čitavi snopovi poruka koje on sadrži. Inzistiranje na kategoriji duhovnog u umjetničkom djelu potiskuje njegovu konkretnost: djelo ostaje tek puko sredstvo, medij posredstvom kojega govori duh, dokument njegova pustolovnog hoda kroz povijest. Jasno je da takav pristup ne utvrđuje specifičnost umjetničkog oblika, njegova posebnog sadržaja, ni ne određuje zakone konstituiranja naročitoga likovnog govora, koji mu u stanovitom povijesnom trenu pridaju određenu strukturu i određena obilježja. On pomaže doduše u shvaćanju srodnosti toga govora s ostalima koji se čuju u isto vrijeme, ali — iako se bavi umjetnošću — umjetnost za njega uvijek ostaje tek jedan glas u suglasju mnogoglasnog zbora. I napokon, kao što ne objašnjava specifičnu sintaksu, ni posebnu poruku koje djelo prenosi svojim posebnim jezikom, tako se malo, odviše mala bavi udjelom individuma u povijesti umjetnosti.

Čitajući Dvořaka danas, iz kritičkog razmaka što ga omogućuje vrijeme, bez tereta proizvoljnosti i zablude ranijih ili kasnijih interpretacija što ga je s njegova opusa sapralo isto to vrijeme, skloni smo oštrijem razgraničenju u sudu: s jedne strane njegov povijesni položaj u povijesti umjetnosti kao znanosti, s druge djelo analitičara i kritičara čije blistave analize konkretnih umjetničkih djela nimalo nisu umanjile nove spoznaje, a nezasluženo izmiču aktualizaciji.

Skloni smo, naposljetku, ustvrditi da kod Dvořaka metoda nikad nije prevladala, da intelektualizam i sklonost apstrakciji nisu nadvladali kritičku intuiciju i strast, a da su ga više kompromitirali njegovi tumači i epigoni čak i kad su ga branili — uostalom, više nego što je ikada bilo potrebno.