

JAKUB SZCZUKA
Lublin

MNEMOSYNE
SZTUKA JAKO ORGAN SPOŁECZNEJ PAMIĘCI
W PISMACH ABY WARBURGA¹

Głównym tematem badań Warburga było trwanie i odradzanie się obrazowych formuł patosu, które wytworzyła cywilizacja antyczna. Poczynając od swej pracy doktorskiej poświęconej sztuce Botticellego próbował on opisać recepcję antycznych archetypów obrazowych w okresie Renesansu oraz zrekonstruować *was die Künstler des Quattrocento an der Antike interessierte*². Początkowo wykładnikiem trwałości oddziaływania i recepcji wzorów antycznych były dla Warburga *bewegtes Beiwerks*, umożliwiające artystom włoskiego Renesansu przedstawianie postaci ludzkiej w ruchu. Jednak celem Warburga było nie tylko zrekonstruowanie sieci formalnych odniesień w sztuce Botticellego. Wyjaśniając – w kontekście źródeł literackich – program ikonograficzny tych obrazów, Warburg pisze, że szczególnie interesuje go *Festhalten des Bilder des bewegten Lebens*³ wyrażone w słowie i obrazie, przedstawiane w czasach Renesansu. Dlatego obrazy Botticellego *Wiosna* i *Narodziny Wenus* stają się dla niego tym, co potem określił on jako *Kultursymbol* danej epoki. Później pojawia się termin *Pathosformeln* określający *Superlative leidenschaftlich bewegter Gebärdensprache der Antike*, które *auf die Formensprache der Renaissance eigewirkt haben*. *Pathosformeln* jako antyczne archetypy ekspre-

¹ Prezentowany tekst stanowi fragment pracy magisterskiej poświęconej Aby Warburgowi, napisanej pod kierunkiem prof. E. Wolickiej. Pani Profesor składam w tym miejscu serdeczne podziękowania za cenne wskazówki oraz cierpliwość. Wdzięczność winien też jestem mgr. Ryszardowi Kasperowiczowi, który zwrócił moją uwagę na postać Aby Warburga.

² A. W a r b u r g, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus” und „Frühling”*. *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, [w:] t e n ż e, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Hrsg Von D. Wuttke in Verbindung mit C. G. Heise, Baden–Baden 1979, s. 13 (dalej cyt.: ASW).

³ Tamże, s. 63.

sji stanowią obrazowy zapis tych emocjonalnych postaw, które związane są z postrzeganiem świata poprzez człowieka pierwotnego i składają się na to, co Warburg określił jako *Nachleben der Antike*. Ich spolaryzowana postać, wynikająca z ambiwalentnego charakteru zawartej w nich psychicznej energii, umożliwia wiele sposobów ich recepcji. Może dlatego, analizując znaczenie motywów antycznych w sztuce Rembrandta, Warburg napisał:

Nie możemy żądać od antyku kategorycznej odpowiedzi na pytanie, czy jest on klasycznie spokojny czy też demoniczny. To, czy klasyczne dziedzictwo pobudza nas do namiętnego działania lub do spokojnej kontemplacji nie zależy od jego obiektywnego charakteru, ale raczej od stosunku późniejszych epok. Każdy okres ma taki renesans antyku, na jaki zasługuje⁴.

Warburg sądził, że trwanie, przekazywanie i recepcję tego zbioru obrazów umożliwia społeczna pamięć, która przechowuje te *energienkonserve Symbolen* będące wynikiem obiektywizacji pierwotnych, frenetycznych przeżyć człowieka. Funkcjonowanie społecznej pamięci określanej jako *Mnemosyne* wyjaśniało więc zagadkę trwania pewnych obrazów oraz ich ponownego pojawienia się w okresie Renesansu. Równocześnie pomagało opisać sposób funkcjonowania ludzkiego umysłu, który – według Warburga – przechowywał jeszcze relikty myślenia charakterystyczne dla człowieka pierwotnego, balansującego między odruchem biomorficznej wyobraźni a myśleniem naukowym. Warburg wierzył, że rozwiązania tej dychotomii dostarcza obraz, który jest wynikiem świadomego przetransponowania w trwałe formy bodźców pochodzących ze świata zewnętrznego. Dlatego drugą – obok *Mnemosyne* – płaszczyzną funkcjonowania ludzkiego umysłu wyznacza rozważa, czyli *Sofrosyne*, umożliwiająca ukształtowanie materiału mnemicznego, przekazywanego później przez społeczną pamięć.

Punkt wyjścia rozważań Warburga – zarówno tych dotyczących sposobu istnienia i trwania obrazów wizualnych, jak i tych odnoszących się do ogólnej wizji dziejów kultury – stanowi zagadnienie mentalności człowieka pierwotnego⁵. Lektury prac Tito Vignoliego i Karola Darwina oraz wykłady Hermanna

⁴ A. Warburg, notatka do wykładu „*Italienische Antike an Zeitalter Rembrandts*” (1926) – cyt. za: E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, Oxford 1986, s. 238 (dalej cyt.: Gombrich).

⁵ A. Warburg, *Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts*, [w:] R. Galitz, B. Reimers (hrsg.), *Aby Warburg. "Ekstatische Nympe... trauernder Flußgott"*. *Portrait eines Gelehrten*, Hamburg 1995, s. 52.

Usenera i Augusta Schmarsowa, a także własne obserwacje poczynione w czasie amerykańskiej podróży dostarczyły Warburgowi klucza do zrozumienia złożonego charakteru reakcji człowieka na otaczający go świat. Sytuacja człowieka pierwotnego, stale zagrożonego przez nadmiar wrażeń zmysłowych, stała się antropologicznym modelem służącym do wyjaśniania zjawiska funkcjonowania ludzkiego umysłu. Nawiązując do pracy włoskiego uczonego Tito Vignolio pt. *Mitto e Scienza*, Warburg uznaje uczucie strachu wobec nieznanego człowiekowi świata za początek złożonego procesu orientacji. Reakcją człowieka na traumatyczny nadmiar wrażeń jest lęk, a w efekcie „fobiczny odruch”, umożliwiający pojawienie się w jego świadomości „biomorficznej przyczyny zjawiska”, możliwej do ujęcia i jasno określonej, która staje się środkiem obronnym umysłu. Dochodzi tu do wprojektowania w nieokreślone wrażenie pewnego obrazu, który mimo że nadal zachowuje element grozy, to jest jednak czymś znacznie bardziej oswojonym i mniej traumatycznym niż lęk przed tym, co nieznanne. Zagrożenie człowieka ze strony świata natury przenosi się do sfery dostępnej dla umysłowej kontroli, a obraz zastępczy obiektywizuje bodziec stymulujący wrażenie i tworzy całość, przeciw której można się obronić. Na tym – według Warburga – polega „akt oświecającego racjonalizmu”⁶.

Fobiczny odruch wprojektowania przyczyny poprzez „biomorficzne porównania” lub „biomorficzne określenie zakresu przedmiotu” dokonuje się poniżej progu ludzkiej świadomości. Odpowiada za nie pamięć, która przechowuje obrazy będące wynikiem „biomorficznej projekcji przyczyny”. Jest ona „narzędziem obrony w walce przeciw żywotnym wrogom, których stara się pokonać w stanie fobicznego poruszenia, nadając im kształt i równocześnie oszacowując w pełni ich siłę, aby przedsięwziąć najskuteczniejsze środki obrony”⁷.

Takim środkiem obrony, powstałym na bazie reakcji na fobiczny odruch, jest idea związku, jaki zachodzi na przykład między obrazami będącymi tylko przyczyną budzącego lęk wrażenia. Warburg pisze: „kiedy próbuję organizować myśl, ustalam związki przyczynowe między obrazami na zewnątrz mnie”⁸. Takie łączenie przyczyn w cykle może prowadzić do pewnej systematyzacji, która umożliwia ujęcie wszechświata jako kosmosu o jednolitej strukturze. Łańcuch przyczynowy, wytworzony za pośrednictwem totemu mię-

⁶ A. W a r b u r g, *notatka do wykładu o rytuale węża* – cyt. za: Gombrich, s. 217.

⁷ Tamże, s. 218.

⁸ Tamże, s. 219.

dzy postaciami mitologicznymi a członkami plemienia, zapowiada (według Warburga) sposób myślenia charakterystyczny dla nauki.

Według Warburga totemizm czy też tańce z węzami, pozostając w sferze archaicznego myślenia przyczynowego, wskazują na pewną istotną cechę człowieka pierwotnego, który nie jest w stanie oddzielić własnego „ja” od świata zewnętrznego. Dlatego na tym stopniu rozwoju nie jest jeszcze obecna idea nieożywionej materii. Człowiek uzyskał ją poprzez użycie narzędzi, gdyż dopiero wtedy możliwe stało się „oddzielenie podmiotu od przedmiotu, które tworzy strefę abstrakcyjnego myślenia”. To prowadzi wprost do warburgowskiej definicji człowieka jako „zwierzęcia używającego narzędzi”. Stosunek człowieka do narzędzi jest odzwierciedleniem jego ambiwalentnej reakcji na nieożywioną materię: jest ona przedłużeniem *ego*, ale zarazem czymś pozostającym poza jego zasięgiem. W tej ambiwalentnej funkcji narzędzi tkwi tragiczna dla człowieka polaryzacja, gdyż nie dostrzegając granicy między własnym „ja” a światem zewnętrznym nie jest on zdolny do wytworzenia trwałej „przestrzeni do namysłu” umożliwiającej pełną orientację w świecie. Ta polaryzacja odbija się też na funkcjonowaniu pamięci – organu niezbędnego w procesie orientacji człowieka we wszechświecie. Pamięć, która jest tylko „zbiorem tych bodźców, na które odpowiada się za pomocą ustnych wypowiedzi” spełnia podwójną rolę. Z jednej strony jest zbiorem obrazów ewokowanych przez fobiczny odruch strachu zastępujący realne przyczyny tworami mitycznymi, z drugiej zaś – rezerwuarem nazw i obrazów, dzięki którym dochodzimy do postrzegania świata jako racjonalnie uporządkowanego kosmosu.

Między biegunami tego napięcia, czyli między odruchową projekcją przyczyny, a myśleniem dyskursywnym znajduje się taki sposób reagowania na zewnętrzne bodźce, który Warburg nazywa „formą myślenia symbolicznego”, pisząc: *zwischen Greifmenschen und Denkmenschen steht der symbolisch verknüpfende Mensch*. Tragiczna polaryzacja ludzkiej świadomości znajduje w nim swój wyraz i pogodzenie opozycji. Tutaj ma swe korzenie obraz, który jest zarówno tworem ekspresji, jak i narzędziem orientacji.

Obserwacje z amerykańskiej podróży zmodyfikowały rozumienie przez Warburga kultury antycznej i renesansowej. Obserwując człowieka pierwotnego *in statu nascendi* odnalazł Warburg potwierdzenie teorii symbolu rozwijanej przez Friedricha Theodora Vischera. Analizując obrzędy Indian Pueblo i Navaho Warburg zwrócił uwagę na zagadnienie powstawania oraz trwania symboli jako wyrazów zbiorowych doświadczeń religijnych, mających swe źródło w doświadczeniu transcendencji własnego „ja”. Jak trwałe były dla

Warburga wspomnienia tamtej podróży świadczy fragment listu do amerykańskiego uczonego Charlesa Eliota Nortona, w którym napisał: *nevertheless I always feel myself very much indebted to your Indians, without the study of their primitive (?) civilisation I never would have been able to find a larger basis for the Psychology of Renaissance*⁹. Amerykańskie doświadczenia przyczyniły się też do ostatecznego porzucenia ewolucjonizmu na rzecz takiego sposobu ludzkiego umysłu, który określa metafora *Pendelgang zwischen mytischer und wissenschaftlicher Auffassung*.

*

Dla Warburga jego własne dzieło miało być przyczynkiem do nie napisanej jeszcze historycznej psychologii ludzkiego wyrazu. Symbol jest dla niego ogniwem pośredniczącym między psychologią ludzkiego wyrazu a nauką o sztuce. Pozostaje też kluczem do jego teorii pamięci społecznej, która pozwoliła mu postrzegać historię kultury jako rodzaj antropologii.

Problem powstawania obrazów wizualnych jest – według Warburga – ściśle związany z zagadnieniem ekspresji poprzez gesty i mimikę. Tutaj można zaobserwować zjawisko powstawania obrazów, które stanowią jedynie wynik przetworzenia bodźców pochodzących ze świata zewnętrznego. Według Warburga, to właśnie ciało człowieka, bezpośrednio stykające się z otoczeniem, jest tym pierwotnym narzędziem wyrazu, które formuje i instynktownie interpretuje wrażenia zmysłowe. Gest i ruch mimiczny stanowią ekspresyjną mowę ciała jeszcze przed pojawieniem się słowa czy też obrazu. Warburg uznaje, że tworzenie się gestów ekspresyjnych jest ściśle związane z działaniem, z którego one wypływają. Mięśnie ciała, które pobudza bodziec zewnętrzny mogą służyć zarówno funkcji mimetycznej, jak i fizjologicznej, a częste powtarzanie tego samego działania pozostawia pewne ślady i dlatego Hering mówi o „pamięci jako ogólnej funkcji żywej materii”¹⁰. To przetworzenie pierwotnych bodźców w wyrażenia mimiczne przechowuje bezpośredni charakter pobudzenia, ale dopiero przez zatrzymanie instynktownej reakcji możliwy staje się wyraz, który w swej najpierwotniejszej formie związany jest z minimum namysłu. Tak więc ruch ekspresyjny (pojmowany przez War-

⁹ Cyt. za: A. M. Meyer, *Aby Warburg in his Early Correspondence*, „The American Scholar”, 57 (1988), s. 450.

¹⁰ E. Hering, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, Leipzig 1921, passim.

burga jako ruch symboliczny) wypływa z napięcia, jakie zachodzi między bezpośrednią reakcją odpowiadającą przymusowi ucieleśnienia wrażenia zmysłowego a jego sublimacją poprzez powstrzymanie się od bezpośredniego działania. Stąd Warburg określa naśladowanie gestem jako statyczno-dynamiczny stan między myśleniem a chwytaniem.

Dla uzyskania tego momentu zawieszenia między bodźcem a reakcją konieczne jest świadome wytworzenie dystansu między samym sobą a światem zewnętrznym. Jest ono jednym z warunków procesu, który Warburg określa jako *Orientierung des Menschen sich selbst und dem Kosmos gegenüber*. Jest to świadome działanie, w wyniku którego człowiek – stojąc w obliczu wrogiego mu świata, tworzy obrazy będące obiektywizacją bodźców zewnętrznych (Warburg opisał to jako *Verleibung des sinnlichen Eindrucks*) i dzięki temu wyznacza granice swego funkcjonowania we wrogim mu świecie. U podstaw tego procesu leży właśnie to oddzielenie „ja” od świata, świadome wytworzenie dystansu, które umożliwia człowiekowi ekspresję poprzez gesty, przedmioty czy też obrazy. Właśnie dzięki tej „pauzie namysłu” może być osiągnięte to, co Warburg określa jako *Denkraum der Besonnenheit* – myślowa przestrzeń rozważań, która stanowi warunek racjonalnego poznania świata.

„Przeźrenie do namysłu” – umożliwiającą obiektywizację irracjonalnych wrażeń zmysłowych – wymaga utrwalenia w twórcach kultury, dlatego w centrum uwagi hamburgskiego uczonego pozostaje zagadnienie symbolu.

Tło dla rozważań Warburga stanowią tu prace Friedricha Theodora Vischera, który rozszerzając heglowskie pojęcie symbolu starał się nadać mu wymowę bardziej subiektywną. Pojęcia wypracowane teoretycznie przez Vischera Warburg starał się rozwinąć i zastosować do konkretnego materiału historycznego. Dla Vischera symbol jest połączeniem obrazu i znaczenia za pomocą porównania. Obrazem jest tu obiekt wizualny, a znaczeniem – pewne pojęcie. To ogólne określenie jest podstawą dalszych definicji, a tym samym typów powiązań między obrazem a znaczeniem. Vischer wyróżnia trzy rodzaje takiego stosunku. Pierwszy z nich określa jako *dunkel-verwechselnde*. Jest on charakterystyczny dla świadomości religijnej, gdzie obraz i znaczenie stanowią całość. Na tym etapie pojmowania świata – dzięki zatarciu granic między różnymi zjawiskami – ztraca się również dystans między tym, co oznaczane, a tym, co jest znaczące. Takie pojmowanie symbolu zakłada ponadto konieczność jego występowania w ramach religijnego rytuału, dzięki któremu może się dokonać dosłowne przyswojenie substancji symbolizującej nieznaną siłę.

Przeciwiństwem tego typu związku jest stosunek określany przez Vischera jako *magisch-sondernde*. Obraz i znaczenie, zachowując swój materialny status, pozostają ze sobą związane przez *tertium comparationis*. Na tym poziomie symbol nie wymaga już swego dookreślenia w rytuale religijnym, ale staje się znakiem albo alegorią.

Jednak między biegunami rytualnego aktu, pojmującego symbol jako materialną tożsamość obrazu i znaczenia, a symbolem zredukowanym do znaku, którego zakres znaczeniowy określony jest w sposób konwencjonalny, Vischer odnajduje jeszcze jeden sposób wzajemnej relacji tego, co obrazowe i konceptualne w symbolu. Określa go jako *vobehaltende*. Symbol rozumiany jest tu jako znak, ale pozostaje też żywym obrazem. W tym przypadku „psychologiczne pobudzenie zawieszony między dwoma biegunami nie jest ani tak skondensowane przez siłę metafory, którą wprowadza do działania, ani zdystansowane przez siłę myśli analitycznej, aby zaniknąć w pojęciowym myśleniu”¹¹.

Właśnie tu znajduje swoje miejsce obraz w sensie artystycznego wyrażenia. Zarówno tworzenie obrazu, jak i jego kontemplowanie przechowują w sobie ślady irracjonalnych lęków człowieka pierwotnego. Obraz wyrastający z próby transformacji tych pierwotnych bodźców, które – w przypadku istnienia pauzy namysłu – mogą znaleźć swoje ucieleśnienie w geście mimicznym, odnajduje swoje miejsce w przestrzeni między magicznym a znakowym ujęciem przyczyny. Jest on tworem spolaryzowanym: zawieszony między magią a nauką staje się pośrednikiem między czystą zmysłowością a pojęciowym ujęciem rzeczy.

To, co nazywamy artystycznym tworzeniem, jest w rzeczywistości badaniem obiektu przez chwytającą rękę, po którym następuje plastyczne i obrazowe utrwalenie, dalekie zarówno od wyobrażonego chwytania, jak i pojęciowej kontemplacji. To są dwa aspekty obrazu: jeden poświęcony walce przeciw chaosowi – ponieważ dzieło sztuki wybiera i oczyszcza kontury poszczególnych przedmiotów – i drugi, żądający od patrzącego podporządkowania się kultowi stworzonego przez siebie idola, którego postrzega. Stąd bierze się trudne położenie cywilizowanego człowieka i ono powinno być prawdziwym przedmiotem nauki o kulturze, która bierze

¹¹ E. W i n d, *Aby Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics*, [w:] t e n z e, *Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art. and*, ed. J. Anderson, Oxford 1993, s. 29.

za swój przedmiot ilustrowaną psychologiczną historię przestrzeni między impulsem a działaniem¹².

Artysta szkicujący zarys przedmiotu (określający jego zakres) daleki jest zarówno od jego chwytania, jak i pojęciowego ujęcia. Dokonuje on raczej chwilowego pogodzenia sprzeczności, unieruchomienia tego, co nieznanne, dynamiczne i groźne. Dlatego jako motto dla swojej nie napisanej psychologii sztuki Warburg zapisał zdanie: *Du lebst und tust mir nicht*, wskazując na fakt, że działanie *Sofrosyne* znajduje swój najpełniejszy wyraz w wytworzeniu obrazu, który staje się artystycznym ukształtowaniem przestrzeni do namysłu. W nim znajdują swój wyraz wszystkie – wyżej opisane – procesy reagowania i przyswajania przez człowieka otaczającego go świata.

Chociaż czerpie swą moc z najciemniejszych rejonów ludzkiego doświadczenia i zachowuje magiczny charakter, akt kreacji obrazu stwarza jednak szanse na zniesienie napięcia między tym, co zmysłowe, a tym, co racjonalne. Polaryzacja obrazu jest odbiciem ambiwalentnego sposobu funkcjonowania ludzkiej świadomości, której granice wyznacza ruch wahadła między światopoglądem naukowym a myśleniem mitycznym.

Obraz – odnawiając pierwotną funkcję zbiorowego doświadczenia – spełnia podwójną rolę: jest środkiem obronnym, dzięki któremu zostaje ujęte to, co nieznanne i zagrażające zmysłom, a równocześnie jest próbą abstrakcji wrażeń zmysłowych i ujęcia ich w trwałe formy. Ta podwójna funkcja obrazu – jako narzędzia orientacji w świecie i wytworu ekspresji – znajduje swe odbicie w wyobrażeniach astrologicznych.

*

Badanie zjawiska trwania i odradzania się antycznych formuł patosu, a także rozważania dotyczące natury symboli, wskazały Warburgowi na możliwość istnienia pewnej zdolności, umożliwiającej trwanie i przekazywanie obrazów. Nazwał ją pamięcią społeczną.

Zbiorowa *Mneme* jest dla niego pamięcią społecznych zachowań, powstających w efekcie masowego, orgiastycznego poruszenia, które znajdują swój wyraz w sztuce. Dlatego pisze on:

¹² A. W a r b u r g, *Wstęp do Mnemosyne* – cyt. za: Gombrich, s. 290.

W rejonie orgiastycznego, masowego przeżycia trzeba szukać tłoczni, która formy wyrazu maksymalnego napięcia – na ile daje się ono wyrazić w języku gestów – wbija w pamięć z taką intensywnością, że ten engram bolesnego doświadczenia trwa jako zachowane w pamięci, dziedziczone dobro i jako wzorzec określa kontur, który stwarza ręka artysty, skoro tylko najwyższe wartości języka gestu chcą wydostać się na światło dzienne w jego działaniu twórczym¹³.

Dla Warburga pamięć ma charakter obrazowy i umieszczona jest w kontekście zachowań społecznych. Przechowuje ona pewne ekstremalne przeżycia, które mają swe źródło w zbiorowym doświadczeniu przekroczenia granicy jednostkowego „ja” w obliczu obcego i wrogiego świata. Energia wyzwolana podczas tych doświadczeń gromadzi się początkowo w engramach, jako *residuum* stanów zbiorowego pobudzenia. Dopiero ona może zostać przetłumaczona na język gestów, który znajduje swoje pełne ucieleśnienie w obrazowych formułach patosu. Dlatego Warburg mówi o „symbolach przechowujących pierwotną energię” lub też o „energetycznych symbolach antyku”.

Mówiąc o engramie, Warburg ma na myśli odziedziczoną wiedzę najintensywniejszych wrażeń odbitych w umyśle, ale jej źródłem jest zbiorowe przeżycie, a nie bodziec zewnętrzny. Engram, w znaczeniu Warburgowskim, nie odnosi się tylko do pobudzenia umysłu, ale – zgodnie z jego teorią ekspresji – ma również charakter fizjologiczny. Engramy służą tylko do magazynowania energii pochodzącej ze zbiorowego doświadczenia i dopiero ich obrazowa obiektywizacja w symbolach umożliwia jej przekazywanie i recepcję. Dlatego Warburg mówi o funkcji maksymalnych wartości ludzkiej ekspresji przekazanej przez tradycję dla wytworzenia dynamicznych symboli.

Antyczne formuły wyrażania patosu czy też symbole, w których zmagazynowana jest psychiczna energia, są paradygmatami umożliwiającymi kontakt z archaicznymi przeżyciami człowieka. Tworzą materiał mnemiczny, który aktualizuje się dopiero przy zetknięciu się z kulturą umysłową danej epoki. Paradoksem Warburgowskiego ujęcia pamięci jest to, że przechowując relikty pierwotnych zachowań i wywierając wpływ na teraźniejszość sama ulega przekształceniom¹⁴.

Spolaryzowany charakter antycznych obrazów przechowujących energię pochodzącą ze zbiorowego doświadczenia powoduje, że ich zetknięcie się z „selektywną wolą” danej epoki stwarza wiele możliwości ich przyswojenia,

¹³ Tamże, s. 245.

¹⁴ D. B a u e r l e, „*Gespensstergeschichten für ganz Erwachsene*”. *Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Münster 1988, s. 40.

które nie ogranicza się wyłącznie do biernej recepcji tego dziedzictwa. Recepcja antycznych formuł wyrażania patosu nie oznacza tylko i wyłącznie ich opisu, ale wskazuje na potrzebę ciągłej redefinicji tego dziedzictwa człowieka.

Zakorzenie antycznych *Pathosformeln* w najpierwotniejszej warstwie ludzkiej *psyche* oraz ciągle żywe u Warburga przekonanie o magicznej sile oddziaływania obrazów na człowieka powoduje, że zetknięcie się z nimi powinno się odbywać z zachowaniem „dystansu” jako środka samobrony. Podobnie jak świadome powstrzymanie odruchowej reakcji, „pauza namysłu” między bodźcem a reakcją tworzą „przestrzeń do namysłu”, tak też zastosowanie przez artystów Renesansu techniki *en grisaille* było aktem artystycznej *Sofrosyne*. *Grisaille* umożliwiało opanowanie antycznych formuł patosu, nie poddając się ich działaniu i jednocześnie zachowując pierwotną energię zawartą w obrazie. Naśladując styl antycznych reliefów, pomagało utrzymać wytworzone duchy w odległym rejonie cieni jasnej metafory.

Mówiąc o polaryzacji dynamogramu poprzez antyczną *Mneme* Warburg zakładał różnorodność sposobów recepcji antycznego dziedzictwa. Ambiwalentny charakter antycznych symboli dopuszcza także inny sposób ich recepcji. Możliwa jest sytuacja, w której antyczny symbol zostaje pozbawiony swego pierwotnego kontekstu, a jego przyswajaniu nie towarzyszy już znajomość treści dynamogramów antyku, lecz zainteresowanie pustą retoryką form, czego przykładem – według Warburga – była sztuka baroku, której główną cechą było odcięcie wartości wyrazowych od tłoźni realnego życia w ruchu. Możliwy jest też taki sposób reinterpretacji antycznych formuł patosu, w którym artysta zachowuje całą archaiczną warstwę symbolu, używając go w innym kontekście, a mianowicie dokonując inwersji jego znaczenia dla celów ekspresji. Jednym z wielu przykładów takiego postępowania był dla Warburga relief Agostina di Duccio, przedstawiający uratowanie przez św. Bernardina dwójki dzieci, w którym zaadoptowano formy zaczerpnięte z antycznego sarkofagu przedstawiającego Medeę mordującą swe dzieci.

Pojęcie „pamięci zbiorowej” jest soczewką skupiającą w sobie napięcia myśli Warburga. Teoretyczne dociekania nad zagadnieniem tworzenia i przekazywania obrazów łączą się u niego z zainteresowaniem konkretnymi przykładami (zgodnie z cytowaną maksymą *Der liebe Gott steckt im Detail*). Jednak jego celem było nie tylko układanie łańcuchów opisujących trwanie obrazowej tradycji antyku. Nie interesuje go również sam mechanizm dziedziczenia. Wbrew temu, co pisze Gombrich, Warburg był raczej daleki od czysto biologicznego wyjaśnienia tego zjawiska. W swym pojęciu pamięci kładzie

nacisk nie na trwanie czy dziedziczenie, lecz na przypomnienie – proces świadomej recepcji, który zakłada wszelkie przekształcenia materiału mnemonicznego, przyczyniające się do zrozumienia mentalności społecznej. Zderzenie epok starożytności i nowożytności, uruchamiające mechanizm przypomnienia, uwidacznia się w pojmowaniu przez Warburga epoki Renesansu. Jest ona dla niego wypadkową napięć, jakie zachodzą na linii zetknięcia się pierwotnych wspomnień, ukształtowanych w symbolach (a także renesansowych obchodach świąt), umieszczonych dodatkowo na planie wzajemnego oddziaływania na siebie kultury włoskiej i północnoeuropejskiej. Punktem stycznym obu tych epok jest ekspresyjna cielesność i sposoby jej przedstawiania, gdyż społeczna pamięć ogranicza się wyłącznie do sfery obrazów a jest ukonstytuowana jest przez wartości wyrazowe, a nie same treści przedstawięń.

Mnemosyne jest przede wszystkim metaforą opisującą funkcjonowanie ludzkiego umysłu: wskazuje na konkretne zagrożenia wynikające z tego pierwotnego dziedzictwa, ale jednocześnie stwarza możliwość zdystansowania lub przynajmniej chwilowego pogodzenia tych sprzeczności w obrazie.

Rytm zmiany – pisze Warburg – między wślizgnięciem się w materię a rozważką wyznacza krążenie między obrazową a znakową kosmologią, której powodzenie, jako duchowo-orientacyjny instrument, określa los ludzkiej kultury. Tworzącemu artyście, oscylującemu między światopoglądem religijnym a naukowym, pamięć indywidualna i zbiorowa przychodzą z pomocą w szczególny sposób: nie tworzą dalszej przestrzeni, ale wzmacniają psychologiczne tendencje do spokojnej kontemplacji albo do orgiastycznego poddania się emocjom. Opiera się to na niezniszczalnym dziedziczeniu wspomnień, ale nie tylko jako tendencji obronnej, gdyż to raczej wpływ osobowości religijnej, pobudzony przez tajemnice wiary w lęk i cierpienie, ma swój udział w wytworzeniu się artystycznego stylu.

Jednocześnie nauka zachowuje i przekazuje te rytmiczne struktury, w których monstra wyobraźni stają się decydującymi wskaźnikami przeszłości¹⁵.

Mnemosyne przekazuje – skodyfikowane w formy obrazowe – pierwotne impulsy ożywiające umysł człowieka pierwotnego, niezdolnego do ustalenia granicy między samym sobą a światem zewnętrznym. Zadaniem człowieka jest ustosunkowanie się do tego dziedzictwa. Spolaryzowany charakter antycznych formuł wyrażania patosu, a także ich quasi-magiczny charakter powodują, że kontakt z nimi powinien dokonywać się z zachowaniem dystansu. Dlatego działanie społecznej pamięci – *Mnemosyne* – musi się odbywać we

¹⁵ W a r b u r g, *Wstęp do Mnemosyne*, s. 289.

współdziałaniu z *Sofrosyne*. To dzięki powstaniu „pauzy namysłu” między przeszłością a teraźniejszością możliwy staje się kontakt z pierwotną energią zawartą w obrazach, umożliwiającą orientację w wymiarze historycznym.

W ostatnich latach życia Warburg kładł szczególny nacisk na etyczny charakter procesu zdobywania tego metaforycznego dystansu, osiągniętego poprzez archeologiczno-mnemiczną *katharsis*. Wierzył, że jako historyk, a jednocześnie ktoś, kto sam doświadczył zgubnego wpływu tych traumatycznych energii, jest w stanie wskazać sposoby zdystansowania i recepcji tego dziedzictwa i osiągnięcia tego, co sam określił jako *Selbsterziehung des europäischen Geistes*. Temu miał służyć jego ostatni projekt – obrazowy atlas przedstawiający obrazową tradycję Europy. Nadał mu tytuł *Mnemosyne*.

Najbliższa sposobowi myślenia Warburga wydawała się metoda zestawiania różnych fotografii na czarnych planszach. Dopuszczała ona możliwość zmian, a także wyrażała jego przekonanie o niezdolności języka do pełnego ujęcia procesów związanych z tworzeniem i funkcjonowaniem obrazów. Początkowo Warburg zamierzał opublikować swój atlas bez żadnego komentarza. Sądził, że ta „symfonia obrazów” czy też – jak sam napisał – „historia o duchach dla dorosłych” wywoła ożywcze skojarzenia. Przypuszczał, że jego prywatny słownik symboli, ściśle związany z jego własnymi, wewnętrznymi konfliktami będzie czytelny dla współczesnego człowieka. Tytuł *Mnemosyne* wskazuje, że ostatni projekt Warburga miał stanowić rekapitulację jego wcześniejszych badań i poglądów. Miał być obrazową prezentacją dwóch podstawowych i bliźniaczych aspektów kultury: ekspresji i orientacji. Charakter prezentowanego materiału miał uświadamiać współczesnemu człowiekowi doniosłość dziedzictwa przeszłości ujętego w formy obrazowe, a zarazem opisywać sposób jego funkcjonowania na przestrzeni dziejów. Punktem wyjścia były tu *energetische Ausdrucksprägung* lub też *vorgeprägte antike Ausdruckswerte*, które stanowiły materiał dla społecznej pamięci i tworzyły podstawę tego, co miało być głównym tematem atlasu: ukazanie historyczno-antropologicznych korzeni Renesansu. Dla Warburga Renesans był równoczesnym „przebudzeniem się” bóstw Olimpu w ich najpierwotniejszej formie oraz przywróceniem antycznych wzorów wyrażania ekspresyjnego ruchu. Początkowo szukał jednej formuły, która łączyłaby te bliźniacze aspekty funkcjonowania kultury. Ten dualizm odzwierciedlają najpełniej dwa projektowane tytuły dzieła: *Mnemosyne: seria obrazów służących badaniu funkcji pierwotnych matryc wyrazowych przy przedstawianiu życia w ruchu w sztuce europejskiego Renesansu oraz Mnemosyne. Stworzenie ‘przestrzeni do namysłu’ jako funkcja kultury. Próba stworzenia psychologii ludzkiej orientacji na podstawie powszechnej historii*

obrazów. Pomimo tego, że większość obrazów umieszczonych w atlasie opisuje recepcje tego, co Warburg określił jako *Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*, nie jest on tylko przedstawieniem różnych sposobów wyrażania ekspresyjnego ruchu. Właściwym tematem dzieła było to, jak artyści Renesansu byli zdolni do wytworzenia „przestrzeni do namysłu” wobec dionizyjskiego dziedzictwa przeszłości. Dlatego w jednej z notatek do planowanego dzieła Warburg zapisał:

To właśnie proces oddemonizowania dziedziczonego zapasu wrażeń, które stworzył lęk, obejmujący całą gamę wrażeń w uścisku emocji, od bezradnego krwawienia do morderczego kanibalizmu, użycza także cech traumatycznego doświadczenia dynamice ludzkich ruchów ekspresyjnych, leżącej pomiędzy ekstremami orgiastycznych działań, takich jak walka, chodzenie, bieganie i chwywanie. To spowodowało, że wykształcona publiczność renesansowa, wychowana w posłuszeństwie wobec Kościoła, patrzyła na tę sferę jak na region zakazany, gdzie swobodnie mogli poruszać się tylko ci, którzy opuszczeni przez Boga, oddawali się niepohamowanym pasjom. Właśnie ten proces chce zilustrować atlas Mnemosyne. Skupia się on na próbie psychologicznego przyswojenia tych preegzystujących wrażeń dla oddania życia w ruchu¹⁶.

Renesans – jako epoka przejściowa – jest tylko paradygmatem opisującym dualizm pamięci zbiorowej oraz możliwości wykorzystania materiału mnemonicznego. Jednak warunkiem procesu przypomnienia jest istnienie *Sofrosyne*, na którą składają się procesy umożliwiające człowiekowi rozwiązanie konfliktu między zmysłowością a rozumem. Orientacja człowieka w otaczającym go świecie w momencie pojawienia się „pauzy namysłu” między bodźcem a reakcją i umożliwia oddzielenie „ja” od świata zewnętrznego oraz zdobycie tego, co Warburg określa jako *Denkraum der Besonnenheit*. Ułatwia ona ujęcie tego, co wrogie i nieznanne, a także sublimuje te traumatyczne doświadczenia, utrwalając je w formie gestu, mimiki czy też obrazu. Współdziałając z *Mnemosyne* wyjaśnia nie tylko zagadkę trwania obrazów, ale opisuje też historyczny wymiar istnienia człowieka w otaczającym go świecie.

¹⁶ Tamże, s. 291.

MNEMOSYNE. A CONCEPT OF SOCIAL MEMORY
IN THE WRITINGS OF ABY WARBURG

S u m m a r y

The role of the ancient *Pathosformeln* in post-mediaeval art and civilisation and vicisitudes of the Olimpian gods in the astrological tradition illustrate two main strands of Warburg's scholarly concern. The concept of social memory which preserves primeval energies provides a framework for his work. Man's primordial reaction to the universal terror of his existence underlies all human attempts at spiritual orientation. For Warburg symbol was a result of *Denkraum der Besonnenheit* (space for reflection) between the self and the outer world. Social *Mneme*, preserving polarized images charged with the primitive energies, can play an important part in a process of „Orientation“ of man. In his last work, the picture atlas called *Mnemosyne*, Warburg tried to illustrate the problem of historical consciousness of man.

Translated by Jakub Szczuka