

DAVID FREEDBERG

Maska Warburga. Studium z zakresu idolatrii

Historycy sztuki od dawna studiują wykład Aby'ego Warburga z 1923 roku poświęcony jego pobytowi u Indian Pueblo z Nowego Meksyku, który miał miejsce od grudnia 1895 do maja 1896 roku.¹ W istocie poświęcono mu wręcz zbyt dużo uwagi, zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu, kiedy był przedmiotem studiów nie tylko historyków sztuki, ale też innych specjalistów w zakresie historii intelektualnej.² Spora część tej literatury powtarza te same informacje i wątki; niemal wszystkie publikacje podchodzą do tematu bezkrytycznie. Uczyniono go przedmiotem idolatrii jako pionierski przykład połączenia historii sztuki i antropologii. Jednak antropologowie o wiele mniej o nim wiedzą, albo w ogóle nie słyszeli. Atrakcyjność wykładu dla współczesnych intelektualistów leży przynajmniej po części w niezwyklej ironii psychodramy, która stanowi jego sedno. Warburg wygłosił go, żeby udowodnić lekarzom, że ma wystarczającą jasność umysłu, by móc opuścić sanatorium Ludwiga Binswangerera w Kreuzlingen i starając się w nim wyjaśnić demoniczny, lecz zbawczy status węża w kulturze Hopi, walczy z własnymi demonami. Wykład był ostatecznym, spóźnionym podsumowaniem stale poszukiwanych przez Warburga ciągłości między kulturą ludów Pueblo a ludźmi włoskiego renesansu (myśl o których dawno już porzucił).³

„Das ist ein altes Buch zu blättern/ Athen-Oraibi alles Vettern” (W oczach się od kuzynów dwoi: / Ateny, Oraibi – sami swoi!) – takie motto umieścił Warburg na początku rękopisu swego wykładu, nawiązując w oczywisty sposób do strofy z cz. II *Fausta*: „Das ist ein altes Buch zu blättern. Von Harz bis Hellas alles Vettern”.⁴ Warburg użył tego samego dwuwiersza trzy lata wcześniej w artykule *Pagan-Antique Prophecy In Words and Images in the Age of Luther*,⁵ lecz wówczas zestawiał kulturę klasyczną z niemieckim prymitywizmem. Teraz, z mgieł własnej pamięci wydobył tubylczą Amerykę, gdzie prymitywna ponoć kultura, stosunkowo nie-tnięta cywilizacją (lecz szybko zanikająca) dostarczyła mu dowodów na istnienie dzikości w samym sercu cywilizacji. Warburg skoncentrował się na znaczeniu węża w obu kulturach oraz na sposobach, dzięki którym

wewnętrzna emocja znajdowała jego zdaniem wyraz w ruchu w postaci figur tańca.

Choć głównym przykładem, do którego wykład się odwoływał, był taniec węża u Hopi, tylko nieliczni autorzy komentujący ten tekst zauważają, że w istocie Warburg tego tańca nie widział, czy też przywiązują jakiegokolwiek znaczenie do tego faktu. Najbardziej zbliżoną do niego rzeczą, jaką udało mu się zobaczyć, był taniec *Hemis kachina*, którego świadkiem był w Oraibi 1 maja 1896.⁶ Wykład Warburga jest świetną lekcją na temat niebezpieczeństw czyhających na przecięciu dyscyplin historii sztuki i antropologii; jest też inspiracją. Wymaga mniej hagiograficznego nabożeństwa w lekturze i więcej ostrożności. W rzeczywistości to dzwonek alarmowy dla tych wszystkich, którzy chcieliby od rzekomo prymitywnych kultur (nawet tych, które wydają się zachowane w nieskalanie pierwotnym stanie) pobierać lekcje o kulturze nowoczesnej, czy nawet o jej korzeniach.

Oczywiście Warburg, który od początku był schizoidem, musiał znaleźć coś na poparcie swych odczuć, że demoniczność leży u korzeni klasycznego antyku, a irracjonalność u podstaw racjonalności – a jednak nigdy nie rozwiązał do końca kwestii tych poszukiwań. Za bardzo go to wytrącało z równowagi; w związku z czym cały czas zachowywał w swych pracach dystans wobec tego, co demoniczne i irracjonalne, trzymając się kurczowo przekonania o kulturowym i epistemologicznym autorytecie tego, co logiczne i racjonalne. Było to jednak kurczowe trzymanie się tych wartości, a nie po prostu stwierdzenie faktu, jak często działo się w wypadku jego anglosaskich epigonów; przyznawał, że burza i ciemności tego, co irracjonalne, utrudniają



Fot. H.R. Voth, „mulogłowy” tancerz lub Pawi Kaczina. Za: *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-96*, ed. B. Cestelli Guidi, N. Mann, Londyn 1998, s. 60

mu żegluge ku światłu rozumu. W artykule tym mam sporo uwag krytycznych na temat przecenianej dziś i w znacznym stopniu źle rozumianej podróży Warburga na Środkowy Zachód w latach 1895-96. W końcu jego własna retrospektywna analiza tych wydarzeń miała charakter reakcyjny, a nie postępowy. Była jednak naprawdę odważna, kiedy Warburg balansował na krawędzi uznania logiki nie-rozumu, klęski nauki i prawdy leżącej w sercu tego, co demoniczne. A gdzie szukać współczesnego antropologa czy historyka sztuki, który oddałby sprawiedliwość tańcom Indian Pueblo? Niewiele zrobiono w tej kwestii od czasów Warburga i Fewkesa. Lalki *kachina* stały się obiektem kolekcjonerskim, lecz sekrety *kachina* używanych podczas tańca nadal pozostają tajemnicą. Nadal więc stawiamy sobie pytanie o to, co tak naprawdę znaczy założyć maskę czy zapisać jej nazwę? Nazwy, podobnie jak maski, wydają się jedynie substytutem czegoś, co się za nimi naprawdę kryje; ale w istocie nim nie są. Chodzi o to, czy etnograf potrafi zrozumieć cały ładunek treści, jaki niosą w sobie zarówno nazwy, jak i maski – czy to jako wizerunki, czy też jako część o wiele niebezpieczniejszej, właściwej im rzeczywistości.

W artykule, który wcześniej poświęciłem temu zagadnieniu, zajmowałem się trzema głównymi wątkami: (1) konsekwencjom przegapienia przez Warburga nasilonej walki społecznej toczącej się w Oraibi dokładnie w czasie, kiedy tam przebywał; (2) jego desperackim poszukiwaniom czegoś w rodzaju uniwersalnej rdzennej kultury pierwotnej, w której mógłby osadzić część swych ulubionych wątków i obsesji; (3) odrzuceniu judaizmu na rzecz poszukiwania innej Arkadii.⁷ Tutaj natomiast, na przecięciu antropologii i historii sztuki, chciałbym przyjrzeć się nieco obelżywości fotografii, niebezpieczeństwom muzeologii i temu, co może nieść śmiech.

Kiedy Warburg jechał do kraju Hopi, by oglądać indiańskie obrzędy i szukać podobieństw między zachowaną kulturą pierwotną (za jaką uważał kulturę Indian Pueblo), a leżącymi w dzikości korzeniami klasycznej kultury Zachodu, był tam już pewien biały, który miał dostęp do tych obrzędów i mógł odegrać rolę przewodnika i pośrednika. Oto jak pewien młody Hopi zapamiętał tego człowieka:

„Ziemia wyschła straszliwie, plony ucierpiały i nawet taniec Węża nie sprowadził wiele deszczu. Zastanawialiśmy się nad tym, co sprowadziło klęskę, i przypomnieliśmy sobie pastora Votha, który skradł wiele naszych obrzędowych tajemnic i nawet wywiózł święte wizerunki i ołtarze, by umieścić je w muzeum, dorabiając się w ten sposób majątku. Pracował w tych stonach, gdy byłem jeszcze dzieckiem. Hopiowie bali się go i nie ośmielali się dotknąć ani jego, ani żadnego innego misjonarza, wiedząc, że biali zamkną ich za to do więzienia. Ten zły człowiek wdzierał się w czasie obrzędów siłą do *kivy* i spisywał wszystko, co widział. No-

sił buty z twardymi obcasami, a gdy Hopiowie próbowali go wyrzucić z *kivy*, kopał ich. Wrócił raz jeszcze do Oraibi i spisał wiele imion”.⁸

Gorzkie zarzuty, jakie pod adresem wielbionego H.C. Votha, mennonickiego misjonarza pracującego wśród Hopi w latach 1893-1902,⁹ kieruje Don C. Talayesva, rzadko pojawiają się w literaturze na temat wykładu Warburga; a przecież to właśnie on towarzyszył Warburgowi w podróży do Oraibi i Walpi w 1896 roku i pełnił funkcję przewodnika po obrzędach Hopi. W rzeczywistości obaj panowie rozważali wspólne napisanie poświęconej im książki, do chwili, gdy Warburg sam zdał sobie sprawę ze zgryźliwości tego człowieka.¹⁰ Niechęć, jaką Talayesva odczuwał do Votha za ingerencję w obrzędy i tajemnice Hopi oraz wykorzystanie zdobytej w ten sposób wiedzy (i obiektów) dla celów naukowych, czy materialnego zysku, była w tamtych czasach dość typową reakcją.¹¹ W cytowanym fragmencie osiąga ona apogeum. Talayesva bardzo wyraźnie daje do zrozumienia, że ma pełną świadomość, iż kradzież przedmiotów obrzędowych była grzechem idolatrii. Kończy skierowaną przeciw Vothowi diatrybę z niezwykle ciętą ironią, odnosząc starożytny, uniwersalny termin „bałwochwalstwo” – ucieleśniony w judeochrześcijańskim zakazie czci bożków – do muzeum:

„Teraz, gdy już dorosłem i miałem za sobą naukę w szkole białych, nie obawiałem się tego człowieka. Kiedy dowiedziałem się, że jest w domu mojej matki, poszedłem tam i kazałem mu wyjść.

– Pan łamie przykazania swojego własnego Boga – powiedziałem mu. – Zakazał wam kraść i mieć innych bogów poza nim. Powiedział, że macie unikać wszelkich rzeźbionych wizerunków, a pan ukradł wizerunki naszych bogów i ustawił je w waszym muzeum. Dlatego jest pan złodziejem i czcicielem bożków i nigdy nie dostanie się pan do nieba.

Wiedziałem, że Lud Chmur Sześciu Stron Świata gardzi tym człowiekiem, i chociaż był już teraz starcem z długą brodą, miałem wielką ochotę złapać go za kołnierz i kopniakiem strącić z masy”.¹²

Voth to złodziej i bałwochwalca, który zabrane Hopi przedmioty ustawia w muzeum,¹³ miejscu, w którym – czego Talayesva jest najwyraźniej w pełni świadom – tworzą się nowe formy świeckiego kultu. Jednak w przejście od pierwotnego kontekstu do wystawy wpisane jest dodatkowe i nieuniknione napięcie: albo muzeum ucieka się do etnografii, która odziera wizerunki ze świętości, zastępując doświadczenie podpisami pod eksponatem, albo też opiera na (spontanicznym lub sztucznie wypracowanym) pobudzeniu przeżyć estetycznych, gdzie estetykę traktuje się jako środek umożliwiający ominięcie liturgii. Oczywiście nie chodzi o to, by zaprzeczać temu, że estetyka często prowadzi do nowych form świeckiej adoracji. Niemniej estetyka nie jest liturgią i nie może mieć innych

reguł poza neurologicznymi. Wszystko inne to egoizm, zachowanie własnego ja wobec eksplozji wiary lub bezrozumu. Jedyne sposoby, by uruchomić działanie wizerunku, to go zaatakować; jeżeli jednak zdiera się maskę, która jest reprezentacją, ponownie się ją uśmierca. Taka jest też konsekwencja inwazji etnografii w dążeniu do wiedzy.

Nie chodzi mi jednak o wygłaszanie tutaj odezwy na rzecz magii. O Aby'm Warburgu napisano już bardzo wiele, lecz sporo jeszcze zostało do powiedzenia o tym, w jaki sposób przejawia się w jego dziele to podstawowe napięcie obecne w każdym wizerunku, każdym przedstawieniu, każdej masce. Przez jego dzieło przewija się fundamentalny paradoks: z jednej strony mamy epistemologiczny heroizm w podążaniu za irracjonalnością, tak często stojącą za reakcjami na obrazy; z drugiej zaś cofanie się przed konsekwencjami pierwotnych form irracjonalności, które dostrzegał zarówno w Atenach, jak i w Oraibi. Śladem swych nauczycieli, takich jak Bastian i Usener,¹⁴ Warburg rozumiał wagę badań nad ocalałymi pozostałościami kultur pierwotnych, widząc w nich środek do uzyskania porównawczej wiedzy o irracjonalności stojącej za formami symbolicznymi cywilizacji i nauki Zachodu; jednak osobiście zaangażowany w te formy, lękając się utraty samokontroli, nie potrafił w badanych kulturach pierwotnych dostrzec, czym były one same w sobie. Poza tym oczywiście jedyną kulturą pierwotną, której trud zbadania podjął – zapominając o niej na ponad trzydzieści lat, aż do powrotu własnego szaleństwa – była kultura Indian Pueblo, kultura czerwonoskórych, którą wielił w młodości w ramach oporu wobec żydowskiej kulturze swych przodków, którą gardził.¹⁵ Zamiast uznać i próbować zrozumieć genezę żydowskiego lęku przed idolami, lęku, który oddaje wizerunkom sprawiedliwość, odwrócił się, by zanurzyć w ikonofilii renesansu, ukrywającego swój lęk pod postacią *Pathosformeln* – co Warburg przeczuwał, podobnie jak Nietzsche, lecz wobec czego – w odróżnieniu od filozofa – nie potrafił się zdobyć na ironię. Nie potrafił zrozumieć kryjącego się za szaleństwem śmiechu, nie umiał podjąć ryzyka, jakim jest przyznanie, że towarzyszący pijanym tańcom śmiech menad ma znaczenie.

Powróćmy jednak do wielbego Votha, „który – jak mówi Talayesva – skradł wiele naszych obrzędowych tajemnic i nawet wywiózł święte wizerunki i ołtarze, by umieścić je w muzeum, dorabiając się w ten sposób majątku”. To Voth przywiózł Warburga do Hopi, kiedy ten pojawił się w Nowym Meksyku na wiosnę 1896 roku; to on także uzyskał dla niego pozwolenie – jeżeli można to nazwać pozwoleniem – na fotografowanie Hopi, czyniąc zeń w ten sposób swego współnika w wydzieraniu Indianom obrazów ich duszy i tajemnic.

W 1923 roku Warburg tak pisał o Vothcie: „Dzięki wieloletnim kontaktom z Indianami zyskał ich zaufanie,

poświęcając swym obowiązkom misjonarza niewiele uwagi. Badał Indian, skupował ich wyroby i handlując nimi, rozkręcił potężny interes. Na skutek niezwykle zaufania, jakim był darzony, można im było robić zdjęcia podczas tańców, na co w innej sytuacji nigdy nie pozwoliłby im strach przed fotografowaniem.”¹⁶ Zapiski te traktują jednak Votha zbyt łagodnie. Jak wiadomo z wielu relacji samych Hopi na temat działalności Votha na mesach, budził on zdecydowaną niechęć, bo wdzierał się siłą do świętych kiv i ujawniał sekrety indiańskich obrzędów w szablonowych etnograficznych opisach tych ceremonii.¹⁷ W rzeczywistości niechęć Hopi wobec fotografowania obrzędów wynikała nie tyle z lęku, co z oporu przed ujawnianiem innym własnych świętych tajemnic; innym, czyli poganom z Zachodu.¹⁸

Warburg dostrzegł jednak przynajmniej dość wcześnie finansowe pobudki działania Votha i związek między objawieniem a kapitalizmem. W dzienniku podróży pod datą 1 maja, w dniu, w którym widział tańce *Hemis kachina*, zapisał: „Rozstrój żołądka. Rano widziałem *Hemis Kachina*. Malownicze wrażenie. Po południu blazny. Niezwykle obsceniczne. Targowałem się z Vothem. Wychodzi z niego najniższa chciwość. Modlitwa, targowanie się, karmienie cielaka, zdobywanie wody, odwiedzanie Indian. Najpospolitszy, interesowny egoista, lecz równocześnie najsprytniejszy i najlepszy obserwator indiańskich obrzędów”.¹⁹

U Votha, pazernego misjonarza-etnografa, o którym Warburg nie był najwyraźniej najlepszego zdania, wiedza i ujawnianie tajemnic szły ze sobą w parze. Co jednak ze zdjęciami, których robienia nie życzyli sobie Indianie? Dwa dni wcześniej Warburg ze zdumiewającą obojętnością pisał o tym, co robi: „Indianie nie lubią, kiedy się ich fotografuje. Zrobiłem zdjęcie małej albinoski [...] dzieci w Oraibi zostaną zmuszone do chodzenia do szkoły”.²⁰ Robił zdjęcia, na których czasem widać, jak on sam, albo jakiś inspektor poządlawie lypią okiem na jakąś urodziwą Indiankę.²¹

Wygląda na to, że Warburgowi nie przyszło nigdy do głowy, że mógłby obrazić samych Hopi. Pomimo zastrzeżeń, jakie miał do charakteru Votha, potrzebował tego człowieka. W istocie polecił mu go niezrównany James Mooney, i to właśnie dzięki pozycji, jaką Voth cieszył się w pueblo Oraibi, Warburg mógł wejść do kivy w wigilię tańca. Jak wynika z listów Warburga do Votha, to właśnie jemu zawdzięczał on całą wiedzę o obrzędzie i strojach, które wówczas Hopi mieli na sobie; w 1896 roku zaproponował Vothowi publikację, która obok zdjęć tańca zawierałaby tekst Votha o rytuale węża i Warburga o tańcu *Hemis kachina*.²² Oczywiście Voth był za bardzo egoistycznie nastawiony, by dzielić się chwałą publikacji z najprawdopodobniej równie egoistycznie nastawionym młodym Warburgiem, w związku z czym propozycja spełzała na niczym.

Nie ma jednak wątpliwości, że naruszając tajemnice tańca *kachina* i odrzucając prawdziwą symbolikę

masek noszonych przez tancerzy, Warburg w pełni stał się współuczestnikiem brutalnych praktyk wielebnego Votha. Trudno uniknąć wniosku, że przynajmniej w tym momencie Warburg w rzeczywistości nie wiedział, co robi, a w wykładzie z 1923 roku próbował usprawiedliwić swe zainteresowanie obrzędami Hopi w kontekście desperackiego poszukiwania sensu dręczącej obecności Aleksandrii w Atenach, oraz znaczenia azjatyckich i orientalnych inwazji, którym ulegają co jakiś czas zachodni klasycyzm, logika, matematyka i rozsądek. Sedno problemu stanowi tajemnica wizerunków.

W 1929-30 Fritz Saxl napisał: „Ameryce Aby Warburg zawdzięczał to, że nauczył się patrzeć na historię Europy oczyma antropologa. Wczesny renesans znalazł swe wzorce w pogańskiej starożytności, a historyk, żeby uzyskać wgląd w antyczne pogaństwo, nie może zrobić nic lepszego, niż pojechać do kraju pogan”.²³ W ten sposób zaczyna się kult wizerunku Warburga-antropologa. Utrzymał się on po dziś dzień. Już w 1970 roku Gombrich pisał, że „więcej opublikowano po angielsku prac o tym epizodzie z życia Warburga niż o jakimkolwiek innym aspekcie tego życia”,²⁴ podczas gdy w 1986 roku mógł pozwolić sobie na komentarz, że „nie zanoszą się bynajmniej, by ten strumień publikacji miał zamiar szybko wyschnąć”.²⁵ Stwierdzenie to okazało się prorocze: w ciągu kilku ostatnich lat strumień artykułów przybrał rozmiary rwącego potoku. Jednak trudno w nim znaleźć jakieś słowo krytyki, czy choćby aluzję do tego, że Warburg, ulegając demonom własnego wnętrza, które zmuszały go, by w renesansowych *Pathosformeln* znajdować podobieństwa do tańca Hopi, doszukując się korzeni sposobów wyrażania emocji poprzez ruch w sztuce Zachodu, nie rozumiał natury i funkcji ani tańca węża u Hopi, ani ich masek *kachina*.

W dzienniku Warburga z podróży na południowy zachód Stanów niewiele wskazuje, że podjął on wysiłek zrozumienia kontekstu tańca węża i tańców *kachina* u Hopi. Niekłamaną intelektualną ciekawość widać w jego poważnym podejściu do przygotowań do podróży i rzetelnym przestudiowaniu literatury dotyczącej starożytnych Anasazi oraz obrzędów współczesnych Pueblo w bibliotekach na wschodzie Stanów Zjednoczonych;²⁶ jednak w dziennikach Warburg rozczarowuje, ujawniając frywolne i zepsute oblicze, mnożąc niekończące się komentarze na temat ślicznych Indianek i przystojnych Indian (często w zestawieniu z nieatrakcyjną aparycją jego własnych pobratymców).²⁷ To prawda, że już w dziennikach pojawia się zrozumienie – jasno ujęte w słynnym wykładzie – dlaczego i w jaki sposób wąż, jak żyjący symbol błyskawicy jest w centrum obrzędów, które mają na celu sprowadzenie deszczu. Już wówczas postanowił prawdopodobnie dowieść – mówiąc słowami jego wykładu z 1923 roku – „wszechobecności mitu i praktyk ma-

gicznych wśród ludzi pierwotnych”.²⁸ Trudno to jednak uznać za głębokie zrozumienie i z pewnością podróż na południowy zachód – podróż do jednego z ostatnich jego zdaniem miejsc na świecie, gdzie istniało pogaństwo – nie była potrzebna, żeby je potwierdzić.

Niewątpliwie wykład z Kreuzlingen dostarcza ważnych intuicji w sferze psychologii związku między emocją, czyli wnętrzem, a ruchem, czyli ekspresją zewnętrzną, a także w zakresie doniosłego związku między racjonalnością i irracjonalnością w zachodnich formach sztuki. Jest coś niezwykle przejmującego w poprzedzonym pobycem w sanatorium spostrzeżeniu Warburga, że za związkiem człowieka z mitem i symbolem zawsze stoi tragedia. Teoria Warburga polega na tym, że człowiekowi symbole niezbędne są, by mógł kontemplować; równocześnie jednak zapowiadają one zerwanie bezpośredniego kontaktu z samą naturą – choć wąż, złośliwy demon podziemny, sam jest symbolem błyskawicy. Pierwszy był zatem bezpośredni kontakt z symbolami, których dostarcza sama natura; potem przyszło – na własne życzenie człowieka – oddzielenie od natury poprzez stworzenie symbolu, który od niej oddala, zastępując rzeczywistość: od błyskawicy do żywego węża, do obrazów węży, a nawet do figurek i masek *kachina*.

Zdaniem Warburga doszło do przejścia „od symboliki, której skuteczność wywodzi się bezpośrednio od ciała i ręki, do takiej, która otwiera się jedynie w myśli”.²⁹ Współbrzmieć z naturą można tylko wówczas, jeśli się ma z nią bezpośredni kontakt; potrzebujemy jednak dystansu, na jaki pozwala logika, matematyka, kultura, kontemplacja. Cywilizacja zawiera w sobie ziarna swego zniszczenia, ponieważ ostatnim etapem jest bezpośrednie zawładnięcie naturą, dokonywane za pomocą elektryczności, telegrafu i telefonu, które w ujęciu Warburga zniszczyły dystans niezbędny do kontemplacji, nabożeństwa i refleksji. Komunikacja telefoniczna i bezprzewodowa niszczy możliwość symbolicznego uaktywnienia sił natury.³⁰ Przeskakuje przepaść między symbolem i jego odniesieniem.

W dzienniku Warburga niewiele jednak można znaleźć ani na ten temat, ani też – co bardziej znaczące – na temat jego poczucia tragedii wpisanej w odzwanie człowieka Zachodu od natury i pokonanie jej przemocą dzięki elektryczności – nowoczesnemu odpowiednikowi błyskawicy.³¹ Ogólnie rzecz biorąc, dziennik zawiera niewiele oprócz dumań niezwykle inteligentnego, lecz najwyraźniej niewrażliwego dwudziestosięciolatka. Być może przerażony tym, co zaczynał przeczuwać, Warburg, jak najszybciej mógł, pozbył się przedmiotów, które kupił od samych Indian, od Votha, od Keama, a przede wszystkim od Johna Golda i Abrahama Spielberga, żydowskich handlarzy z Santa Fe.³² Już w styczniu 1896 roku pisał z Santa Fe do rodziców, zawiadamiając, że przyśle „niedługo do Hamburga ma-

sę indiańskich garnków, tkanin i narzędzi. Rozpakujcie je, proszę, i zamówcie dużą szklaną gablotę od Knocka – taką jak gabloty w muzeum etnograficznym”.³³ Duża szklana gablota dla wspaniałych masek kachina, dla przepięknych dzbanów wykonanych przez Nampeyo, genialną twórczynię renesansu Hopi, która wówczas pracowała w Oraibi i o której Warburg w ogóle nie wspomina!³⁴ To przecież Nampeyo sięgnęła po klasyczne motywy sztuki Anasazi – sztuki swych przodków – by ożywić je we własnych wspaniałych pracach. Warburg wrócił do Hamburga i między 1898 a 1902 rokiem oddał je po prostu do tamtejszego Museum für Völkerkunde. Nikt dziś nawet nie wie, gdzie się to wszystko znajduje.³⁵

Być może nie można winić Warburga za odegranie roli dobrego etnografa i przekazanie pozyskanych obiektów do muzeum do dalszych badań, jak czyniono przed nim i jak praktykuje się po dziś dzień. Czego jednak dowiadujemy się o kontekście artefaktów i sztuki Hopi w muzeum? Jeśli w grę wchodzi chrześcijańskie ołtarze, to przynajmniej przeczuwamy tajemnicę mszy świętej i Wcielenia, stanowiące fundament użycia obrazów w chrześcijaństwie. Natomiast z tajemnic Hopi nie pozostaje nic – literalnie nic; w związku z tym musimy się ograniczyć do *esthesis*, empatii i analizy formalnej. Misteria Hopi są dokładnym przeciwieństwem misterium, w które wpisana jest tajemnica Wcielenia. Wąż to nie błyskawica, która stała się ciałem; nie jest nawet wcielonym demonem, jak sądził Warburg. To symbol w najbardziej odległym znaczeniu tego słowa (choć symbol naturalny). Węże żyją własnym życiem, nie są żadnym wcieleniem.

Wszystko to jednak nie oznacza prostej konstatacji w Benjaminowskim stylu, że obiekty Hopi utraciły aurę, jak dzieje się zawsze, kiedy wrywamy obiekty sztuki z ich kontekstu obrzędowego i liturgicznego. Choć prawdziwa, konstatacja taka byłaby zbyt prosta.

Dziś żarliwy sprzeciw amerykańskich Indian wobec umieszczania ich obiektów rytualnych w muzeach jest powszechnie znany (choć rzadko respektowany); podobnie też znane są ich roszczenia o zwrot tych obiektów plemionom i krainom, z których się wywodzą. Niewiele jest na Manhattanie miejsc bardziej przynębiających i niepokojących od Muzeum Indianina Amerykańskiego, mieszczące się aktualnie nie gdzie indziej, lecz w budynku dawnej Komory Celnej. Obnażone zostaje tutaj fundamentalne napięcie istniejące między dobrą etnografią a postulatem przyjemności estetycznej. Choć bowiem ukazany został w zarysach współczesny kontekst wytwarzania współczesnych obiektów, a także gdzieś pojawia się aluzja do tradycji, z której się one wywodzą, to zakłada się tutaj istnienie uniwersalnego poczucia estetyki – estetyki poza kontekstem. Stare muzeum przy 157. Ulicy było prawdziwą kolekcją etnograficzną, choć sfatygowaną i przechodzoną, a także budzącą zażenowanie faktem,

że zrabowane Indianom bogactwa przez wiele lat przechowywano w wielkich magazynach na Bronxie. Jednak teraz resztki tych zbiorów eksponowane w pustych przestrzeniach komory celnej, gdzie słyszy się echo własnych kroków, wyglądają jeszcze bardziej żałośnie. Dlaczego żałośnie? Ponieważ członkowie rady muzealnej rdzennie amerykańskiego pochodzenia świetnie wiedzą, że żadna *kachina* nie odzyska swej siły oddziaływania w muzeum etnograficznym – nie tylko dlatego, że staje się w tym miejscu jedynie i aż eksponatem etnograficznym, lecz przede wszystkim z tego powodu, że nigdy nie powinna się tam znaleźć: nawet umieszczona w najdokładniej odtworzonym kontekście obrzędowym – przekazanym przez autorów takich jak Voth – *kachina* traci swą moc i aurę, kiedy ujawni się jej tajemnice.

Maska musi pozostać maską i nie może stać się tylko eksponatem. Zatem jedyny komentarz, jakim opatrzone są dziś wystawione w muzeum obiekty, to komentarz estetyczny, autorstwa współczesnych artystów indiańskich. Etnografia nigdy nie ujawni prawdziwego znaczenia przedmiotów wytworzonych przez kultury plemienne; potrafi w nich jedynie dostrzec dzieła sztuki lub przedmioty liturgiczne. Estetyka pozwala zachować choć trochę przyjemności, a w tej przyjemności – trochę siły.

Na czym polegały zatem błędy Warburga? Z pewnością bardzo się starał, na tyle, na ile może się starać bogaty i zepsuty *Gelehrter* z Hamburga. Nie udało mu się jednak w pełni docenić różnic – a nie podobieństw – między rzekomo pogańskimi korzeniami kultury antycznej i rzekomo pierwotnymi aspektami kultury Hopi.³⁶ Zanim jednak do nich powrócimy, warto zauważyć pewien element badań Warburga nad Indianami Pueblo, który obszerna literatura na ich temat całkowicie zaniedbuje.

Być może zaślepiony potrzebą rozwiązania antynomii w sztuce minionych epok i pogodzenia się z napięciami, których przejaw stanowiła wymiana między klasycyzacją i barbarzyństwem, Zachodem i Wschodem, tym, co racjonalne i irracjonalne, Warburg nie zauważył w ogóle, że współcześni mu Hopi uwikłani są w jakąś walkę. Tymczasem planowano ją na jego oczach; w jego zapiskach nie ma jednak najmniejszej wzmianki, która wskazywałaby, że miał tego jakąkolwiek świadomość.³⁷ Walka ta mogłaby przynajmniej uwrażliwić go na znaczenie masek *kachina*. Dokładnie bowiem w czasie pobytu Warburga w starym Oraibi, osadą wstrząsały napięcia i walki między tak zwaną frakcją Przyjazną a frakcją Wrogą.³⁸

Przyjaznymi – jak sama nazwa wskazuje – nazywano tych członków plemienia, którzy byli dobrze nastawieni wobec Waszyngtonu i jego przedstawicieli, albo wręcz im przychylni; byli to Hopi gotowi dostosować się do wymagań białych nauczycieli, geometrów i misjonarzy – ludzi gotujących ich kulturze zagładę, któ-

rzy wywłaszczali Indian z ziemi i odbierali im ich sekrety. Przyjaznym przeciwstawiali się bardziej konserwatywnie nastawieni Wrodzy, którzy na każdym kroku zacięcie zwalczali adaptację, modernizację i ustępstwa. Walka ta kilka lat po wyjeździe Warburga doprowadzić miała do niemal całkowitego wyludnienia się samego Oraibi.³⁹

W dzienniku Warburga nie ma na ten temat ani słowa; nie ma też żadnej aluzji do tych wydarzeń w jego słynnym wykładzie z Kreuzlingen. Omawiając plemienne totemy, Warburg pominął to, co było w nich najbardziej kłopotliwe zarówno w kategoriach starożytności, jak i nowoczesności. Nie tylko nie odniósł się do konfliktu między tymi, którzy gotowi byli ujawnić tajemnice, tradycję i sposoby tworzenia wizerunków, a tymi, którzy chcieli je zachować – walki, o której mówiło mnóstwo ówczesnych

źródeł i która toczyła się na jego oczach – lecz także dokonał przeskoku między Laokoonem a obrzędami kachina.

Jednak każdy, kto był świadkiem tańca węża (czy też nawet tańca *Hemis kachina*, jak sam Warburg), wie, że między Laokoonem i *kachiną* nie istnieje żadne podobieństwo. Antyczne tańce bachiczne upojonych szaleństwem menad oraz ich odzwierciedlenie w wirujących postaciach na płaskorzeźbach Francesca di Giorgio i obrazach Botticellego być może istotnie odsłaniały za pomocą ruchu emocje trawiące wnętrza przedstawianych postaci; nie może jednak istnieć podobieństwo między tymi tańcami, choćby były i aleksandryjskiego pochodzenia, a tańcami Indian Pueblo. W tańcach Hopi nie ma gwałtownych, szaleńczych ruchów, nie ma wirujących draperii, nie ma rozwianych na wietrze włosów. Tańce Hopi są z gruntu po-



fot. H.R. Voth, mężczyzna przebrany za kobietę i oczekujący na taniec Kaczina.
Za: Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, Paris 2003, s. 101

zbawione szалу. Krok jest w każdej chwili przemyślany, posępny, głęboko osadzony, zakorzeniony w ziemi. Wiatr to rzadkość, powiewające tkaniny nie istnieją. W tańcu węża jest nawet mniej lamentu i zawodzeń niż w innych. Lecz nawet lament nie jest nigdy szalony. Nie ma też absolutnie żadnej walki z wężem, która mogłaby przypominać walkę Apolla z Pytonem, czy Laokoona i jego synów z węzami. Wąż u Hopi nie jest bowiem demoniczną siłą podziemnego świata.

Brak zrozumienia tych wszystkich rzeczy, nieumiejętność słuchania i patrzenia, absolutny, choć niezamierzony brak szacunku dla kultury Hopi potwierdzają, jak mi się wydaje, słynne fotografie wykonane przez Warburga. Nie powinien był tych zdjęć robić, ponieważ jego gospodarze wcale sobie ich nie życzyli.⁴⁰ To prawda, że w tym czasie także wielu innych ludzi robiło Indianom zdjęcia, poczynając od nieustraszonego Bena Witticka – który za wtargnięcie na obrzędy Hopi zapłacił śmiercią od ukąszenia przez grzechotnika⁴¹ – po wspaniałego A.C. Vromana oraz świetnego, lecz powierzchownego Edwarda Curtisa. Prawda też, że niektóre ze zrobionych przez Warburga (czy też raczej jego asystenta) fotografie mają pewną wartość etnograficzną i rzeczywiście są lepsze od wielu innych zdjęć etnograficznych z tego czasu. Jest jednak coś z lekka odpychającego w zdjęciach takich, jak słynne zdjęcie, na którym sam Warburg stoi dość fircykowato wystrojony obok przystojnego, półnagiego Indianina; jeszcze bardziej uczucie to narasta, kiedy fotografia ukazuje Warburga wystrojonego w maskę kachina lekceważąco zatknętą na czubku głowy. Maskę to nie kapelusz. Dlaczego nie mógł włożyć maski głębiej i choć na chwilę ukryć swą twarz – znak własnej tożsamości? Właśnie dlatego, że bał się ją utracić na skutek mocy wizerunku *kachina*. Z pewnością wiedział, że podczas tańca maskę wkłada się tak, że zakrywa ona całą głowę; że chodzi o ukrycie twarzy noszącego ją człowieka. Dokładnie to samo można wywnioskować, patrząc na lalki *kachina*, które Hopi sporządzają dla dzieci, żeby się oswajały z twarzami i imionami bogów, które tak często pojawiają się w tańcach. Czy Warburg zapomniał o potęgze wizerunków, która leży w tym, że obraz zawsze zastępuje jakąś rzeczywistość, niezależnie od tego, jak bardzo można go z samą rzeczywistością pomylić? Maskę symbolizuje potęgę całej sztuki dlatego, że nie powstała po to, żeby objawić kryjącą się za nią twarz; że ma za zadanie zachować tajemnicę siły, która się w niej mieści. Ukazując siebie samego w ten właśnie sposób: jako wystrojonego w garnitur mężczyznę z Zachodu z maską *kachina* zatknętą na czubku głowy, Warburg trywializuje misteria Hopi, odziera je z tajemnicy i – w chwili frywolnej zabawy – sprowadza do barwnej egzotyki.

Wróćmy jednak do węża. Jak słusznie zauważył Philippe-Alain Michaud, „obrzęd węża to skomplikowany węzeł różnych wątków, nad którymi Warburg

pracował: od przedstawień przelotnego ruchu, które od 1893 roku obserwował w sztuce florenckiej, wskazując ich obecność zarówno w rozwianych na wietrze włosach i draperiach nimf Botticellego, jak i we florenckich *intermezzi* z 1589 roku, których formę Rossi opisywał jako ciąg węzowych kształtów.⁴² W tym jednak momencie zwyczajowo przyjęta idolatria bierze górę, przejawiając się w dwóch formach. Michaud pracowicie konstruuje długi wywód, który ma wykazać podobieństwa między epizodami apollinijskimi i dionizyjskimi w *intermezzi* z 1589 roku a rzekomo podobnymi elementami w tańcach węża. Szczęśliwie, furie z *intermezzi* mają węże wplątane we włosy; jednak podczas gdy węże w obrzędach Hopi wychodzą spod ziemi i są jej zwracane, nie oznaczają świata podziemnego w żadnym z sensów, jaki ma dla nas to miejsce. Ponadto, być może z powodu zainteresowania samego Warburga Nietzschem, Michaud przytacza fascynujący moment, kiedy Zaratustra widzi węża wślizgującego się w usta śpiącego pasterza:

„I zaprawdę nigdy nie widziałem czegoś podobnego. Ujrzałem młodego pasterza, który wił się, dławiał, trząsał z wykrzywioną twarzą; z ust zwiślał mu czarny, ciężki wąż.

Czym widział kiedykolwiek tyle obrzydzenia i bladego strachu na czyimś obliczu? Spał był chyba? I wtedy wąż wpełznął mu do gardła – i wgrzył się mocno.

Dłoń moja wrywała węża i wrywała – nadaremnie! Nie wyrwała go z gardła. Wtedy krzyknęło coś przeze mnie: «Gryź! Gryź! Głowę! Odgryź!» Tak krzyczały przeze mnie moja groza, nienawiść, obrzydzenie, litość; całe moje dobro i zło jednym krzykiem krzyczały przeze mnie. [...]

Pasterz zaś ugryzł, jak mu doradził mój krzyk; ugryzł jak należy. Daleko od siebie wypluł łeb węża i zerwał się.

Już nie pasterz, już nie człowiek – przemieniony, rozświetlony, ś m i a ł s i ę! Nigdy jeszcze na ziemi żaden człowiek nie śmiał się jak o n!”⁴³

Cała ta scena jest niezwykle żywa i bardzo nietzscheańska, zwłaszcza w ironii momentu „należytego ugryzienia” i śmiechu, który po nim następuje; nie ma ona jednak żadnego związku z tańcem węża u Hopi. O co mogło chodzić Michaudowi, poza spotęgowaniem bałwochwalczego uwielbienia dla Warburga poprzez odwołanie się do jego rzekomo nietzscheańskich korzeni? W tańcach Indian Pueblo nie ma żadnego wicia się, dławienia, wstrząsów ani konwulsji; jest tylko kalkulacja i celowość ruchów. Nie ma obrzydzenia ani bladego strachu; i choć tancerze Hopi istotnie biorą do ust węże, tak jak pasterz Nietzschemo, nie ma mowy o gryzieniu, ponieważ nie ma tutaj żadnego zła. Opis świadka jest całkiem jasny: „Wkrótce potem tańczyli z dużymi węzami w rękach i w zębach. Niektóre węże wiły się i wysuwały języki, ale inne zachowywały się spokojnie. Mój dziadek mówił później, że

najspokojniejsze węże mieli tancerze o najlepszych sercach”.⁴⁴ I dalej: „Byłoby dla mnie lepiej, gdybym został członkiem Bractwa Węża w dzieciństwie, ponieważ węże nigdy nie kąsają małych chłopców, których myśli są czyste i dobre i którzy nie spali jeszcze z kobietą. Nieraz już stwierdziłem, że węże zachowują się spokojnie, kiedy mali chłopcy trzymają je w ustach, a teraz zastanawiałem się, czy jestem dostatecznie czysty, by podjąć się takiej funkcji obrzędowej”.⁴⁵ Po raz kolejny zauważamy obecność abstynencji seksualnej oraz dobroczynność węży, które nie są symbolami, lecz rzeczywistością: „Tego roku pewien mężczyzna został podczas tańca pokąsany przez węża i omal nie stracił życia. Musiał mieć bardzo złe serce. Gdy tancerze nie są czysti albo nie dość skrupulatnie wypełniają swoje funkcje, węże potrafią się rozgniewać. Tancerz, który spał z kobietą, w czasie obrzędu może zachorować, może stać się niezdolnym do wypełnienia swej roli albo też może zostać pokąsany w czasie tańca węża. Pewnego razu jeden z przywódców został pokąsany podczas polowania na węże, a starzy ludzie opowiadali o mężczyznach, którzy zmarli pokąsani przez nie, ponieważ nie wykonywali swoich obowiązków. Doszedłem do wniosku, że być może, lepiej się stało, że nie będę wprowadzony do Bractwa Węża”.⁴⁶ Węże są siłami dobra, a nie zła.

Jest jednak w opowieści Zaratusztry jeden element, który ma znaczenie – element, którego Warburg nie potrafił docenić. To ironiczna koda o śmiechu pastusza. Jak powszechnie wiadomo, w najpoważniejszych tańcach Indian Pueblo zawsze pojawiają się postacie błaznów, często w strojach kobiecych, wykonując obsceniczne gesty. Było to dla młodzieńca z Hamburga dość szokujące („Po południu błazny. Niezwykle obsceniczne”).⁴⁷ Nietzsche rozpoznał zbawczą moc ironii i śmiechu oraz przeistoczenie, które potrafią przynieść (w końcu – całkiem nie po purytańsku – pasterz śmieje się, bo wie, że był zły, a jednak wygrał). Warburga obie te rzeczy wprawiły w pomieszanie: „Pojawiło się sześć postaci. Trzech niemal zupełnie nagich mężczyzn wysmarowanych żółtą gliną; włosy mieli zawinięte w formę rogów, a za strój służył im jedynie kawałek lnianej płachty. Potem weszło trzech mężczyzn w strojach kobiecych. I podczas gdy chór i jego kapłani dalej wykonywali taneczne ruchy, nie przerywając ceremonii i z niezakłóconą pobożnością, postaci te zaczęły w obrzydliwie wulgarny i pozbawiony szacunku sposób parodiować chór. Nikt się nie śmiał. Wulgarną parodię nie traktowano jako komicznych drwin, lecz stanowiła ona rodzaj ubocznego wkładu uczestników uroczystości w wysiłek zapewnienia dobrych zbiorów kukurydzy”.⁴⁸ Trudno o bardziej antropologicznie niejasne sformułowanie niż „wulgarna parodia” błaznów, która „stanowiła rodzaj ubocznego wkładu uczestników uroczystości w wysiłek zapewnienia dobrych zbiorów kukurydzy”. Nikt bowiem, kto widział

błaznów podczas jakiegokolwiek tańca Indian Pueblo, nie ma wątpliwości, że „wulgarna parodia”, którą wykonują, oczywiście traktowana jest jako „komiczne drwiny”.

Bergsonowska koncepcja komizmu okazuje się tutaj nader pomocna. Dla Bergsona „komizm stanowi tę stronę osoby, którą jest ona podobna do rzeczy, stanowi ów wzgląd zdarzeń ludzkich, który naśladuje swym swoistym usztywnieniem czysty, najzwyczajniejszy mechanizm, automat, zgoła ruch nieożywiony”.⁴⁹ Być może nie odnosi się to w pełni do błaznów Indian Pueblo, lecz Bergsonowska wizja jest ważna, gdyż kładzie nacisk na fakt, że śmiech koryguje automatyzm komizmu. Komizm „wyraża tedy swego rodzaju niedoskonałość, indywidualną lub zbiorową, wymagającą natychmiastowej naprawy. Śmiech jest tą naprawą”.⁵⁰ Śmiech, podobnie jak pożądanie, zaczyna się od lęku, a kończy, z czego zdawał sobie sprawę Nietzsche, jako zwycięstwo. Opór przed zrozumieniem transformacyjnej roli śmiechu jest z pewnością symptomatyczny dla niezwykle silnego u Warburga lęku przed utratą samokontroli, która łączy się z prawdziwym śmiechem. Nie potrafił on przyznać, że misterium wizerunków musi łączyć się z utratą samokontroli i zatraceniem w zmysłach (często zatem w obsceniczności). Niemożnością było dla niego uznanie faktu, że maski nigdy nie można zedrzyć; że nigdy nie uda się odkryć prawdziwej rzeczywistości ukrytej za wizerunkiem. Taka jest bowiem niewątpliwie jego natura.

Oczywiście chodzi mi tutaj o to, że wizerunków nie da się sprowadzić do pozycji przedmiotu badań etnografii. Warburg także z pewnością o tym wiedział, lecz, jak widzieliśmy, obawiał się konfrontacji z tą wiedzą. Każdy obrzęd jest inny: florenckie *intermezzi*, w których Apollo walczy z Pytonem, a delikatne nimfy przeciwstawiono wystrojonym w węże furiom; posiadająca głębokie znaczenia psychologiczno-mityczne walka Laokoona – ojciec i synowie w zmaganiach ze złem; sprowadzający deszcz taniec węży; czy zapewniające dobre zbiory tańce *kachina*. Warburg świetnie jednak wiedział, że w tańcu węża nie mogło chodzić o zło. Koncepcja, że taniec węża mógłby w jakiś sposób objawić starożytne wtargnięcie Aleksandrii do Aten; kłającej, lecz płodnej orientalności w czystą attyckość bez skazy (pamiętajmy, że Strzygowski napisał *Orient oder Rom* zaledwie kilka lat wcześniej)⁵¹ była złudzeniem, i to niebezpiecznym. Zaślepiło ono bowiem Warburga, uniemożliwiając mu dostrzeżenie prawdziwego znaczenia tańca węża i rzeczywistych problemów Hopi.

Oczywiście wszystko to ma związek z osobistymi zmaganiem Warburga, który walczył z pozostałościami tego, co nazywał prymitywizmem, w sztuce renesansu i utratą dystansu, którą przyniósł nowoczesny świat. Intuicyjnie przeczuwał irracjonalną siłę wizerunków, siłę, która zagraża tożsamości odbiorcy sta-

nowiąc zagrożenie dla jego samokontroli; w końcu sporządził jednak *Bilderatlas*, w którym wizerunki zachowały niewiele ze swej pierwotnej siły i zaangażowane w służbę dziwacznych encyklopedycznych genealogii okazują się zaskakująco, wręcz nieprawdopodobnie bezsilne.⁵² Dlaczego otaczającej Warburga mitomanii nie udało się tego jeszcze uchwycić? Wizerunki są albo nabrzmiałe od rytuału – co chyba Warburg wiedział, lecz starał się stłumić – albo są pozbawione siły i nie działają.

Nie trzeba jednak wiele, by zaczęły działać. Nieudany *Bilderatlas* Warburga – wzruszający w zaufaniu do reprodukcji i powielenia – przepowiada wymoczkowaną kondycję kontemplacji, która wpisana jest w nowoczesną mnogość wizerunków, które można powołać do życia i poddawać nieskończonym manipulacjom za pomocą komputera, do których Warburg, jak zawsze schizofreniczny, odnosiłby się jednocześnie z pogardą i uwielbieniem.

Jednak gdzieś w głębi, zanim jeszcze doprowadziły go do szaleństwa, Warburg wiedział, co w rzeczywistości znaczą wizerunki. Różnił się pod tym względem od wielu swych nowoczesnych wyznawców, którzy nie dostrzegają potęgi wizerunków, przekształcając je w najbardziej oschłą i nudą postać etnografii. Napięcie i moc oddziaływania, które leżą u sedna każdego obrazu wynikają z jego potencjału substytucji. Obraz ma siłę fetysza. Zastępuje rzeczywistość, lecz jego moc sięga dalej niż to, co sam przedstawia. Maską jest wizerunkiem, wizerunek maską. Trzeba założyć maskę, żeby stać się kimś innym, nie sobą. Warburg nie potrafił założyć maski i stać się wizerunkiem, a nie rzeczywistością. Łączyłoby się to bowiem z utratą ja – tak jak łączy się z nią prawdziwy śmiech, nie chichot, czy zatrącenie w zmysłach. Tu właśnie – w konsekwencji, którą jest utrata ja – leży prawdziwa groźba wizerunków. Lękamy się zmysłowości wizerunków, by się w nich nie zatracić. Dlatego właśnie od Tertuliana, a nawet jeszcze wcześniej, cześć wizerunków stawiano obok kusicielskiej mocy kobiet; stąd też jego traktat o idolatrii jest oczywistą paralełą traktatu przeciwko używaniu kosmetyków przez kobiety. Nasza tożsamość jest nierozzerwalnie związana z samokontrolą. To jest właśnie kamień węgielny freudowskiej wizji kultury i cywilizacji, a także koncepcji Warburga i Gombricha. Nie możemy się zatracić, czy też raczej stracić kontroli nad sobą. Stąd tak głęboki maskulinizm kryje się za niechęcią do wizerunków, o którym tak barwnie pisał wiele lat temu W.J.T. Mitchell.⁵³

Mułowie mieli rację. Posągi Buddy z Bamjanu były wizerunkami bogów niewiernych, które należało zniszczyć. Oczywiście mieli też inne motywacje (jak zawsze w wypadku ikonoklastów), jak – co twierdzili niektórzy z mułłów – potrzeba zwrócenia uwagi na nędzę afgańskiego ludu. Już od czasu Herostratesa niszczenie wizerunków służyło również dobrze celom re-

klamowym. A wielkich posągów z Bamjanu nie można by nawet było umieścić w muzeum (przyjąwszy, że mułłowie mieliby taką chęć), gdzie straciłyby najprawdopodobniej swą moc na rzecz innej formy idolatrii. Jest jednak coś więcej. Wysadzając w powietrze posągi buddów, talibowie okazali się ludźmi, dla których zagrożenie stanowi niewytłumaczalna zmysłowość sztuki i jej wielorakich wdzięków, przez stulecia uważanych zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie za tak wszeteczne i niepoddające się władzy rozsądku, jak wdzięk kobiety. Moc sztuki, podobnie jak moc kobiety, budzi zatem w talibach lęk, ponieważ nie można ich poddać kontroli; chyba że odstrzeli się oblicze posągu albo zakryje twarz kobiety burką. Wystarczy im jednak zdjąć maski, a – o ironio! – przestaną być groźne.

Przełożyła Ewa Klekot

Przypisy

- ¹ Po raz pierwszy wykład został opublikowany w angielskim tłumaczeniu F.W. Mainlanda na podstawie nieco podrasowanej wersji tekstu dostarczonego przez Gertrude Bing i Fritza Saxla, który był dostarczycielem służących za źródło notatek. Zob. Aby Warburg, *A Lecture on the Serpent Ritual*, „Journal of the Warburg Institute” 2 (1939): 277-92. To wydanie tekstu należy obecnie zastąpić wspaniałą wersją sporządzoną przez Raulffa na podstawie rękopisów przechowywanych w bibliotece Instytutu Warburga (Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, wydał i opatrzył posłowiem U. Raulff [Berlin: Wagenbach 1988] oraz jej angielskim tłumaczeniem pióra Steinberga, Aby Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, przełożył i opatrzył interpretacją Michael P. Steinberg [Ithaca: Cornell University Press 1995]). Zarówno Raulff, jak i Steinberg opatrują wykład Warburga świetnym, choć czasem tendencyjnym komentarzem oraz licznymi odniesieniami do obszernej dziś literatury o wykładzie Warburga i jego podróży do Nowego Meksyku. Dziennik Warburga (czyli *Ricordi* z podróży) wraz z serią interesujących artykułów opublikowany został w: Benedetta Cestelli Guidi i Nicholas Mann red., *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America 1895-1896* (Londyn: Warburg Institute 1998).
- ² Już w 1986 roku Gombrich sporządził długą „Bibliografię Uzupełniającą” do własnego wydania wykładu z 1970 roku, przewidując, że strumień artykułów na jego temat będzie rósł coraz bardziej (Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* [1970; wyd. II: Chicago: University of Chicago Press, 1986], X, VII) – co stało się niemal natychmiast. Zob. np. – obok wielu innych – Kurt W. Forster, *Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburg Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten*, w: *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, red. Horst Bredekamp, Michael Diers i Charlotte Schoell-Glass (Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991), s. 11-37; Claudia Naber, *Pompeji in Neu-Mexico: Aby Warburgs amerikanische Reise*, „Freibeuter” 38 (1988): s. 88-97; Warburg, *Images from the Region...*; Ulrich Raulff, *Nachwort* w *Schlangenritual* Warburga, s. 61-94 (jak dotąd najlepszy komentarz na

- temat kontekstu etnograficznego zainteresowania Warburga Indianami Pueblo); Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg at l'image en mouvement. Suivi de Aby Warburg: Souvernirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923; Projet de voyage en Amérique, 1927. Deux texts inédits traduits par Sibylle Muller*, wstęp Georges Didi-Huberman (Paryż: Macula, 1998), oraz Georges Didi-Huberman, *Notre Diboukk. Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire*, „La part de l'oeil”, Dossier Problème de la *Kunstwissenschaft* s. 15-16 (1999-2000): s. 219-235, zvl. s. 230, przyp. 59, gdzie kilka dodatkowych komentarzy o całości dzieła Warburga. Zob. też ważny artykuł Carla Severiego, *Warburg anthropologue ou la déchiffrement d'une utopie*, „L'Homme” nr 161 (2003): s. 61-112, gdzie szerszy kontekst zainteresowań Warburga Indianami Hopi i jego badań. Ja sam proponuję pewne sprostowania w odniesieniu do generalnie bezkrytycznego podejścia do podróży Warburga do Nowego Meksyku i jego analizy znaczenia tańców Pueblo, a zwłaszcza tańca węża u Hopi w artykule: David Freedberg, *Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide*, w: *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, res. Claudia Ceri Via i Pietro Montani (Turyn: Nino Aragno, 2001).
- 3 Przykłady wypierania tej koncepcji i autocenzury w odniesieniu do materiału w: Freedberg, *Pathos at Oraibi*, zaczynają się od listu Warburga do Jamesa Mooneya z 1907 roku (Anne-Marie Meyer, *Aby Warburg In his Early Correspondence*, „American Scholar” nr 57 [lato 1988]: s. 115-152, list cytowany na str. 450], w którym wyraża on żal, że z powodu badań nad renesansem nie ma już czasu na zajmowanie się sprawozdaniami Amerykańskiego Biura Etnologicznego, do ostatecznej oceny własnych pomysłów na temat tańców Hopi jako *Schlangequatsch* (Warburg, *Images from the Region...*, s. 97) i „formlos und philologisch schlecht fundiert” (Raulff, *Nachwort*, s. 60; zob. też niezwykle samokrytyczne uwagi na temat tego wykładu cytowane przez Gombricha, s. 226-227).
 - 4 W przekładzie Adama Pomorskiego [Świat Książki 2006: s. 333] dwuwiersz brzmi następująco: „W oczach się od kuzynów dwoi: / Gdzie Harc, gdzie Grecja – sami swoi!” [przyp. tłum].
 - 5 Opublikowanym jako *Heidnisch-antike Weissangung in Wort Und Bild zu Luthers Zeiten*, „Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse”, Jahrgang 1920, nr 26 (Heidelberg, 1920).
 - 6 Jeśli chodzi o dzień, w którym Warburg widział ten taniec, zob. zapis pod datą 1 maja 1896 w jego *Ricordi*, cytowany przez Cestelli Guidi i Manna w *Photographs at the Frontier*, s. 155: „Rozstrój żołądka. Rano widziałem *Hemis Kachina*. Malownicze wrażenie. Po południu błazny. Niezwykle obsceniczne”.
 - 7 Freedberg, *Pathos a Oraibi...*, James Mooney, *The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*, Bison Book Edition, ze wstępem Raymonda J. De Mallie (Lincoln: University of Nebraska Press, 1991). Praca pierwotnie opublikowana jako część druga czternastego rocznego sprawozdania Amerykańskiego Biura Etnologicznego za rok 1892-93 (Washington DC: Government Printing Office, 1896), s. 653-1124
 - 8 Don C. Talayesva, *Wódz Słońca. Autobiografia Indianina z plemienia Hopi*, oprac. Leo W. Simmons, tłum. H. Rzeczkowski, Warszawa: PIW 1964, s. 267
 - 9 Bardziej zrównoważoną, lecz nie pozbawioną krytyki opinię o działaniach Votha znaleźć można w: Fred Eggan, *H.R. Voth, Ethnologist*, w: Barton Wright, *Hopi Material Culture: Artifacts gathered by H. R. Voth in the Fred Harvey Collection*, Flagstaff, Ariz.: Northland Press, 1979, s. 1-7
 - 10 Nie miałem niestety możliwości zapoznania się z korespondencją Warburga z Vothem, przechowywaną w archiwach Instytutu Warburga; wybór zamieszcza jednak Benedetta Cestelli Guidi, *Retracing Aby Warburg's American Journey through his Photographs*, w: Cestelli Guidi i Mann, *Photographs at the Frontier*, s. 28-47; zob. też przyp. 17 poniżej.
 - 11 Zob. Eggan, *H.R. Voth*; zwłaszcza jednak Peter M. Whiteley, *Deliberate Acts: Changing Hopi Culture through the Oraibi Split*, Tuscon: University of Arizona Press, 1988, s. 83-86, gdzie także wybór współczesnych poglądów na tę kwestię.
 - 12 Talayesva, *Wódz Słońca*, s. 267
 - 13 Na temat części tych przedmiotów zob. przydatny katalog Bartona Wrighta, *Hopi Material Culture: Artifacts Gathered by H.R. Voth in the Fred Harvey Collection*, Flagstaff, Ariz.: Northland Press 1979.
 - 14 To Gombrich – podobnie zresztą jak w wielu innych wypadkach – najwyraźniej wskazał na inspiracje pomysłów Warburga Bastianem, a także zapomnianą postacią Tita Vignoliego; por. Gombrich, *Aby Warburg*, s. 89-90 i s. 285-87. Zob. też Raulff, *Nachwort*, s. 73-75, i Warburg, *Images from the Region*, 60. Warburg uczęszczał na zajęcia Usenera w Bonn, w latach 1886-87. Wątek związków Warburga z ówczesną myślą antropologiczną i antropologiczno-historyczną był tematem wielu opracowań (Gombrich, *Aby Warburg*; Rolan Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung Und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tybinga: Niemeyer 1987; Maria Michela Sassi, *Dalla Scinza delle Religioni di Usener ad Aby Warburg*, w: *Aspetti do Herman Usener Filologo della Religione*, red. G. Arrighetti et al., wstęp Arnaldo Momigliano, Piza: Giardini, 1982, s. 65-91; Severi, *Warburg anthropologue*, i wielu innych); nie jest tutaj moim celem zabieranie głosu w dyskusji na temat związków myśli Warburga z myślą takich postaci, jak Wilhelm Wundt czy Lucien Lévy-Bruhl, czy antropologizujących i psychologizujących historyków sztuki, jak August Schmarsow, którymi się interesował. Zob. też Didi-Huberman, *Notre Dibbouk*, s. 232 oraz przyp. 68 i 69, a także kilka innych prac Didi-Hubermana poświęconych Warburgowi.
 - 15 Oczywiście stosunek Warburga do własnego żydostwa był przedmiotem szerokiej dyskusji, aczkolwiek implikacje odrzucenia judaizmu i romantyzacji czerwonoskórych jeszcze nie były, choć otwarcie Warburg mówi o tym w różnych miejscach, np. we fragmencie cytowanym przez Gombricha (*Aby Warburg*, s. 20). Zob. też Freedberg, *Pathos a Oraibi*, gdzie mowa o odrzuceniu przez Warburga wszelkich postaci żydowskiej Arkadii na korzyść Arkadii pierwotnej i indiańskiej. Problemów wynikających z tego stosunku Warburga do tradycji religijnych obszerna literatura mu poświęcona masowo unika. Nie chodzi mi o to, że poczucie żydostwa Warburga i jego opór wobec tego dziedzictwa nie były w ogóle przedmiotem dyskusji (zwłaszcza w odniesieniu do renesansu); por. np. rozsądne, acz cięte sformułowanie Anne-Marie Meyer, która napisała: „To, jaki związek łączył badania Warburga nad pogaństwem w epoce renesansu z jego rozważaniami na temat judaizmu (i Żydów) i lękiem o ich los, nadal pozostaje problemem” (Meyer,

- Aby Warburg, s. 452). Wśród wielu prac próbujących rozwiązać te kwestie zob. Christa Maria Lerm, *Das jüdische Erbe bei Aby Warburg*, „Menora, Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte” (1994): s. 143-171, a także atak Raulffa na Steinberga w: Cestelli Guidi i Mann, *Photographs at the Frontier*, s. 67. Jednak nawet Steinberg nie dostrzegł bezpośredniego związku pomiędzy odrzuceniem żydowskości przez Warburga i jego błędnym rozumieniem kultury Pueblo.
- ¹⁶ Warburg, *Images from the Region*, s. 110-111, tłumaczenie z zebranych przez Warburga *Notizen zum Kreuzlinger Vortrag*, obecnie w archiwum Instytutu Warburga.
- ¹⁷ Prace Votha o Hopi zob. H.R. Voth, *The Oraibi Soyal Ceremony*, „Field Columbian Museum Publications” nr 55, Seria Antropologiczna III, nr 1 (1901); *The Oraibi Powamu Ceremony*, „Field Columbian Museum Publications” nr 61, Seria Antropologiczna III, nr 2 (1901); *The Mishongnovi Ceremonies of the Snake and Antelope Fraternities*, „Field Columbian Museum Publications”, Seria Antropologiczna III, nr 3 (1903); *The Oraibi Summer Snake Ceremony*, „Field Columbian Museum Publications” nr 83, Seria Antropologiczna III, nr 4 (1903); *The Oraibi Oaqöl Ceremony*, „Field Columbian Museum Publications” nr 84, Seria Antropologiczna VI, nr 1 (1903); *The Traditions of the Hopi*, „Field Columbian Museum Publications” nr 96, Seria Antropologiczna VIII, (1905); *The Oraibi Marau Ceremony*, „Field Museum of Natural History Publications” nr 156, Seria Antropologiczna XI, nr 1 (1912). O niechęci, jaką budził, por. autobiografia Talayesvy, s. 267, a także dalej s. 324 i s. 355, gdzie okazuje się, że Voth ujawnił tajemnice obrzędów Soyalu; także Whiteley, *Deliberate Acts*, zwł., s. 83-86, oraz Eggan, H.R. Voth.
- ¹⁸ Luke Lyon, *History of Prohibition of Photography of Southwestern Indian Ceremonies*, w: *Reflections: Papers on Southwestern Cultural History in Honor of Charles H. Lange*, „Papers of the Archaeological Society of New Mexico”, nr 14, Santa Fe: Ancient City Press, 1988, s. 256, gdzie podano inne możliwe powody oporu Indian Pueblo wobec fotografii; jak jednak wynika jasno z wielu sprawozdań i raportów, jedną z głównych przyczyn niechęci – poza odwiecznym lękiem przed schwytnością cienia – był niepokój, że dojdzie do ujawnienia obrzędowych tajemnic i sekretów.
- ¹⁹ Cestelli Guidi i Mann, s. 155
- ²⁰ Ibid. Omówienie szeroko dyskutowanej niechęci oporu Pueblo wobec fotografii w: Lyon, *History of Prohibition*; James C. Faris, *Navajo and Photography: A Critical History of the Representation of an American People*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996; Leah Dilworth, *Imagining Indians in the Southwest: Persistent Visions of a Primitive Past*, Waszyngton i Londyn: Smithsonian Institution Press, 1992, s. 72 I s. 119-120. Zarówno Lyon, jak i Dilworth zauważają, że opór narastał stopniowo, ponieważ w okresie od lat 70. XIX wieku do ok. 1910 było o wiele mniej ograniczeń niż później. Jednak niechęć – i rodzaj lęku – obecne były od początku. Takie same podejrzenia budził film i Lyon, *History of Prohibition*, s. 241-242, opowiada historię Victora Millera z Pathe, którego pewnej nocy 1913 roku życzliwy Indianom agent w rezerwacie Hopi Navajo gonił przez cały rezerwat, żeby odebrać mu film zrobiony podczas obrzędu Walpi tańca węża (Miller nie podpisał wcześniej zobowiązania, że film będzie wykorzystany wyłącznie do celów badawczych i pokazów prywatnych). Dziękuję Albertowi Narathowi za zwrócenie mi uwagi na ten przykład w nieopublikowanym referacie pod tytułem *Two Pocket Kodaks Slung from My Belt: Photography and Its Prohibition at the Pueblo*, 2003
- ²¹ Zob. np. wiele mówiące – i trochę krępujące – zdjęcia w Cestelli Guidi i Mann, *Photographs at the Frontier*, s. 96-97, tabl. 27 i 28
- ²² Cestelli Guidi, *Retracing Aby Warburg's American Journey*, s. 42, z odesłaniami do listów z 2 października (Warburg do Votha) i 30 listopada (Voth do Warburga), zachowanych w archiwum Instytutu Warburga.
- ²³ Za: Fritz Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico*, w: *Lectures*, Londyn: Warburg Institute, 1957, I: s. 325
- ²⁴ Za: Gombrich, *Aby Warburg*, s. 90
- ²⁵ Ibid., VII.
- ²⁶ Wiele na temat było komentarzy: zob. np. ibid. 88; Naber, *Pompeji in Neu-Mexico*, s. 90-91; Warburg, *Images from the Region*, s. 61-62; Cestelli Guidi i Mann, *Photographs at the Frontier*, s. 30-31; także Freedberg, *Pathos a Oraibi*.
- ²⁷ W *Ricordi Warburga* wiele jest komentarzy na temat wyglądu młodych kobiet, które spotykał podczas podróży po Zachodzie, w stylu: „śliczna buzia”, „żywe i pewne siebie”. Czytelnik zaczyna się czuć jednak coraz bardziej nieswojo przy uwagach na temat uroczystości z okazji Święta Dziękczynienia, w której Warburg uczestniczył w Colorado Springs w 1895 roku, na kilka dni przed wyjazdem do Mesa Verde. Podoba mu się śliczna córka dra Billa i jego żona „wyglądająca jak angielska dama”; potem jest komentarz o trzech innych „ślicznych dziewczynach”, przy którym dodaje pełen wyrzutu wykrzyknik „Aby!”, by dalej ciągnąć: „Zauważam, że nie podobają mi się tylko Żydzi. Ten typ jest dla mnie tajemnicą, a tutaj pozbawiony tła i podtekstów” (25 listopada 1895, Cestelli Guidi i Mann, *Photographs at the Frontier*, s. 150. Kiedy natomiast kilka dni później Warburg widzi po raz pierwszy dwóch Indian Nawaho, pisze: „Piękny facet. Wyraziste rysy i żywe emocje” (3 grudnia 1895, ibid. 151).
- ²⁸ Warburg, *Images from the Region*, s. 38. Zdanie to – podobnie jak kilka innych, wyraźnie znaczących – zostało pominięte w pierwszej wersji wykładu Warburga wydanej przez Saxla i Bing (Warburg, *A Lecture on the Serpent Ritual*). Zob. też „W jaki sposób można dostrzec najważniejsze cechy charakteru pierwotnej pogańskiej ludzkości?”, Warburg, *Images from the Region*, s. 2
- ²⁹ Ibid., s. 49
- ³⁰ Zob. ibid., s. 54: „Telegram i telefon niszczą kosmos. Myślenie mityczne i symboliczne walczy o stworzenie więzów duchowych między ludzkością a otaczającym ją światem, przekształcając dystans w przestrzeń potrzebną do nabożeństwa i refleksji [w tłumaczeniu Mainlanda z 1939 roku, zredagowanym przez Saxla i Bing, „rozumu” (*reason*); por. Warburg, *A Lecture on a Serpent Ritual*, 292]; dystans, które niweczy połączenie elektryczne działające w ułamku chwili”.
- ³¹ Warburg, *Images from the Region*, s. 53-54
- ³² O roli pierwszych żydowskich handlarzy na południowym zachodzie USA, takich jak Gold i Spielberg, oraz rozpowszechnieniu wiedzy o Indianach Pueblo wiele jeszcze pozostaje do napisania – poczynając od niemal mitycznej postaci Solomona Bibo z pueblo Acoma. Zob. Edwin L. Wade, *The Ethnic Art Market in the American Southwest 1880-1890*, w: *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, red. George W. Stoc-

- king, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 167-191, gdzie obszernie opisano historię rynku sztuki na południowym zachodzie Stanów, z uwzględnieniem wielu interesujących materiałów dotyczących tematów poruszanych w niniejszym artykule.
- ³³ Cyt. za: Cestelli Guidi, *Retracing Aby Warburg's American Journey*, 46: z listu Warburga do rodziców z 31 stycznia 1896, w archiwach Instytutu Warburga.
- ³⁴ Choć, jak zauważa Severi, *Warburg anthropologue*, 68, w zapiskach dziennika z 23 i 24 kwietnia 1895 Warburg zanotował, że czytał katalog ceramiki, obejmujący też wyroby Hopi, zestawiony przez Alexandra M. Stephena dla zbiorów Keama, niepublikowany do 1994 roku (Alex Patterson, *Hopi Pottery Symbols*, z ilustracjami Alexandra M. Stephena, Williama Henry'ego Holmesa i Alexa Pattersona [w oparciu o *Pottery of Tusayan*, katalog zbiorów Keama, niepublikowany rękopis datowany na 29 grudnia 1890], Boulder, Colo.: Johnson Books 1994. Salvatore Settis, *Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer Und das Nachleben der Antike*, in *Künstlerischen Austausch / Artistic Exchange*, Akten des XXVIII Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992, red. Thomas Gaetgens, Berlin: Akademie Verlag, 1993, I: s. 139-158 (s. 147-148) także pisze o wadze prac Nampeyo, słusznie cytując Jessego Waltera Fewkesa, *Designs on Prehistoric Hopi Pottery*, Nowy Jork: Dover 1973, s. 36 i 177, a także Ruth Bunzel, *The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, Nowy Jork: Columbia University Press, 1929, s. 55-56, 88
- ³⁵ Zob. jednak Cestelli Guidi, *Retracing Aby Warburg's American Journey*, s. 46-47, gdzie przegląd losów przywiezionych przez Warburga obiektów oraz pomocne odniesienia bibliograficzne. Zob. też ważny materiał i analizę w: Settis, *Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft*, oraz „Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten” nr 19 (1901), Hamburg 1902, s. CX-CXVII (dar Warburga dla Museum für Völkerkunde w Hamburgu).
- ³⁶ Zob. Freedberg, *Pathos a Oraibi*, gdzie mowa o tym, jak udało mu się nie docenić różnic i zrobić z różnicy podobieństwo.
- ³⁷ Por. np. zaangażowany i pełen zrozumienia opis genezy tego konfliktu i konsekwencji założenia szkoły w kanionie Keama, skąd pochodziły słynne rysunki błyskawic Warburga; zob. list Fewkesa do Mrs. Hemenway z 2 lipca 1891, przedrukowany w Edwin L. Wade i Lea S. McChesney, *Americas Great Lost Expedition: The Thomas Keam Collection of Hopi Pottery from the Second Hemenway Expedition, 1890-1894*, wyczerpujący katalog, Phoenix: The Heard Museum, 1980, s. 5-6
- ³⁸ Por. zwłaszcza dobre podsumowujące omówienie w: Whitely, *Deliberate Acts* (z doskonałą bibliografią i licznymi świadectwami z epoki, takimi jak list od Fewkesa do Mrs. Hemenway cytowany w poprzednim przypisie).
- ³⁹ Stare Oraibi jest dziś w ruinie. Prześladowania rządowe frakcji Wrogich od 1891, których kulminacja przypada na 1893, kiedy część z nich ujęto i uwięziono w Forcie Wingate, oraz 1894-95, gdy jeszcze większą grupę osadzono w Alcatraz – zob. *ibid.*, s. 70-91. W 1906 roku sytuacja społeczna w Oraibi była tak napięta, że doszło do tak zwanego rozłamu w Oraibi – na ten temat zob. *ibid.* s. 106-118, oraz Misha Titiev, *Old Oraibi: A Study of the Hopi Indian of Third Mesa*, „Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology Papers” nr 2, nr 1 (1944). Po rozłamie w 1906 roku wielu Przyjaznych zdążyło już opuścić osadę, kiedy Wrogich z niej wypędzono i osadzono w nowo utworzonej wiosce Bacavi. Inni członkowie grupy osiedlili się w sąsiedniej Hotevilla.
- ⁴⁰ Dobre podsumowanie oporu Indian Pueblo wobec fotografii zob. Lyon, *History of Prohibition*; przykłady także w: William Webb i Robert A. Weinstein, *Dwellers at the Source: Southwestern Indian Photographs of A. C. Vorman, 1895-1904*, Albuquerque: University of New Mexico Press 1987, s. 14
- ⁴¹ Wittick fotografował tańce węża Walpi od lat 80. XIX wieku do śmierci od ukąszenia przez węża w 1903 roku. Zob. Lyon, *History of Prohibition*, s. 245, oraz książka Webba i Weinsteina fotografiach A.C. Vromana, w której doceniono, lecz także krytycznie omówiono jego dorobek (Webb i Weinstein, *Dwellers at the Source*, s. 13-14: „nie przeszedł inicjacji! Spotka go śmierć od kłów jednego z naszych małych braci!”).
- ⁴² Michaud, *Aby Warburg*, s. 62. Oczywiście wzmianka o nimfach Botticellego odnosi się do słynnej rozprawy Warburga o *Narodzinach Wenus* i *Wiośnie Botticellego* (Sandro Botticellis „Geburt der Venus” und „Frühling”: *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der antike in der italienische Frührenaissance*, Hamburg i Lipsk: Leopold Voss, 1893), podczas gdy florenckie *intermezzi* z 1589 odsyłają do jego słynnego artykułu o *intermezzi* wykonanych we Florencji w 1589 z okazji zaślubin Ferdynanda I, Wielkiego Księcia Toskanii, z siostrzenicą Katarzyny Medycejskiej Krystyną. To właśnie tutaj, jak powszechnie wiadomo, po raz pierwszy ujawniło się zainteresowanie Warburga znaczeniem walki Apolla z wężem Pytonem, światem demonów oraz światem podziemnym. Rossi, o którym mowa, to natomiast Bastiano de' Rossi, który opisał weselne *intermezzi*; fragmenty jego *Descrizione dell'Apparato, e degl'Intermedi* z 1589 roku Warburg cytował w swym artykule.
- ⁴³ Friedrich Nietzsche, „O przywidzeniu i zagadce”, *To rzekł Zaratustra*, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskuła, Warszawa: PIW 1999, s. 205-206
- ⁴⁴ Talayesva, *Wódz Słońca*, s. 71
- ⁴⁵ *Ibid.*, s. 267
- ⁴⁶ *Ibid.*
- ⁴⁷ Cestelli Guidi i Mann, *Photographs at the Frontier*, s. 155; por. też wyżej.
- ⁴⁸ Warburg, *Images from the Region*, s. 34
- ⁴⁹ Henri Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa: Wydawnictwo KR 2000, s. 77
- ⁵⁰ *Ibid.*, s. 77-78
- ⁵¹ Josef Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken un frühchristlichen Kunst*, Lipsk: J.C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1901
- ⁵² Obecnie dostępny jako *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, red. Martin Warnke i Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag 2000 (pierwotnie jako: *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, ed. Horst Bredekamp et al., 2.1, cz. 2).
- ⁵³ W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press 1987, zwl. 112-116