

1.

Georges Didi-Huberman nazwał Aby'ego Warburga (1866-1929) „naszą obsesją”, nawiedzającym nas duchem:¹ dybukiem, który przemawia przez nasze usta, pozostając jednak przy tym nieuchwytny. Metafora ta dotyka sedna. Warburg jest dla nas bowiem – dla badaczy kultury, antropologów, historyków sztuki, artystów – kimś bliskim i odległym, równocześnie swoim i obcym. Nieznanym bliźnim, lub może po prostu: kimś Innym w nas...

Trwające wiele lat sukcesywne opracowywanie olbrzymiego archiwum, które po nim pozostało – ujawniające nie tylko zarys nigdy nieukończonych projektów i skalę poszukiwań, ale także historię ciężkiej choroby psychicznej i zaskakującego ozdrowienia – splotło się z rosnącym od lat 80. zainteresowaniem jego spuścizną, sprawiając, że Warburg, słabo znany za życia, stał się pod koniec XX wieku emblematyczną postacią współczesnej humanistyki. Ten nieoczekiwany nawrót, odrodzenie, „życie po życiu” – tak dobrze wpisujące się w skonstruowany przez niego „fantomatyczny model” historii – świadczy nie tylko o spóźnionym odkryciu jego dzieła. Z dzisiejszego punktu widzenia, szczególnie intrygująca wydaje się niemożność ustalenia granic warburgowskiego projektu, jego otwarta forma sprawiająca, że „pisanie dziś o jego dziele oznacza zaakceptowanie, że nasze własne hipotezy i interpretacje zostaną pewnego dnia zmodyfikowane lub podważone”,² „Bezgraniczność” oznacza tu jednak coś więcej: to dzieło, które „nie znalazło jeszcze swego ciała”,³ dzieło konstruuje taki model wiedzy, która byłaby zawsze „w ruchu”.⁴ Jego odbiciem byłaby zapewne słynna Biblioteka Warburga, składająca się w 1929 roku (a więc w momencie śmierci uczonego) z 65 tys. książek i opierająca się na podlegającym nieustannej rotacji „prawie sąsiedztwa” – zasadzie, znoszącej podziały między dyscyplinami, w imię poszukiwania podobieństw a nie różnic między nimi. Model ten, czerpiący pełnymi garściami z różnych dziedzin wiedzy (historii sztuki, antropologii, historii, etnografii, filologii, archeologii), zdaje się podważać, rozsadzać ich granice i pozwala Warburgowi przekroczyć dyskurs historii sztuki ku – jak pisał Giorgio Agamben – nowej wizji nauki, jako swoistej dyscypliny „bez granic i bez imienia”.⁵ „Ta nauka może pozostać prawdopodobnie bez imienia aż do dnia, kiedy jej oddziaływanie tak mocno podminuje naszą kulturę, że mylne podziały i fałszywe hierarchie, na skutek których w separacji pozostają nie tylko nauki humanistyczne pomiędzy sobą, ale także dzieła sztuki i *studia humaniora*, twórczość literacka i naukowa – wylecą w powietrze. Rozłam oddzielający w naszej kulturze poezję od filozofii, słowo ‘śpiewane’ od słowa ‘recytowanego’, jest tylko jednym z przejawów schizofrenii cywilizacji zachodniej, którą Warburg rozpoznał w biegunach ekstazy i melancholijnego boga rzeczne-

TOMASZ SZERSZEŃ

Aby Warburg, nasz bliźni

go”.⁶ Choć zarysowana przez włoskiego filozofa wizja zdaje się być raczej rodzajem prorocstwa wieszczącego swoistą syntezę nauk o człowieku, dotyka jednak również pojęcia *granicy*, jako nieodłącznego elementu europejskiej kultury i filozofii, odbicia jej „schizofrenicznego” rozdarcia, które ujawnia się właśnie poprzez podział.⁷ Próba zniesienia, podważenia – a przynajmniej ponownego przemyślenia – problemu granic (próba, z którą związane jest ściśle pojęcie kryzysu) zdaje się być kluczowym zagadnieniem interesującym nie tylko Warburga, ale, przede wszystkim, badaczy odwołujących się dziś do jego spuścizny.

Postać niemieckiego historyka jest również punktem odniesienia – mniej lub bardziej odległym – dla podejmowanych w ostatnich dekadach prób rewizji historii nowoczesności. Takiej rewizji dokonuje choćby Jean-François Lyotard w eseju *Przepisać nowożytność*,⁸ koncentrując się na nowoczesnej wizji czasu: „Periodyzacja historii wywodzi się z obsesji, charakterystycznej dla nowożytności. Periodyzacja – to sposób umiejscowienia zdarzeń w diachronii, diachronią zaś kieruje zasada rewolucji. Nowożytność, zawierając obietnicę swego przekroczenia, zmuszona jest zaznaczyć, wskazać datę końca jednej i początku drugiej epoki”.⁹ Lyotard proponuje wymknięcie się z pułapki linearności, pułapki, która sprawia, że historia (również historia sztuki) wydaje się być dana raz na zawsze, poprzez ponowne jej „przepisanie”. Sensowne byłoby przywołanie w tym kontekście warburgowskiego terminu *Nachleben*: „przeżytek”, „życie pośmiertne”, „życie po życiu”. W takim ujęciu, historia pełna byłaby niemożliwych do przebycia mielizn – pochodzących z innych porządków „przeżytków” i „anachronizmów”, zaburzających swymi nawrotami jej homogeniczność i sprawiających, że jej struktura przypominałaby raczej hybrydyczny palimpsest, niż spójną linearną narrację. Taka wizja „nieczystości czasu”¹⁰ negowałaby więc koncepcję historii opartą na postępie, zwracając się – jak gdyby zgodnie ze znanym powiedzeniem Warburga, *der Liebe Gott stekt im Detail* (Dobry Bóg kryje się w szczególności)¹¹ – ku temu, co pozornie drugorzędne, skryte, nieoczywiste. Zepchnięte na margines.

Amburghese di nascita, ebrè di sangue, d'ànima fiorentino... To, co fascynuje dziś w Warburgu, to również problem tożsamości i jej kryzysu. Kim był: odpowiedź na to pytanie nie daje się sprowadzić do efektownej formułki o prawdziwym obywatelu Europy, czyli „urodzonym w Hamburgu, Żydzie z pochodzenia, Florentczyku z ducha”. Każda z tych tożsamości naznaczona jest w tym wypadku głębokim pęknięciem. Aby wcześniej wyrzekł się swej religii, by stać się dobrze zasymilowanym niemieckim patriotą. Równocześnie, jako miłośnik i badacz włoskiej kultury, pracował na rzecz zacieśnienia kulturalnych więzi między własną ojczyzną i krajem, który pokochał. Pierwsza Wojna Światowa niszczy tak skonstruowaną tożsamość: nie można być dłużej równocześnie Hamburgczykiem i Florentczykiem... Warburg wybiera oczywiście swą prawdziwą ojczyznę, która jednak już parę lat później odrzuci go,¹² czego symbolicznym zwieńczeniem jest konieczność przeniesienia biblioteki w 1933 roku (już po jego śmierci) z faszystowskich Niemiec do Anglii (co całkowicie zmienia jej kontekst i sprawi, że traci ona swoje „zakorzenienie”). Twórca *Atlas Mnemosyne* pozostawał więc przez całe życie kimś obcym – również wobec samego siebie, co tak dramatycznie ujawni się podczas jego kilkuletniego pobytu w zakładzie psychiatrycznym Ludwiga Binswängera w Kreuzlingen, gdzie jego słynny wykład stanie się symboliczną autoanalizą własnej „obcości” i spotkaniem z najbardziej prawdziwym Innym: samym sobą.¹³ To spojrzenie Innego towarzyszyło mu przez całe życie, wpływając zasadniczo na jego wizję historii kultury. Jej skrytą zasadą jest właśnie formuła ruchu: przestrzenna dyslokacja, przesunięcie. Widać to wyraźnie na wykreślach, w których w schematyczny sposób – w postaci uproszczonej mapy – łączył kluczowe punkty własnej biografii i historii kultury. Rozpatrywanie własnego życia w perspektywie przestrzennej a nie czasowej (czego zaskakującym kontekstem zdają się być fotograficzne „wykresy przestrzenne czasu” Jules’a-Etienne’a Marey’a), wiąże się ze zrozumieniem faktu, że istnieje równocześnie „wiele czasów”,¹⁴ które współistnieją ze sobą, nie dając się pogodzić. Mapa jest tu więc nie tylko sposobem uporządkowania świata, jego schematycznego opisu, lecz również wyrazem schizoidalnego rozdarcia, biograficznego i kulturowego przemieszczenia. Jej forma ilustruje znaną z pism Warburga metaforę: był on nadzwyczaj wrażliwym rejestratorem kryzysów i pęknięć. Prawdziwym sejsmografem – często paradoksalnych – ruchów, którym podlega kultura.

7 kwietnia 1896 podróżujący przez pustkowia Nowego Meksyku Warburg zapisze: „Przeczytałem historię Dr Jekylla i Mr Hyde’a Stevenson’a. Głęboko symboliczna. Każdy ma swojego Hyde’a”.¹⁵ Ta marginalna uwaga zdaje się być metaforycznym komentarzem, opowieścią-kluczem do biografii uczonego i jego wizji kultury: Dr Jekyll nie może istnieć bez Mr Hyde’a.

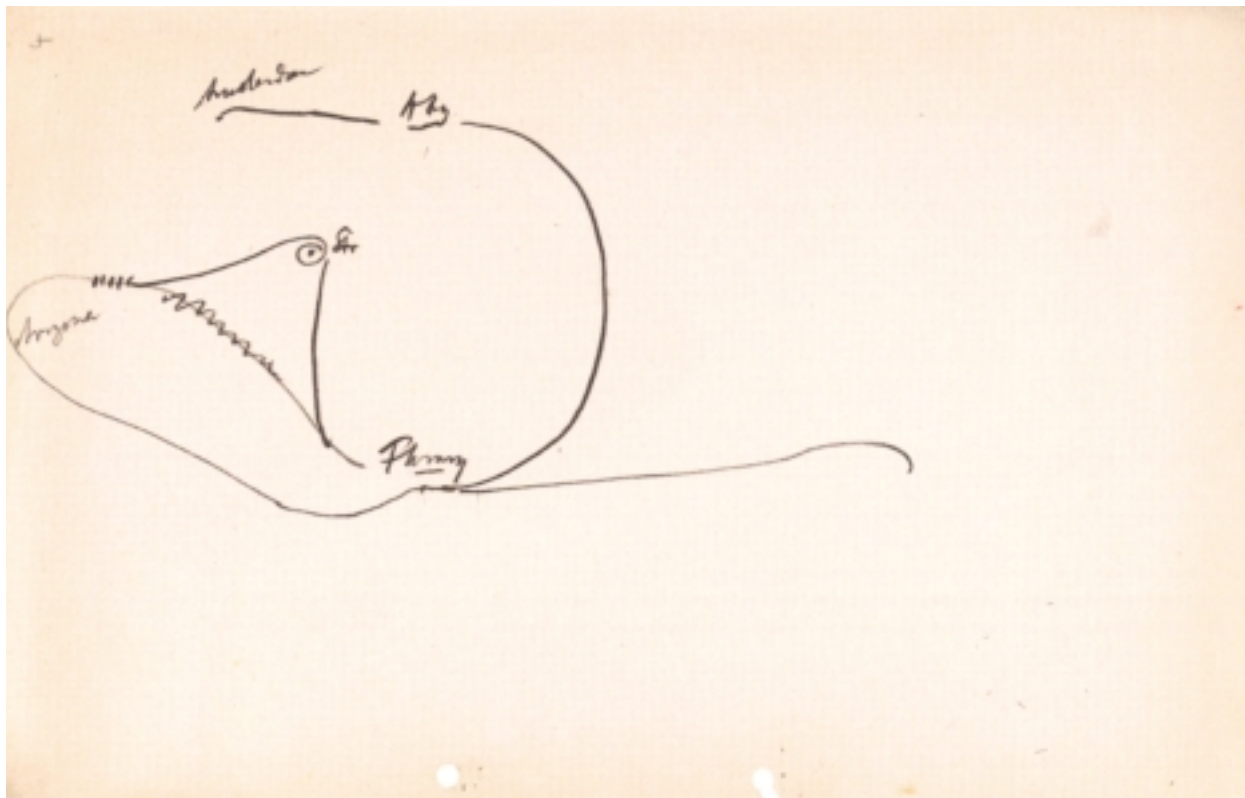
Niemożliwość zrozumienia tej lekcji leży u źródeł zasadniczego nieporozumienia, będącego udziałem wielu – często wybitnych – badaczy i wielbicieli Warburga, dla których był on specjalistą od osławiania i przezwycięzania trapiących naszą kulturę lęków, nie zaś kimś, kto tym lękom podlega, kto je rejestruje, kto tropiąc „ślady widm”, wyczytuje, wróży z nich przyszłość...

2.

Prezentowany tu numer „Kontekstów” nie jest monografią Aby’ego Warburga, pełną prezentacją jego dzieła i życia. Wprost przeciwnie, jest z założenia niekompletny – pomija zasadniczy *corpus* warburgowskiej spuścizny, obejmujący studia poświęcone sztuce renesansowej (wyjątkiem są tu materiały dotyczące jego wczesnego tekstu o florenckich *intermezach*, w którym pojawia się pojęcie „formy pośredniej” między życiem i sztuką¹⁶ i który bywa traktowany¹⁷ jako istotny dla jego późniejszej fascynacji indiańskimi rytuałami). Za taką decyzją kryją się nie tylko względy praktyczne (pod koniec 2010 roku, nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria ukazał się zbiór klasycznych esejów Warburga o sztuce renesansowej zatytułowany *Narodziny Wenus*), ale również przeświadczenie, że Warburg ciekawszy jest w tych momentach, gdy przekracza tematykę i dyskurs historii sztuki, gdy *przekracza granice*: między historią sztuki a antropologią, między zdrowiem a chorobą psychiczną, między byciem badaczem i byciem augurem... Istotna jest tu jeszcze jedna kwestia: problem niestannego ruchu – przemieszczenia znaczeń – na osi centrum-margines. W przypadku dzieła i biografii Warburga (podobnie jak w przypadku artystów i teoretyków awangardy¹⁸) kwestie pozornie marginalne nabrały z czasem decydującego („centralnego”) znaczenia, sprawiając, że nie da się zrozumieć znaczenia jego spuścizny bez zwrócenia uwagi na to, co „mniej istotne” i pozbawione „spójności”.

Takim wątkiem była, bez wątpienia, podróż młodego Warburga do Ameryki (1895-96), historia, która po latach lekceważenia, zyskała dziś, zwłaszcza w kręgach rzeczników antropologicznego spojrzenia na sztukę, wymiar mitu. „Ameryce Aby Warburg zawdzięczał to, że nauczył się patrzeć na historię Europy oczyma antropologa”,¹⁹ pisał już w 1930 roku Fritz Saxl, zwracając uwagę, że była to również podróż w czasie, do źródeł naszej kultury. Dziś ta „podróż do archetypów” sama zyskała wymiar archetypiczny. Historia ma jednak swą drugą stronę: niektórzy badacze, podkreślając etnograficzną ignorancję Warburga,²⁰ demaskują zarazem grzańskie podłoże, na którym mit ten został ufundowany...

Podróż do Ameryki pozostałaby na zawsze przedmiotem zainteresowania jedynie wnikliwych biografów, gdyby nie paroletni pobyt uczonego w szpitalu psychiatrycznym w Kreuzlingen (1921-24), zakoń-



Aby Warburg, szkic geografii osobistej, 1928. Za: *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?*, katalog wystawy, Museo Reina Sofia, Madryt 2010, s. 362

czony „rytuałem samo-uleczenia”, jakim był właśnie, łączący ściśle antropologię z pojęciem patologii, wykład o Indianach Pueblo. Performens Warburga staje się jednocześnie nawrotem wypartego, stłumionego czasu, tekstowym odegraniem doświadczanego przez indiańskich tancerzy rytualnego kryzysu. I znów ciężko wskazać, gdzie przebiegają granice między życiem i tekstem, między autobiografią a pisaniem historii kultury... „Kryzys” jest bowiem związany nie tylko z „rytuałem węża”. Jest również stanem, w jakim znajdował się wówczas Warburg, pojęciem związanym nierozdzielnie z tym tekstem (przypomnijmy: nie wiemy dokładnie, co Warburg mówił podczas swego wykładu. Z trudem skompilowany tekst²¹ jest bowiem jedynie przeznaczoną do wygłoszenia wersją, nie zaś stenotypicznym zapisem jego słów), jest wreszcie diagnozą sytuacji, w jakiej znajdowała się wówczas Europa (w tym samym czasie w Kreuzlingen leczyli się m.in. Niżyński i Kirchner!). Waga, jaką należy przypisać wykładowi i całej historii leczenia, wydaje się symetryczna do przemilczenia, jakiego dokonał w tym względzie Gombrich, niepotrafiący zobaczyć związku między Warburgiem-badaczem i Warburgiem-pacjentem. Wykład, będąc doskonałym przykładem symbolicznego i nierozwiązywalnego (niczym wąż polykający własny ogon) splotu nauki, sztuki i życia – splotu sprawiającego, że jest to tekst testujący i kwestionujący własne granice – pokazuje, że dzieła nie da się, w tym wypadku, wydestylować, oddzielić od biografii.

Jego dopełnieniem była praca nad nigdy nieukończonym *Atlasem Mnemosyne* (1925-29): osią, wyznaczającą – przynajmniej od 1905 roku – kształtowanie się jego myśli. Do dziś pozostaje nierozstrzygnięte, jaki kierunek nadałby mu Warburg, gdyby nagła śmierć nie przerwała jego pracy. Umieszczone na czarnych tablicach reprodukcje (dzieł sztuki, numizmatów, ornamentów, znaczków pocztowych) i fotografie, pozostają ze sobą w luźnym, często metaforycznym bądź czysto formalnym związku, tworząc coś na kształt pozbawionych hierarchicznego centrum konstelacji. Pozostając dziełem paradoksalnym – absolutnie anachronicznym i, jednocześnie, absolutnie nowoczesnym: ulokowanym gdzieś pomiędzy Talmudem i internetem²² – i heterogenicznym, *Atlas* otwiera się na wielość: również interpretacji. Uważny „czytelnik” (w określeniu tym zawarty jest fałsz: *Mnemosyne*, tworząc oryginalny układ epistemiczny, pokazuje, że nie można „czytać obrazów”...) z pewnością zwróci uwagę na czarną przestrzeń, wypełniającą odstępy między reprodukcjami i tworzącą przestrzeń mediacji (między obrazami, między stylami, epokami, motywami). Interwały te, odgrywając rolę czarnych dziur w pamięci, stawiają historię kultury w nowej roli: interpretatora tego, co wyparte. Tego, co wymyka się pamięci.²³ Takie odczytanie zyskuje jeszcze inny wymiar, gdy uświadomimy sobie, że pomysł *Atlasu* nabiera ciała już po opuszczeniu przez Warburga szpitala w Kreuzlingen, w momencie, gdy próbuje wydobyć z niepamięci, zrekonstruować przerwane dzieło... Na czarnych planszach – niczym podczas seansu psychoanalityka – objawiają się prześladowające go te-

maty, takie jak astrologia czy antysemityzm.²⁴ Wątki, które stają się w pełni czytelne, tylko w kontekście jego życia, jako rodzaj autobiograficznego komentarza, prywatnego języka. Słuszne wydają się w tym kontekście słowa Agambena piszącego, że *Mnemosyne* to „system mnemotechniczny na prywatny użytek psychotycznego uczonego, system służący mu do projekcji i próby rozwiązania swych problemów osobistych”.²⁵

Mnemosyne odnosi się nie tylko do przeszłości – zapowiada również to, co przyszłe. Wydaje się być rodzajem matrycy, skupiającej w sobie cały zasób tematów tak ważnych dla sztuki współczesnej. To nie przypadek, że odniesienia do postaci Warburga i jego *Atlasu* pojawiają się coraz częściej w polu sztuki (w praktykach artystów, kuratorów i teoretyków). Ostatnie *Documenta* w Kassel (2007) odbywało się pod prawdziwie warburgiańskim hasłem *Is modernity our antiquity?* (czy nowoczesność jest naszą starożytnością?). Inny przykład to obszerna wystawa *Atlas. Jak unieść świat na*

własnych barkach? (kurator: Georges Didi-Huberman), która odbyła się na początku roku w muzeum Reina Sofia w Madrycie. Koncentrując się na kluczowych dla nowoczesnej sztuki praktykach i pojęciach (atlas, archiwum, kolekcja, typologia, seria, gest, mapa, margines, montaż), pokazywała, że granica między tym, co „artystyczne” i „naukowe”, „centralne” i „marginalne” podlega nieustannemu przemieszczeniu. Uwidaczniała również intrygujący paradoks: podejmowane przez Warburga poszukiwania kontynuują dziś, w twórczy sposób, raczej artyści niż badacze sztuki. Choćby Goshka Macuga, polska artystka, mieszkająca i pracująca w Anglii (nominowana w 2008 roku do prestiżowej Turner Prize), podróżująca po Ameryce jego śladami.

3.

Po powrocie z Kreuzlingen, Warburg postanawia urządzić nową bibliotekę na podobieństwo indiańskiej kiwy.²⁶ Utożsamiając się z Innym, wpuszcza go do wła-



Fot. Aby Warburg. Linia kolejowa w okolicach Santa Fe, Arizona, kwiecień 1896. Za: *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-96*, ed. N. Mann, B. Cestelli Guidi, Londyn 1998, s. 92



Fot. Aby Warburg, początek tańca w Oraibi, Arizona, maj 1896. Za: *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-96*, ed. N. Mann, B. Cestelli Guidi, Londyn 1998, s. 132

snego domu. To śmiały gest. Teraz my możemy wpuścić Warburga do własnego domu i ugościć go. Być może tylko po to, by ze zdziwieniem odkryć, że już od dawna tam jest...

Przypisy

- 1 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, s. 28
- 2 Tamże, s. 31
- 3 Tamże.
- 4 Por. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2004; Didi-Huberman, op. cit., s. 37
- 5 Giorgio Agamben, *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, przeł. Krzysztof Rutkowski, „Konteksty” 3-4/2007.
- 6 Tamże, s. 285-86
- 7 Por. Jacques Derrida, *Tympanum*, [w]: Tenże, *Marginsy filozofii*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2002 i Tenże, *Pozycje*, przeł. Adam Dziadek, Bytom 1997.
- 8 Jean-François Lyotard, *Przepisać nowożytność*, [w]: Tenże, *Postmodernizm a filozofia*, przeł. Waleria Szydłowska, Warszawa 1996, s. 45-58
- 9 Tamże, s. 46-47
- 10 Didi-Huberman, op. cit., s. 81
- 11 Dieter Wuttke, *Nachwort*, [w]: Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden 1992, s. 618
- 12 Zabójstwo Waltera Rathenau'a w 1922 roku (zamordowanego przez niemieckich nacjonalistów). Ten niemiecki Żyd – minister spraw zagranicznych Republiki Weimarskiej – należał do bliskich przyjaciół rodziny Warburgów.
- 13 Joseph Leo Koerner, *Introduction*, [w]: Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent*, Paris 2003, s. 31
- 14 I że, jak pisał Didi-Huberman, „czas historii i czas obrazu nie są jednością” (*Image survivante*, s. 39).
- 15 Aby Warburg, *Ricordi*, [w]: *Le Rituel du Serpent...*, s. 143
- 16 Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri*, [w]: Tenże, *Gesammelte Schriften*, I, Berlin 1998, s. 259-300
- 17 Por. Philippe-Alain Michaud, *Florence in New Mexico. The Intermezzi of 1589 in the Light of Indian Rituals*, [w]: *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-96*, Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann (red.), Londyn 1998, s. 53-63
- 18 Por. Andrzej Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998 i Tenże, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- 19 Fritz Saxl, *Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique*, [w]: *Le Rituel du Serpent...*, s. 150
- 20 Podróż Warburga i opublikowane ostatnio fragmenty zapisków z tamtego okresu, ujawniają (ponad dwadzieścia lat wcześniej!) tę samą kwestię, która była w antropologii tak szeroko dyskutowana za sprawą publikacji dziennika Malinowskiego. W *Ricordi* wiele jest komentarzy ukazujących nie tylko etnograficzną ignorancję Warburga, ale również jego prawdziwy stosunek do badanych.
- 21 Pierwsza wersja wykładu ukazała się w „The Journal of the Warburg Institute” (nr 4/1939, s. 277-292) jako *A lecture on Serpent Ritual*. W 1988 roku Ulrich Raulff połączył i uzgodnił różne wersje (*Das Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1988), jednak dziś mamy świadomość, że odczyt Warburga mógł wyglądać inaczej.
- 22 Por. Michaela Glashoff, Andrea Neumann, Martin Deppner, *Aby Warburgs Bilderatlas zwischen Talmud und Netzwerk*, Hamburg 1987.
- 23 A. Warburg, *dziennik 1928-1929*, s. 132 (notatka bez daty).
- 24 Interesujące studium z zakresu „ikonografii politycznej”, dotyczące analizy wątków antysemitycznych w europejskiej kulturze wizualnej znaleźć można w książce Charlotte Schoel-Glass, *Aby Warburg and Anti-Semitism: Political Perspectives on Images and Culture*, Detroit 2008.
- 25 Giorgio Agamben, *Aby Warburg et la science sans nom*, [w]: Tenże, *Image et mémoire*, Paris 1998, s. 27
- 26 Kurt Forster, *Introduction*, [w]: Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999, s. 40



Aby Warburg w masce Hemis Kaczina, maj 1896. Za: *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-96*, ed. N. Mann, B. Cestelli Guidi, Londyn 1998, s. 143