

Matthew Rampley

Mimesis i alegoria. O Abym Warburgu i Walterze Benjaminie

Powszechnie uznaje się, że między myślą Aby'ego Warburga i Waltera Benjaminia istnieją rozliczne powinowactwa. Obaj są zainteresowani pamięcią kulturową, ale analogię można zarysować także między metodą dialektyczną Benjaminia a ikonologią Warburga, którą nazywał „ikonologią interwału”¹. Pod wieloma względami renesans zainteresowania Warburgiem można w istocie zawdzięczać wciąż rosnącej roli Benjaminia jako krytyka kultury. Ujawnia się w tym pewien kontrast w odniesieniu do sytuacji sprzed siedemdziesięciu lat, kiedy Benjamin – dostrzegając brak możliwości realizacji tradycyjnej kariery akademickiej – szukał dojścia do wpływowego kręgu badaczy związanych z *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* Warburga. Motywacją zakończonych niepowodzeniem starań Benjaminia był nie tylko potencjał prywatnej instytucji, ale stanowiło ją również poczucie pewnej wspólnoty celów. Podobieństwa między dwoma badaczami można nakreślić na wiele sposobów, zamierzam zatem skupić się na jednym wybranym aspekcie ich myśli: proponowanej przez obu autorów analizie nowoczesności, a zwłaszcza na roli pojęcia *mimesis*. Jak pokażę, ich ujęcia nowoczesności cechują znaczące podobieństwa, nie tylko tam, gdzie idzie o istotną ambiwalencję wobec „postępu” osiągniętego w tej epoce. W przypadku obu autorów źródła tych pokrewieństw można szukać w XIX-wiecznym zainteresowaniu teorią empatii i mimetyzmem. Rozpocznę zatem od tego zagadnienia, by w następnej kolejności przyjrzeć się roli, jaką odgrywa ono u Warburga i Benjaminia.

Mimikra i empatia. Antropologia i estetyka

Choć termin *mimesis* ma swoje korzenie w *Państwie* Platona, a nawet wcześniej, to dopiero wraz z rodzącym się w XIX stuleciu dyskursem antropologii nabiera ono szerszych znaczeń jako kategoria doświadczenia². Zwłaszcza idea *mimesis*, która dla Platona oznaczała naśladownictwo kogoś innego podczas spektaklu na scenie, a później w całej sztuce, staje się w ciągu XIX wieku główną zasadą organizującą opis umysłu pierwotnego. Niemal od razu przychodzą na myśl dzieła *Primitive Culture* Edwarda Tyllora czy *Principles of Sociology* Herberta Spencera, chętnie wówczas czytane w Anglii

¹ A. Warburg, *Introduction to Mnemosyne* (szkic), Warburg Archive, Warburg Institute, nr 102.1.2, s. 6.

² Zob. Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2003.

i Niemczech³. Spencer zauważa na przykład, że „Wśród ras częściowo ucywilizowanych spotykamy naśladownictwo jako rys wybitny (...) Tak samo też, zdaniem Mouata, Andamańczycy okazują wysokie zdolności naśladowcze (...)”⁴. Dla Tylora pierwotna magia jest podtrzymywana przez wiarę, że „skojarzenie za pomocą myśli musi wywoływać podobne połączenie w rzeczywistości”⁵, a taka fuzja odzwierciedla brak refleksywnego dystansu, który jest charakterystyczny także dla bardziej oczywistej skłonności do imitacji zaobserwowanej przez Spencera. Jak dowodzi Tylor: „Na niższym etapie kultury człowiek powszechnie wierzy w istnienie prawdziwego powiązania między przedmiotem a jego obrazem, którego źródłem nie jest czysto subiektywny proces zachodzący w umyśle obserwatora, a dzięki któremu możliwe staje się wyrażenie związku z oryginałem za pomocą kopii”⁶. Stąd pochodzi okultystyczna logika magii sympatycznej, która przetrwała w „starej teorii medycznej znanej jako »teoria sygnatur«, zgodnie z którą rośliny i minerały wskazywały poprzez swe cechy zewnętrzne choroby, na które natura uczyniła je lekarstwami”⁷.

Również według Spencera magia jest legitymizowana wiarą w tajemne pokrewieństwa. Odnotowuje on, że nawet we współczesnych mu czasach są tacy, dla których „istnieją pewne wewnętrzne połączenia między słowem a rzeczą”⁸. To pierwotne myślenie jest projekcją na świat przedmiotów przekonania o bliskości między „ja” i innym. Z tego powodu utrzymuje się, że imię jest czymś więcej niż lingwistycznym oznaczeniem o arbitralnym charakterze. Jest raczej częścią osoby, a ponieważ jest nieodłączne od właściciela, często przywiązuje się ogromną wagę do tego, aby zachować je w tajemnicy. Utrzymuje się zatem, że formuły magiczne wykorzystujące imiona osób działają nawet w przypadku ich fizycznej nieobecności, ponieważ „mają źródło w przekonaniu, że reprezentacja jest fizycznie połączona z rzeczami, do których odsyła”⁹. Dowodem na to jest także fakt, że czarownicy często wskazują na konieczność posiadania części ciała ofiary (na przykład włosów lub paznokci) albo przedmiotu blisko z nią związanego. W obu przypadkach można zauważyć ewidentną niezdolność do postrzegania związków między obiektem a osobą – innych niż bezpośrednio, konkretne i specyficzne.

³ E. Tylor, *Primitive Culture*, Londyn 1871; H. Spencer, *Principles of Sociology*, Londyn 1904. Ta ostatnia książka została przełożona na język niemiecki jako *Die Prinzipien der Sociologie* (Stuttgart 1897), [zob. polskie tłumaczenie, *Zasady socjologii*, przeł. J.K. Potocki, online: Archiwum Herberta Spencera <http://socrel.edu.pl/?menu=DS7>, opr. K. Kaczmarek, odsłona 20.11.2010 – fragmenty z *Principles of Sociology* są dalej podawane z tego tłumaczenia, przyp. tłum.]

⁴ H. Spencer, *Principles...*, *op. cit.*, vol. 1, s. 81 [cyt. za: H. Spencer, *Zasady...*, *op. cit.*, brak numeracji stron].

⁵ E. Tylor, *Primitive...*, *op. cit.*, tom I, s. 116.

⁶ E. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind*, [1865] Londyn 1878, s. 117.

⁷ *Ibidem*, s. 123.

⁸ H. Spencer, *Principles...*, *op. cit.*, vol. 1, s. 242 [tegoż, *Zasady...*, *op. cit.*].

⁹ *Ibidem*.

Taka teoria myślenia prymitywnego utrzymała się w wieku XX. Na przykład James Frazer w swoim *opus magnum*, czyli w *Złotej gałęzi*, interpretuje magię zgodnie z tym samym schematem. Choć stosuje taksonomię odróżniającą magię homeopatyczną i przenośną oraz praktyczną i teoretyczną, to wszystkie klasy magii organizowane są wedle tej samej mimetycznej logiki, reprezentowanej przez „prawo podobieństwa” lub „prawo kontaktu”¹⁰. Podobna interpretacja kryje się u podstaw opracowań współczesnego Frazerowi, choć od niego młodszego, Luciena Lévy-Bruhla, jak i w nowszych pracach Mary Douglas. Myślenie pierwotne rządzi się zasadą „prelogiczności”, jak to określił Lévy-Bruhl, która działa zgodnie z „prawem partycypacji”¹¹. Podobnie w przypadku, kiedy logiczne rozróżnienie zostaje zastąpione prelogiczną integracją, co kryje się u podstaw wspomnianego prawa partycypacji: „Dlaczego np. obraz, portret są dla ludzi pierwotnych zupełnie czymś innym niż dla nas? Skąd bierze się fakt, że przypisują im właściwości mistyczne, czego dowody mieliśmy wcześniej? Oczywiście stąd, że wszelki obraz, wszelkie odtworzenie »partycypuje« w naturze, we właściwościach, w życiu tego, czego jest obrazem. (...) Umysłowość pierwotna nie widzi żadnej trudności w tym, by życie to i te własności były z a r a z e m i w modelu, i w obrazie”¹². Podobnie twierdzi Mary Douglas, która w 1966 roku napisała: „(...) światopogląd pierwotny postrzega wszechświat jako spersonalizowany w kilku różnych znaczeniach tego słowa. Siły natury widzi on jako sprzężone z życiem jednostek. Nie rozróżnia rzeczy od osób, osób zaś nie odróżnia w pełni od ich zewnętrznego otoczenia”¹³.

Znaczenie kategorii mimetyzmu w dyskursie antropologicznym może być umiejscowione równoległe ze wzrostem zainteresowania problematyką empatii w teorii estetycznej schyłku XIX wieku. Jak się wydaje, szczególnie esej Roberta Vischera, *The Optical Sense of Form*, wywarł ogromny wpływ na współczesną myśl estetyczną¹⁴. Zasadnicza teza eseju Vischera opiera się na podstawowym rozróżnieniu między „widzeniem” [*seeing*] i „patrzaniem” [*looking*]. Dystynkcja zbudowana jest na opozycji między zwyczajnym, biernym widzeniem jako fizjologicznym procesem odbioru bodźców, gdzie „odbierane wrażenie jest wciąż niezróżnicowane”¹⁵ oraz „patrzaniem”, które – jak dowodzi Vischer – „podejmuje dialektyczną analizę form (...) i mechanicznie ustanawia między nimi związek (...) powtarzając wrażenie widzenia na wyższym poziomie”¹⁶. „Patrzanie” ozna-

¹⁰ J. Frazer, *The Golden Bough*, Londyn 1993, s. 11 [cyt. za J. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1965, s. 37].

¹¹ L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les Sociétés inférieures*, Paris 1910, s. 76 [cyt. za L. Lévy-Bruhl, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1992, s. 102].

¹² *Ibidem*, s. 80 [cyt. za L. Lévy-Bruhl, *Czynności...*, *op. cit.*, s. 106].

¹³ M. Douglas, *Purity and Danger*, Londyn 1966, s. 88 [cyt. za: M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholz, Warszawa 2007, s. 124].

¹⁴ R. Vischer, *The Optical Sense of Form*, w: red. H. Mallgrave, E. Ikonomou, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873–1893*, Santa Monica 1994, s. 89–123.

¹⁵ *Ibidem*, s. 93.

¹⁶ *Ibidem*, s. 94.

cza jednak coś więcej niż postrzeganie zjawisk na wyższym stopniu determinacji, co mógłby sugerować powyższy opis; dialektyczna analiza, o której pisze Vischer, jest formą aktywnego zaangażowania w doświadczany świat, co zakłada percepcję zarówno wizualną, jak i taktylną. W konsekwencji świat zostaje wyposażony w *wartość*. Jak pisze Vischer, „Mam odrębny, kompletny obraz, ale taki, którego powstaniu towarzyszyły emocje i który jest nimi wypełniony”¹⁷. Znaczące jest, że podstawą tego „przenikania zjawisk”¹⁸ staje się impuls mimetyczny, gdyż „podstawą wyodrębnienia wrażenia (...) jest idea podobieństwa (...), nie tyle harmonii samego przedmiotu, ile harmonii między przedmiotem a podmiotem”¹⁹.

Znaczenie eseju Vischera dla ówczesnego dyskursu historii sztuki można dostrzec niemal od razu na przykładzie dysertacji doktorskiej Heinricha Wölfflina, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*²⁰, który posługuje się teorią empatii w opisie doświadczenia przestrzeni architektonicznej. Opiera się on na analogii z ludzkim ciałem. Wychodząc od ogólnej przesłanki, że „formy stają się dla nas znaczące tylko dlatego, że rozpoznajemy w nich ekspresję czującego ducha. Instynktownie ożywiamy każdy przedmiot”²¹, Wölfflin przekonuje następnie, że to ludzkie ciało staje się miarą projektowania architektonicznego wszystkich okresów. Konkluduje zwięźle, że „każdy styl architektoniczny odzwierciedla nastawienie i ruch ludzi w danym okresie; to, jak ludzie lubią się poruszać i jak się noszą (...)”²².

Teoria empatii Vischera i Wölfflina wykazuje pewne pokrewieństwo wobec dyskursu antropologii o naśladownictwie; zwłaszcza koncepcja namacalnych związków ze światem, które nadają doświadczeniom cielesnym obiektywną formę, skłania do porównań z antropologicznymi obserwacjami przypadków pierwotnej niemożności separacji od bezpośredniego doświadczenia zmysłowego. W konsekwencji mimetyzm przestaje być fazą ludzkiego rozwoju, a staje się stałą psychologiczną dyspozycją, która ma istotne znaczenie dla określania form aktywności kulturowej. Historyczny charakter nadał idei empatii po raz pierwszy w sposób systemowy Alois Riegl, który postrzegał historię sztuk wizualnych jako ekspresję zróżnicowanych konfiguracji taktycznych i optycznych związków ze światem. To jednak uczeń Riegla, Wilhelm Worringer, nada wyraźny kształt powiązaniom między teorią empatii i antropologią. W swojej dysertacji, *Abstraction and Empathy*, Worringer organizuje swoją definicję nowoczesności, a zwłaszcza sztuki nowoczesnej, wokół dwóch osi: poczucia relatywnego dystansu do świata zjawisk oraz stanu (kulturowej i mentalnej) progresji i regresji²³. Takie połączenie problematyki antropologicznej

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 101.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ H. Wölfflin, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, w: H. Mallgrave, E. Ikonomu red., *Empathy...*, *op. cit.*, s. 149–190.

²¹ *Ibidem*, s. 152.

²² *Ibidem*, s. 182.

²³ W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Monachium 1908.

i psychologicznej organizuje tło myśli zarówno Warburga, jak i Benjaminina, a teoria empatii przedstawia stałą możliwość „regresji” do stanu pierwotnego mimetyzmu w takim samym stopniu, w jakim Warburg i Benjamin przejawiają znaczącą ambiwalencję w stosunku do rzekomego postępu nowoczesności²⁴.

Indianie Pueblo i florenckie quattrocento

Warburg eksplicytnie zajmuje się tematyką antropologiczną i psychologiczną w dwóch tekstach. Pierwszym są jego notatki na temat podróży do Indian Pueblo w 1896 roku, później zaprezentowane jako wykład na temat „rytuału węża”²⁵, a drugim – zbiór notatek i aforyzmów opatrzony alternatywnymi tytułami: *Basic Fragments towards a (monistic) Psychology of Art* lub *Basic Fragments towards a Pragmatic Science of Expression*²⁶. Zainteresowanie Warburga Indianami Pueblo, bez wątpienia częściowo pod wpływem powszechnego zainteresowania rdzennymi ludami Nowego Świata, koncentrowało się na ich statusie „enklawy pierwotnego pogaństwa ludzkości (...) z niewzruszoną wiernością oddającej się praktykom magicznym, które zwykliśmy potępiać jako oznakę zupełnego zacofania”²⁷. Przedmiotem badań jest główny wyznacznik pierwotności Indian, czyli ich animizm. Kluczowym elementem Warburgiańskiego odczytania kultury Indian Pueblo było dostrzeżenie w niej wcześniejszej fazy w genezie ludzkiej kultury oraz ustalenie, do jakiego stopnia ich wierzenia i praktyki reigijne „mogą stanowić miernik rozwoju od pierwotnego pogaństwa przez pogaństwo epoki starożytnej aż po człowieka nowoczesnego”²⁸. Uwagę Warburga przykuwają dwa szczególne elementy. Pierwszym z nich jest przewaga tańców o tematyce zwierzęcej, w których tancerze zakładają maski oraz naśladują wygląd i zachowanie obiektów, których pozyskanie jest celem obrzędu, na przykład antylop lub kukurydzy. Znaczenie tego naśladownictwa jest zupełnie oczywiste: „Kiedy myśliwy lub rolnik przybiera maskę i zaczyna naśladować przedmiot rytuału – antylope

²⁴ Antropologiczne tło myśli zarówno Benjaminina, jak i Warburga zostało zauważone już wcześniej; omówienia tego rodzaju były raczej dość ogólne, w przeciwieństwie do mojej propozycji, która koncentruje się na określonym temacie antropologicznym. Por. P. Burke, *Aby Warburg as Historical Anthropologist*, w: red. H. Bredekamp i in., *Aby Warburg. Akten des Internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim 1991, s. 39–44; A. Honneth, *A Communicative Disclosure of the Past: On the Relation between Anthropology and Philosophy of History in Walter Benjamin*, w: „New Formations”, Vol. 20 (1993), s. 83–94. Zob. także J. Kraniuskas, *Beware Mexican Ruins! »One Way Street« and the Colonial Unconscious*, w: red. A. Benjamin, P. Osborne, *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, London 1994, s. 139–154.

²⁵ A. Warburg, *Schlagenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1988; A. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, przeł. M. Steinberg, Ithaca 1995. Oba wydania zastępują wcześniejszą, niekompletną wersję wykładu, *A Lecture on Serpent Ritual*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. II (1938/39), s. 277–92.

²⁶ A. Warburg, *Grundlege Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*. Zbiór jest złożony z dwóch notatników, oznaczonych numerami 43.1 i 43.2 w Archiwum Warburga w Warburg Institute.

²⁷ A. Warburg, *Images...*, *op. cit.*, s. 2.

²⁸ *Ibidem*, s. 4.

lub kukurydzę – wierzy, że poprzez tajemniczą, mimetyczną transformację będzie w stanie zapewnić sobie z wyprzedzeniem to, co jednocześnie stara się osiągnąć poprzez pilną pracę oracza lub myśliwego²⁹. Ta interpretacja wyraźnie opiera się na antropologicznych ujęciach magii; można nawet pokusić się o nakreślenie podobieństw między Tylorowską i Spencerowską wersją magii sympatycznej. Ta mimetyczna praktyka, dowodzi Warburg, opiera się na „kulturze symbolicznych powiązań”³⁰, za pomocą których przedmioty są połączone wewnętrznymi pokrewieństwami, ujawniającymi się dzięki rytuałom naśladowania. Praktyka posługiwania się maskami zasługuje na uwagę również dlatego, że oznacza wymazanie podmiotowości tancerza, co zachęca do porównań z tezami Benjamina na temat pozbawionej intencjonalności podstawy prawdy mimetycznej. Dla Warburga owa utrata tożsamości jest wyraźnie warunkiem koniecznym, gdyż pisze: „Kiedy Indianin w swoim imitującym kostiumie naśladuje na przykład ekspresję i ruchy zwierzęcia, sam wchodzi w zwierzęcą formę (...) aby zмагаć się z czymś magicznym pochodzącym z natury poprzez transformację własnej postaci, coś, czego nie można osiągnąć za pomocą osobowości niewzbogaconej i niezmienionej”³¹. Inny taniec, którego Warburg jest świadkiem, *humiskachina dance*, jest magicznym tańcem pogody, którego celem jest wywołanie deszczu i zapewnienie w ten sposób urodzaju kukurydzy. Maską znowu ma znaczenie zasadnicze; Warburg zauważa, że istnieje tabu zabraniające patrzenia na tancerzy, którzy – w trakcie odpoczynku – mogą zdjąć maski. Taniec rozgrywa się wokół świątyni, właściwie drzewa, które służy jako symboliczny pośrednik między Indianami a naturą. Warburg dostrzega tutaj jeszcze jeden impuls mimetyczny, choć w tym przypadku opiera się on na dążeniu do asymilacji natury raczej nieożywionej niż ożywionej. Znaczące może być porównanie jednej z notatek Warburga, zapisanej podczas podróży do Ameryki, gdzie powtarza się fascynacja owym dążeniem do asymilacji, charakterystycznym dla Indian Pueblo. Warburg pisze:

Zasadniczy charakter związku przyczynowego między „pierwotną” (tzn. niezdolną do podmiotowego rozróżnienia) jednostką ludzką a światem zewnętrznym odsłania się w religijnych działaniach Indian Pueblo.

- I. Ucieleśnienie wrażeń zmysłowych
- II. Korporealna introjekcja (naśladowanie zwierzęcia)
- III. Korporealna aneksja (symbolizm narzędzi)
 1. Ucieleśnienie (magia medyczna)
- IV. Korporealna addycja (poezja ornamentalna, właściwie należy do III)³².

Warburg szkicuje tutaj pierwotną logikę znaną z teorii, z którymi spotkaliśmy się już gdzie indziej.

²⁹ *Ibidem*, s. 16–17.

³⁰ *Ibidem*, s. 17.

³¹ *Ibidem*, s. 18–19.

³² A. Warburg, *Bruchstücke...*, *op. cit.*, § 99.

Główną formą powiązań przyczynowych, jak u Spencera i Tylora, jest bezpośredni kontakt cielesny; stanowi on podstawę wszelkich relacji kauzalnych, nawet między fizycznie odległymi obiektami.

Uwagę Warburga w większym stopniu przyciąga taniec węża – tutaj dochodzimy do drugiej cechy kultur indiańskich, na których wykład się koncentruje: kosmologii symbolicznej oraz na jej środkach wyrazu. Na początku wykładu Warburg zauważa przewagę motywu węża jako symbolu błyskawicy, co wskazuje na związek raczej z mitycznymi formami ekspresji niż konceptualnymi abstrakcjami. Twierdzi, że Indianie „znajdują się pośrodku między magią i logosem (...) Między kulturą dotyku a kulturą myśli”³³. Innymi słowy, złożone zjawiska meteorologiczne, takie jak błyskawice, są wciąż wyrażane w postaci konkretnych symboli. W mitologii Walpi, jednego z plemion Indian Pueblo, wąż, a zwłaszcza grzechotnik, jest postrzegany jako bóstwo pogody, zaś celem tańca węża, twierdzi Warburg, jest zmuszenie go do przywołania błyskawicy i deszczu. Także i tym razem rytuał polega na imitacji; tancerze zakładają na kolana grzechotki oraz wypełnione kamieniami skorupy. Na koniec ceremonii wąż zostaje wypuszczony na pustynię, by jego duch powrócił w postaci błyskawicy. Warburg poświęca uwagę temu rytuałowi z dwóch powodów. Po pierwsze, widzi w nim sygnał, że Indianie Pueblo wykraczają poza zwykłą imitację, postrzeganą dotychczas jako oznaka najbardziej prymitywnego etapu rozwoju ludzkości. Píše: „Ceremonia węża u Walpi lokuje się między symulacyjną, naśladującą empatią oraz krwawą ofiarą. Obejmuje nie tylko imitowanie zwierzęcia, ale także wyraźny związek z nim jako uczestnikiem rytuału”³⁴. Innymi słowy, Indianie nie tyle poszukują możliwości upodobnienia się do węża w akcie magii sympatycznej, ale raczej uczynienia z niego użytku, co wprowadza relację bliższą instrumentalnemu rozumowi nowoczesności. Po drugie, Warburga uderza powszechność motywu węża w innych kulturach, na przykład pod postacią greckiego mitu o Laokoonie, kultu Dionizosa czy w tradycji judeochrześcijańskiej. Jednocześnie zauważa jednak, że znaczenie tego motywu podlega rozlicznym transformacjom, które oznaczają także zmianę jego funkcji. Jest symbolem zła Szatana w opowieści o Genesis oraz figurą bałwochwalstwa w starotestamentowej historii Ezechiasza. Kiedy jednak pojawia się w roli emblematu Asklepiosa, jego demoniczna siła znika i zostaje przekształcony w hieroglif o charakterze alegorycznym. Warburg twierdzi:

Jeśli religia oznacza wiązanie, to symptomem odejścia od tego pierwotnego stanu jest uduchowienie relacji między ludźmi i innymi istotami, tak, że człowiek nie identyfikuje się już bezpośrednio z symbolem w formie maski, ale raczej wytwarza tę więź za pomocą samej myśli (...). W procesie, który nazywamy postępowaniem kulturowym, istota wywołująca to oddanie stopniowo traci swoją potworną konkretność i staje się ostatecznie uduchowionym, niewidocznym symbolem³⁵.

³³ A. Warburg, *Images*, *op. cit.*, s. 17.

³⁴ *Ibidem*, s. 36.

³⁵ *Ibidem*, s. 48–49.

A zatem na ewolucję kulturową składa się przejście od bezpośredniej, mimetycznej identyfikacji z symbolem ku relacji zapośredniczonej, podczas gdy jednocześnie symbol staje się uduchowioną alegorią – ten temat powraca we *Fragmentach*. W nocy z lipca 1896 roku Warburg pisze: „Nabycie poczucia dystansu między podmiotem i przedmiotem, zadanie tak zwanego kultuwowania i kryterium rozwoju ludzkiego gatunku – właściwym przedmiotem historii kultury byłby opis dominującego stopnia refleksywności”³⁶. Ten pogląd najpełniej zostaje wyrażony we wstępie do *Mnemosyne*, który wcześniej cytowałem i jest później lekko wzmocniony stwierdzeniem, że „ta świadomość dystansu może stać się trwałą funkcją społeczną, która – poprzez rytmiczne zmiany między identyfikacją z obiektem a powrotem do stanu oddzielenia od niego – oznacza oscylację między kosmologią obrazów oraz kosmologią znaków”³⁷.

Twierdzi się niekiedy, że Warburg bezkrytycznie akceptował formę darwinizmu, w świetle której proces rozwoju w kierunku zwiększonego racjonalizmu był postrzegany jako ewolucja o charakterze bezsprzecznego postępu³⁸. Takiemu pogładowi musi towarzyszyć świadomość, że Warburg wyraża zastrzeżenia co do tego, w jakim stopniu proces modernizacji może być uznany za „postęp”. Znaczące jest, że dystansuje się od jakichkolwiek osądów w kwestii pierwotnego statusu Indian; jeśli je wypowiada, to jako sądy innych, jako pewien generalny konsensus, co wskazuje, że sam Warburg tylko częściowo się z nimi zgadza. Jeszcze bardziej uderzająca jest odpowiedź Warburga na nowoczesność, kiedy dowodzi, że „Ewolucji kultury ku epoce rozumu towarzyszy rozplnięcie się namacalnej, surowej tkanki życia w matematycznej abstrakcji”³⁹. Nie można tutaj odnaleźć triumfalistycznej wiary w postęp; konstatacji osiągnięć Oświecenia towarzyszy za to poczucie straty. Wykład kończy się podobnie – nieodwołalnie pesymistycznym ujęciem nowoczesności. Jeśli cywilizacja opiera się na stworzeniu dystansu między sobą i światem, to – zdaniem Warburga – nowoczesne technologie, takie jak aeroplan, telefon i elektryczność niosą ze sobą zagrożenie ponownej barbaryzacji przez destrukcję poczucia przestrzeni:

Kultura wieku technicznego niszczy to, co nauki przyrodnicze, narodzone z mitu, osiągnęły z takim trudem: transformację przestrzeni praktyki religijnej w przestrzeń refleksji. Współcześni Prometeuszowie i Ikar, bracia Franklin i Wright, którzy wynaleźli samolot, są właśnie owymi złowrogimi niszczycielami poczucia odległości, którzy prowadzą planetę z powrotem ku chaosowi⁴⁰.

³⁶ A. Warburg, *Bruchstücke...*, *op. cit.*, § 328.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Najważniejszym poplecznikiem takiego odczytania jest Gombrich. Zob. E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Oxford 1986, s. 214–215 i *idem*, *Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts*, w: red. R. Gallitz i B. Reimers, *Aby M. Warburg. „Ekstatische Nymphe (...) trauernder Flussgott”. Porträt eines Gelehrten*, Hamburg 1995, s. 52–73.

³⁹ A. Warburg, *Images...*, *op. cit.*, s. 44, tłumaczenie lekko zmienione.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 54.

Warburgiańska analiza nowoczesności wykazuje także powiązania z jego studiami nad florenckim renesansem – na każdym innym gruncie pozostającymi raczej bez związku dla omawianej problematyki. Jeśli bowiem jest prawdą, że technologie nowoczesności niosą ze sobą destrukcję poczucia przestrzeni, głosząc nowy barbaryzm, to początki tego procesu tkwią w renesansie. To właśnie w tym okresie można dostrzec narodziny autorefleksywnego dystansu, ale takiego, który jest w stałym konflikcie z impulsami mimetycznymi, dążącymi do jego unieważnienia. Takie przekonanie wydaje się tkwić u podstaw pracy doktorskiej Warburga poświęconej Boticellemu, którą skończył na krótko przed wyjazdem do Ameryki. Głównym przedmiotem zainteresowania jest w niej interpretacja starożytności okresu klasycznego, zaprezentowana w *Narodzinach Wenus* i *Wiośnie*. Choć podważany przez takich autorów, jak Fryderyk Nietzsche, obraz starożytnej Grecji przeważający w Niemczech końca XIX i początku XX wieku wciąż wiele zawdzięczał słynnej formule Winckelmana, opisującej kulturę grecką jako „szlachetną prostotę i spokojną wielkość”⁴¹. Wbrew temu ujęciu Warburg odkrywa w malarstwie Boticellego znaczącą rolę ruchu, podniecenia i dynamizmu; elementów obcych idei równowagi, której rzecznikiem był Winckelmann. Dystansując się od Winckelmana, Warburg pozostaje częściowo pod wpływem *Narodzin tragedii* Nietzschego, z jego naciskiem na nurt dionizyjski w kulturze starożytnej Grecji. Zważywszy na moje wcześniejsze ustalenia, wydaje się jasne, że dla Warburga reprezentacja ruchu ciała stanowi pierwotny impuls, który dzięki działaniu empatii kieruje uwagę malarza (i widza) ku wydarzeniom narracyjnym. Przedmiotem szczególnego zainteresowania był kult Dionizosa jako przykładowy dla ekstatycznego samozapomnienia. Jak znacznie później pisze Warburg: „Nieokiełznana ekspresja ruchów ciała, zwłaszcza ta charakterystyczna wśród wyznawców bóstw Azji Mniejszej, przynoszących oszołomienie, obejmuje cały zakres dynamicznego wyrażania życia ludzkości wstrząsanej lękiem, od bezradnego wchłonięcia po mordercze szaleństwo, a wszystkie działania mimetyczne lokują się między tymi dwoma biegunami”⁴². Warburga nie interesuje zatem archeologiczna poprawność odniesień Boticellego do Dionizosa, ale raczej znaczenie jego obecności dla *quattrocenta*. Ponieważ o ile zarówno w *Wiośnie*, jak i *Narodzinach Wenus* można dostrzec spokojną równowagę, o której pisał Winckelmann, to wzburzenie widoczne w ułożeniu włosów i ubraniu postaci na obu płótnach świadczy o obecności bardziej pierwotnych impulsów; Warburg w istocie dowodzi, że jednym ze źródeł przedstawień Boticellego był sarkofag przedstawiający wzburzonego Achillesa, w intensywnej emocjonalnie stylistyce. Warburg nie twierdzi, że Boticelli był bardziej wnikliwym obserwatorem antyku niż Winckelmann, ale stawia raczej tezę, że jego malarstwo stanowi obszar ekspresji tych samych mimetycznych bodźców, które ucieleśniała dionizyjska ekstaza starożytnych. Te impulsy zostały najwyraźniej prze-

⁴¹ J. Winckelmann, *Thoughts on the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks*, w: red. H. Nisbet, *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessig, Hamann, Herder, Schiller, Goethe*, Cambridge 1985, s. 42.

⁴² A. Warburg, *Introduction to Mnemosyne*, „Warburg Archive”, nr 102.1.1, s. 9–10.

kształcone w pełną wdzięku elegancję obu dzieł, ale wciąż są tam obecne i – jak podkreśla Warburg – współcześni Boticellego, zwłaszcza Angelo Poliziano, także byli świadomi dioznizyjskiego nurtu w kulturze starożytnej Grecji. Warburg podkreśla zatem heterogeniczność kultury wczesnego renesansu i postrzega ją jako obszar konfliktowy. Ponowne odkrycie antyku doby klasycznej nie jest ciągłym, nieprzerwanym procesem postępu kulturowego, ale raczej walką, w której obszary bardziej pierwotnych doświadczeń behawioralnych wciąż zyskują potwierdzenie.

Wyraźniej formuluje to w wykładzie *Der Eintritt des antikersierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*⁴³. Spośród wielu omówionych prac jedna zasługuje na szczególną uwagę. Chodzi o odkrytą w Rzymie w 1488 roku kopię grupy Laokoona, na 18 lat przed odnalezieniem oryginału. Przedmiotem krytyki Warburga staje się znowu Winckelmann, a wybór tego właśnie przykładu jest wysoce znaczący, gdyż tezy Winckelmanna na temat estetyki klasycznej opierały się na interpretacji Laokoona. Sięgając do relacji Luigiego Lottiego, który odkopał ową kopię, Warburg zmierza ku zupełnie odmiennej interpretacji znaczenia grupy Laokoona w renesansie:

Aby dowieść, że koncepcja antyku diametralnie odmienna od tej proponowanej przez Winckelmanna narodziła się właściwie w łonie Quattrocenta, pozwolę sobie zacytować słowa Luigiego Lottiego, który wraz z Giovannim Tornabuonim poszukiwał w Rzymie zabytków starożytności dla Medyceuszy i który w 1488 miał szczęście odkryć niewielką kopię grupy Laokoona podczas nocnych poszukiwań w winnicy kardynała Della Rovere. Mitologiczne znaczenie jego odkrycia nie miało dla niego wielkiego znaczenia; jego entuzjzm i podziw budził wyłącznie formalny patos dzieła:

„Podczas nocnych wykopalisk odnaleźliśmy postaci trzech uroczych małych faunów na marmurowej podstawie, otoczonych postacią olbrzymiego węża. Moim zdaniem są piękne. Brakuje im tylko głosu; wydają się oddychać, krzyżeć i bronić się niezwykłymi gestami. Ten w środku najwyraźniej się przewrócił i umiera”.

Nie słyszymy już o tej grupie niczego więcej, a jej wywiezienie do Florencji prawie na pewno nie doszło do skutku; oficjalne odkrycie grupy Laokoona pełnych rozmiarów, co wywołało w Rzymie wielkie poruszenie, nastąpiło dopiero w 1506 roku. Nie powinno się jednak uzależniać wpływu Laokoona wyłącznie od faktu ponownego odkrycia rzeźby dzięki łutowi szczęścia. Nie boję się, że zostanę niezrozumiany, jeśli powiem: nawet gdyby grupa Laokoona nie została odkryta, renesans musiałby ją wymyślić, właśnie z powodu jej poruszającej retoryki i patosu⁴⁴.

W czasach renesansu recepcja tej rzeźby skupiała się zatem na wrażeniu walki wewnątrz grupy (i podziwiano ją za to), a ów patos był dostrzegany, zdaniem Warburga, z powodu istniejących wówczas predyspozycji do reprezentacji dynamicznego konfliktu. Nie chodzi tutaj o „korektę” interpretacji Winckelmanna, ale o uzasadnienie tezy, że renesans odpowiedział [na starożytność] w zupełnie odmienny sposób, a także o anali-

⁴³ A. Warburg, *Der Eintritt des antikersierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, „Warburg Archive”, nr 88.1.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 28.

z tego faktu. Warburg zauważa to w innym miejscu. W eseju *Dürer i starożytna Italia* z 1906 r. twierdzi, że „już w drugiej połowie XV w. włoscy artyści chętnie widzieli w zasobach nowo odkrytych form antycznych zarówno oparte na naśladownictwie przykłady intensywnego patosu, jak i formy wyidealizowanej klasycznej równowagi”⁴⁵, a szczególnie przykład jaki wybiera jest powrotem klasycznego motywu Orfeusza zadrażnionego przez Menady, na przykład w rysunkach Dürera lub ówczesnych przykładach grawiury z północnych Włoch.

Zainteresowanie Warburga mimetyzmem stanowi także podstawę jego studiów nad astrologią i alegoryką astrologiczną. We wczesnym szkicu wstępu do *Mnemosyne*, Warburg wyraża się o swoim projekcie jako o „ikonologii Interwału. Materiał historii sztuki na potrzeby psychologii rozwojowej oscylujący między teorią przyczynowości opartej na obrazach i tej opartej na znakach”⁴⁶. Podstawą tego zwrotu od obrazu do znaku jest zatem zmiana w metafizycznym obrazie świata, w którym związki między zjawiskami są konstruowane zgodnie z bardziej abstrakcyjnymi formułami. W warburgiańskiej analizie tego zwrotu kognitywnego ważnym przedmiotem refleksji staje się astrologia. Kosmologiczna i astrologiczna orientacja kultury klasycznej i przedklasycznej stanowi temat trzech pierwszych tablic *Mnemosyne*, co sugeruje znaczącą rolę tego wątku w jego myśli. Jak odnotowuje Warburg w niepublikowanych fragmentach na temat projektu: „Powiniennem rozpocząć od astrologii, ponieważ problem cyklu wyobraźni konkretnej i matematycznej abstrakcji nigdzie pełniej nie objawia swojej płynności i aktywności w przemieszczaniu się między jednym a drugim biegunem niż w metaforze ciał niebieskich. Jego efektem jest zarówno bezrefleksyjne i negujące własną podmiotowość przemieszczanie z olbrzymim układem ciał astrologicznych, jak i solidna pewność tożsamości, która, wychylona ku przyszłości, kalkuluje z odległości, z matematyczną precyzją pojawianie się i zanikanie zjawisk na nieboskłonach”⁴⁷. W astrologii widzi zatem Warburg działanie zarówno mimetyzmu, jak i jego przeciwieństwa, obiektywizmu naukowego, a między tymi dwoma biegunami – redukcję bóstw astralnych do zaledwie alegorii.

Proces alegoryzacji pojawia się, zdaniem Warburga, w malarstwie ściennym Pałacu Schifanoja w Ferrarze. Odkryte w 1840 roku dzieła w liczbie dwunastu przedstawiają miesiące roku. Każde przedstawienie składa się z trzech planów: najniższy pokazuje zwyczajne zdarzenia na dworze księcia Borso, najwyższy – bóstwa olimpijskie, a środkowy zawiera bóstwa niebieskie, w formie odpowiednich znaków zodiaku. Analogia między znakami zodiaku i sezonowymi działaniami na ziemi wskazuje na to, że praktyki astrologiczne wciąż trwały w XV-wiecznej Ferrarze, ale znaczenie znaków zodiaku jest jednocześnie zapośredniczone przez obecność odpowiednich bóstw olimpijskich. Ich pochodzenie jest takie samo; wywodzą się z klasycznej starożytności, ale reprezentują

⁴⁵ A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, w: tegoż, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden 1992, s. 125.

⁴⁶ „Warburg Archive”, nr 102.1.2, s. 6.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 5.

dwie odmienne koncepcje świata przedchrześcijańskiego. Pierwsza, apolliniński świat bogów Olimpu stoi w kontraście ze światem demonów astralnych, których istota została zbudowana w trakcie wędrówki przez astrologię arabską, indyjską, świata helleńskiego oraz średniowiecznej Europy. Fresk ujawnia zatem sprzeczność między dwoma rodzajami starożytności. Warburg miał jasność co do zasadniczego problemu organizującego jego badania: „Do jakiego stopnia powinniśmy postrzegać początek stylistycznej zmiany w reprezentacji ludzkich postaci we włoskiej sztuce jako proces odchodzenia od zachowanych koncepcji obrazowych kultury przedchrześcijańskiej ludów obszaru śródziemnomorskiego w kategoriach międzynarodowych?”⁴⁸.

Historyczne szczegóły interpretacji Warburga poddają się wątpliwościom. Ważniejszy w tym przypadku jest jednak generalny kierunek jego badań. Jak pisał sam Warburg, odczytanie symboliki fresków i dostarczenie rozwiązania problemu było mniej istotne niż wskazanie metody, która pozwala badać te malowidła naścienne jako przykład utraty mimetyzmu w astrologicznym imaginarium. Twierdzi: „Astrologia nie jest w istocie niczym więcej niż fetyszyzmem nazw projektowanym w przyszłość”⁴⁹, a alegoryzacja postaci astralnych pozbawia fetysz jego mocy.

Benjamin: alegoria i nowoczesność

Benjamin sięga po koncepcję mimesis w licznych tekstach, najwyraźniej w eseju *On Mimetic Faculty* (później znanym jako *Doctrine of the Similar*)⁵⁰. Niemiecki teoretyk kultury interpretuje tutaj dziecięce zabawy w naśladowanie nie tylko jako formę bardziej uniwersalnego impulsu skłaniającego do mimetycznego powielania, ale także jako odpowiednik postrzegania całego świata w kategoriach systemu podobieństw i odniesień, których ważną pozostałością jest astrologia. Język odgrywa w tej pierwotnej metafizyce istotną rolę, system korespondencji składa się z niepostrzegalnych zmysłowo podobieństw, zakorzenionych w pierwotnej formie języka: nazwie. Benjamin opiera się na teorii języka, którą po raz pierwszy zgłębiał we wczesnym eseju *On Language as such on Human Language*⁵¹, gdzie koncentrował się na onomatopeicznych źródłach języka. Inspiracją dla takiej koncepcji jest filozofia żydowskiego mistycyzmu; wczesne pisma Benjamina interpretowano zresztą w świetle teorii Kabały. Można jednak także włączyć ją w obręb tego, co Gérard Genette nazywał „mimologiczną” tradycją filozofii języka, która wywodzi się z *Kratylosa* Platona i dla której podstawą znaczenia lingwistycznego jest mime-

⁴⁸ A. Warburg, *Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoja in Ferrara*, przeł. P. Wortsman, w: red. G. Schiff, *German Essays on Art History*, New York 1988, s. 252.

⁴⁹ A. Warburg, *Italian Art and International Astrology...*, s. 238.

⁵⁰ W. Benjamin, *On the Mimetic Faculty*, w: *idem, One Way Street and Other Writings*, przeł. E. Jephcott, K. Shorter, Londyn 1979, s. 160–163; *idem, Doctrine of the Similar*, „New German Critique”, Vol. 17 (1979), s. 65–69.

⁵¹ W. Benjamin, *Selected Writings*, Cambridge–London 1996, Vol. I, 1913–1926, s. 62–74.

tyczny charakter początków języka⁵². Zdaniem Benjamina zatem „język można postrzegać jako wyższy stopień zachowań mimetycznych oraz najpełniejsze archiwum pozazmysłowego podobieństwa”⁵³. Co istotne, nowoczesność narusza ten pierwotny stan rzeczy. Benjamin pisze, że „możliwy do zaobserwowania świat nowoczesnego człowieka najwyraźniej jest złożony z nielicznych residuów magicznych korespondencji i analogii, które były znane starożytnym ludom”⁵⁴. O ile impuls mimetyczny niemal zanikł, to jego obecność można prześledzić w języku i piśmie, które funkcjonują jako jego archiwa. Precedens antropologii jest tutaj istotny, gdyż to Tylor po raz pierwszy wprowadził pojęcie residuum pierwotnych przeżytków. W związku z tym, nawet jeśli mimetyczne źródła języka zostały zastąpione przez język jako system znaków, to pozostawiły one ślady, również ślady niegdysiejszego impulsu naśladowczego. W *Doctrine of the Similar* antropologiczna perspektywa jest wyrażona wprost, a odwołania do mistycyzmu, charakterystyczne dla wcześniejszej teorii języka Benjamina, zostają osłabione. Posługując się przykładem astrologii, Benjamin twierdzi, że „ludzka umiejętność imitacji, czyli mimetyczny zmysł, który posiada człowiek, być może powinien być postrzegany w pewnych okresach jako jedyna podstawa astrologii, jako obszaru doświadczenia”⁵⁵. Astrologia jawi się jako archaiczny przesąd, ponieważ „w naszej percepcji brakuje już tego, co umożliwiało mówienie o podobieństwie, które mogłoby zachodzić między konstelacją gwiazd oraz ludzkimi istotami”⁵⁶.

Idea *mimesis* ma znaczenie zasadnicze dla wcześniejszych o kilka lat Benjaminowskich badań nad niemiecką tragedią barokową, *Trauerspiel*⁵⁷. Stanowią one podstawę jego metody i interpretacji znaczenia alegorii barokowej. We wstępie do powyższego studium Benjamin twierdzi, iż „przykład matematyki pokazuje, że wyeliminowanie problemu reprezentacji jest znakiem prawdziwej nauki”⁵⁸ dodając później, że „właściwe” podejście do prawdy sprowadza się do „zupełnego w niej zanurzenia”⁵⁹. Zapośredniczenie pojęciowe jest przeszkodą w osiągnięciu „prawdziwej” wiedzy i w konsekwencji Benjaminowska metoda badań historycznych polega na pozbawionej intencji prezentacji przeciwności, ponieważ „idee nie są reprezentowane same w sobie, ale wyłącznie w ukształtowaniu konkretnych elementów pojęcia: jako ich konfiguracja”⁶⁰. Ta idea powtórzona została w *Pasażach*, o których Benjamin pisał: „Metoda tej pracy: montaż

⁵² G. Genette, *Mimologics*, przeł. T. Morgan, Lincoln 1995.

⁵³ W. Benjamin, *One Way...*, *op. cit.*, s. 163.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 161.

⁵⁵ W. Benjamin, *Doctrine...*, *op. cit.*, s. 66.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 66.

⁵⁷ W. Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama*, przeł. J. Osborne, London 1977.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 27.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 36.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 34.

literacki. Nie mam nic do powiedzenia; tylko do pokazania”⁶¹. Nacisk Benjamina na brak intencji ma zasadnicze znaczenie dla jego koncepcji metody dialektycznej, gdyż w przeciwieństwie do Hegla, zakłada brak organizującego momentu świadomości, w którym sprzeczności zyskiwałyby syntezę. Benjamin kładzie natomiast nacisk na to, aby pozostawić je bez rozwiązania; źródłem takiej koncepcji jest jego upodobanie do idei residuum. Czerpiąc z Leibnizowskiej koncepcji monady, Benjamin draży antropologiczne zainteresowanie podobieństwem i korespondencją jako naczelną zasadą pierwotnej metafizyki. Idee są monadami, zawierają „niepodzielny skrót reszty świata idei (...) każda pojedyncza monada zawiera, w niepodzielny sposób, wszystkie pozostałe”⁶². Można tutaj odnaleźć – choć niewyrażoną wprost – koncepcję, którą Benjamin dokładniej przybliżył w eseju o języku: język przechował pamięć wcześniejszego stanu, zanim jeszcze wzrost znaczenia abstrakcji i logiki oddzielił ludzkość od świata. O ile język pozostał zasadniczo wehikułem komunikacji semiotycznej i konceptualnego osądu, to ma symboliczne jądro, które zachowuje to, co „niekomunikowalne”⁶³. Ta dialektyka symbolu i znaku, mimetyzmu i alienacji powraca najmocniej w opisie alegorii i tego, co różni ją od klasycznego znaku – kluczowe znaczenie ma tutaj rola barokowej „arbitralności”⁶⁴.

Studium Benjamina jest być może najczęściej interpretowane jako przyróżenie znaczenia alegorii oraz krytyka romantycznej teorii symbolizmu, zwłaszcza w wydaniu Friedricha Creuzera, który nadał symbolowi większą wagę. Benjamin krytykuje tradycyjną opozycję pojęcia symbolu (w którym istnieje zbieżność znaczenia i formy) i alegorii (która – mając oparcie w temporalności – najwyraźniej pozbawiona jest charakterystycznej dla symbolu całościowości). Zamiast widzieć ją jako zubożoną formę symbolizmu, Benjamin podkreśla, że alegoria posiada odrębną wewnętrzną logikę opartą na różnicy między językiem a naturą. Sednem jego podejścia stają się zatem dwie koncepcje: przekonanie, że w języku utracony został związek z naturą oraz idea, że alegoria jest zakorzeniona w melancholii czasu historycznego. W odniesieniu do pierwszego przekonania Benjamin odnotowuje, że w przypadku alegorii „jakakolwiek postać, obiekt, relacja może znaczyć cokolwiek innego”⁶⁵; wśród autorów barokowych *Trauerspiel*, „słowo, sylaba i dźwięk uniezależniły się od jakiegokolwiek kontekstu tradycyjnego znaczenia i są ukazane jako obiekty, które mogą być wykorzystane dla alegorycznych celów”⁶⁶. Uznanie arbitralnej natury języka i odniesienia lingwistycznego zostaje w alegorii doprowadzone do skrajności, a ta arbitralność ma związek z fragmentacją. Jak twierdzi Benjamin, w alegorii „obraz jest fragmentem, runą. Jego piękno jako symbolu umyka, kiedy pada

⁶¹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., 1972–1989, Vol. V, s. 574 [cyt. za: tegoż, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 505].

⁶² W. Benjamin, *The Origin...*, *op. cit.*, s. 47.

⁶³ W. Benjamin, *Selected...*, *op. cit.*, Vol. I, s. 74.

⁶⁴ W. Benjamin, *The Origin...*, *op. cit.*, s. 55.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 175.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 207.

na nie światło boskiej nauki. Fałszywy pozór całościowości znika⁶⁷. W alegorii mistyczny moment symbolu ustępuje zanurzeniu w czasie historycznym, w którym wszystko nosi ślad przejściowości. Dlatego runy nabierają podwójnego znaczenia zarówno jako fragmentaryczny emblemat przepaści między językiem a naturą, jak i jako najbardziej widoczny znak efektów czasu historycznego. O ile jednak język nosi ślady swojej pierwotnej onomatopeiczności, to alegoria poprzez topos żałoby i melancholii przechowuje pamięć symbolicznej totalności, a *Trauerspiel* czerpie swą dramatyczną siłę z napięcia między nimi dwiema.

Napięcie między mimetyzmem a alegorią kryje się u podstaw Benjaminowskiego odczytania Baudelaire'a oraz dziewiętnastowiecznego Paryża i przejawia się na kilka sposobów. Po pierwsze, w tej interpretacji Baudelaire jest ostatnim (odrębnym) poetą alegorycznym; po drugie, Benjamin widzi bliskie związki między alegorią i fetysyzmem towarowym; a po trzecie dowodzi, że jest z nimi związana destrukcyjna transformacja doświadczenia. Istnieje wewnętrzny związek z *Trauerspiel*, wskazywany przez rozmaite komentarze Benjamina na temat Baudelaire'a. W *Parku Centralnym* Benjamin dowodzi, że „Termin Melanchtona *melancolia illa heroica* najpełniej określa talent Baudelaire'a”⁶⁸. Wcześniej wspominał o „szoku jako poetyckiej zasadzie u Baudelaire'a”⁶⁹ – to komentarz, w którym słychać echo uznania szoku jako centralnej zasady alegorii barokowej. W odniesieniu do mimesis, zasadniczym przedmiotem uwagi Benjamina jest zainteresowanie aurą oraz motywem korespondencji u Baudelaire'a. Dla francuskiego poety korespondencje – pojęcie zaczerpnięte z pism takich mistyków jak Swedenborg – „oznaczają koncepcję doświadczenia, które włącza elementy rytualne (...) coś, co zostało bezpowrotnie utracone”⁷⁰. Natura jest czymś więcej niż niemym obiektem naukowego zainteresowania, co unaocznia wiersz Baudelaire'a *Correspondances* [*Oddźwięki*], w którym postrzega się ją jako odwzajemniającą ludzkie spojrzenie⁷¹. Natura zostaje więc obdarzona specyficzną aurą, w *Parku Centralnym* Benjamin pisze o „Pochodzeniu aury jako projekcji ludzkiego doświadczenia społecznego na naturę: spojrzenie zostaje odwzajemnione”⁷². Widzi w tym okultystyczną teorię sympatii i ukrytych powinowactw, w których symbol łączy człowieka i naturę. A zatem „Powinowactwa są danymi pamięci – nie historycznymi, a prehistorycznymi”⁷³, prehistoria przywołuje tutaj wizję pierwotnych

⁶⁷ *Ibidem*, s. 177.

⁶⁸ W. Benjamin, *Central Park*, przeł. L. Spencer, „New German Critique”, Vol. 34 (1985), s. 54 [cyt. za W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 408].

⁶⁹ *Ibidem*, s. 42 [cyt. za *Ibidem*, s. 398].

⁷⁰ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the era of High Capitalism*, przeł. H. Zohn, London 1983, s. 139.

⁷¹ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris 1972, s. 38 [zob. Ch. Baudelaire, *Oddźwięki*, przeł. A. Lange, w: tegoż, *Kwiaty zła*, Kraków 1991, s. 21].

⁷² W. Benjamin, *Central...*, *op. cit.*, s. 41 [fragmentu nie udało się zlokalizować w polskim przekładzie].

⁷³ W. Benjamin, *Charles...*, *op. cit.*, s. 141.

początków. Jak w alegorii, korespondencje są zapisane w śladach przeszłości, choć zamiast wyrażać żalobę po stracie powinowactw, przywracają je.

Esej *Some Motifs in Baudelaire* poddaje analizie zamianę przednowoczesnego doświadczenia, *Erfahrung* w *Erlebnis*, doświadczenie przeżywane nowoczesnej metropolii; opiera się ono na trzech głównych źródłach intelektualnych: Marksie i Engelsie, Freudzie oraz Bergsonie. Za Freudem Benjamin postrzega świadomość jako formę obrony przeciw bodźcom zewnętrznym. Każde doświadczenie jest zapośredniczone, ale Benjamin twierdzi, że szok nowoczesnego życia, a zwłaszcza tłumu nowoczesnego miasta, wzmacnia ów proces obronny. „Im większy udział czynnika wstrząsu, tym bardziej świadomość musi pełnić rolę ekranu chroniącego przed bodźcami; im skuteczniej działa, w tym mniejszym stopniu impresje te wkraczają w przestrzeń *Erfahrung*, pozostając raczej w sferze *Erlebnis*”⁷⁴. Poezja Baudelaire’a stanowi znaczącą artykulację tej nowoczesnej kondycji szoku. Benjamin postrzega zapośredniczenie bodźców przez świadomość jako niezbędny warunek ich przejścia w postaci elementów poetyckiego doświadczenia – dlatego Baudelaire’owska alegoria reprezentuje poetyckie przetworzenie *Erlebnis* nowoczesności.

Centralnym elementem w Benjaminowskim odczytaniu Baudelaire’a i w jego analizie kategorii mimesis jest idea aury. Po raz pierwszy definicja aury pojawia się w eseju *Mała historia fotografii*, gdzie jest zdefiniowana jako: „Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej”⁷⁵. Definicja ta pojawia się w omówieniu prac Eugène’a Atgeta i, co ważne, zdaniem Benjaminina fotografie służą rozproszeniu aury. Posługując się sławną dzisiaj formułą Benjaminowską można powiedzieć, że „wysysają z rzeczywistości aurę niczym wodę z tonącego okrętu”⁷⁶. Wiele uwagi poświęca niemiecki teoretyk kultury problematyce aury w fotografii, zwłaszcza w eseju poświęconym technikom reprodukcji, ale utratę aury wiąże także z szokiem nowoczesności. Pisząc o fragmencie prozy Baudelaire’a *Utrata aureoli* (*Perte d’Aureole*), Benjamin odnotowuje, że Baudelaire „wskazał cenę, jaką przychodzi zapłacić za wrażenia wieku nowoczesności: dezintegracja aury w doświadczeniu wstrząsu”⁷⁷. Zamiast jednak przywracać aurę, co według Benjaminina jest zadaniem „trzeciorzędnych poetów”⁷⁸, Baudelaire w swojej poezji rejestruje jej utratę głównie za pomocą alegorii⁷⁹. Jak pisze Benjamin, „nieobecność wywołującego iluzję pozoru oraz zanik aury to zjawiska identyczne. Baudelaire oddaje im do dyspozycji artystyczne środki alegoryczne”⁸⁰, wśród nich forma towarowa zajmuje główne miejsce jako „społeczna zawartość alegorycznej formy wizualnej”⁸¹. W innym fragmencie

⁷⁴ *Ibidem*, s. 117, tłumaczenie lekko zmienione.

⁷⁵ W. Benjamin, *One Way...*, *op. cit.*, s. 250 [cyt. za W. Benjamin, *Aniol...*, *op. cit.*, s. 117].

⁷⁶ *Ibidem* [cyt. za *Ibidem*].

⁷⁷ W. Benjamin, *Charles...*, *op. cit.*, s. 154, zob. tegoż, „Gesammelte Schriften”, Vol. V, s. 474–5.

⁷⁸ W. Benjamin, *Gesammelte...*, *op. cit.*, Vol. V, s. 475.

⁷⁹ „Spleen Baudelaire’a” oznacza upadek aury. „Le Printemps adorable a perdu son odeur”, W. Benjamin, *Gesammelte...*, *op. cit.*, s. 433.

⁸⁰ *Ibidem*, Vol. I, s. 670.

⁸¹ *Ibidem*, Vol. V, s. 422.

Pasaży Benjamin twierdzi, że „Produkcja masowa jest przyczyną ekonomiczną a walka klasowa przyczyną społeczną zaniku aury”⁸². Ta problematyka jest znana z pism Marksa i Engelsa. Można porównać komentarze Benjaminina na temat destrukcji aury zwłaszcza z tym, co twierdzą oni w „Maniście Komunistycznym”:

Burżuazja, tam gdzie doszła do władzy, zburzyła wszystkie feudalne, patriarchalne, idylliczne stosunki (...) i nie pozostawiła między ludźmi żadnego innego węzła prócz nagiego interesu, prócz wyzutej z wszelkiego sentymentu „zapłaty gotówką”. Świątobliwe porwy zbożnego marzycielstwa, rycerskiego zapału, mieszczańskiego sentymentalizmu zatopiła w lodowatej wodzie egoistycznego wyrachowania⁸³.

Benjamin różni się jednak od Marksa i Engelsa oraz od innych znanych teoretyków nowoczesności (jak Max Weber czy Georg Simmel) twierdząc, że dezintegracji aury oraz rozwojowi formy towarowej towarzyszy za sprawą racjonalizacji nowoczesności jednocześnie wskrzeszenie „fałszywej” aury w postaci fetyszyzmu towarowego. W dużym stopniu jest to wytwarzanie przez aparat kultury towarowej. Masowo wytwarzane dobra, które Benjamin postrzegał jako antytezę doświadczenia auratycznego, przywracają aurę za pomocą magii zreifikowanego towaru. Początkowo to właśnie promocji fetyszyzmu towarowego służyły paryskie pasaż handlowe, które stanowiły główny temat pracy Benjaminina. Benjamin pisze: „Handel i ruch drogowy są dwoma komponentami ulicy. W pasażu pierwsza z nich niemal zanikła, ruch zaś jest w nim znikomy. Jest on tylko wyznaczoną ulicą handlową, mającą rozbudzać pożądanie”⁸⁴. Fetyszystyczne pożądanie zasadza się na pierwotnych impulsach. Benjamin określa pasaż mianem „prakrajobrazu konsumpcji”⁸⁵. Ten sam proces ponownego zaczarowania, wykreowania aury na nowo ma podstawowe znaczenie także dla reklamy, co Benjamin przeciwstawia alegorii. Fetyszyzm towarowy przyznaje rzeczom pozorną aurę wyjątkowości, maskując proces zaniku zarówno wartości immanentnej, jak i użytkowej, które zostają zastąpione możliwością nieskończonej wymiany znaczenia i ekwiwalencji ceny.

Ta zasadnicza ambiwalencja nowoczesności przywodzi na myśl konkluzje Warburga z jego wykładu o rytuale węzła Indian Pueblo. Proces modernizacji, który zdaniem Warburga był dostrzegalny w ewolucji myśli racjonalnej i abstrakcyjnej, zyskiwał dopełnienie w postaci wszechogarniającego postępu technologicznego, co zagrażało ześlizgnięciu się w najbardziej przerażające formy barbarzyństwa. To tej analogii między Warburgiem i Benjaminem chcę poświęcić moje konkluzje.

⁸² *Ibidem*, Vol. V, s. 433

⁸³ K. Marks, F. Engels, *The Communist Manifesto*, w: J. Elster, *Karl Marx. A reader*, Cambridge 1986, s. 226–7 [cyt. za: K. Marks, F. Engels, *Dziela*, t. 4, Warszawa 1962, autor przekładu nieznan, red. T. Zabłudowski, wersja online: <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/marks-engels01.pdf>].

⁸⁴ W. Benjamin, *Gesammelte...*, *op. cit.*, Vol. V, s. 93 [pol. W. Benjamin, *Pasaże...*, *op. cit.*, s. 87].

⁸⁵ *Ibidem*, Vol. V, s. 993 [cyt za *Ibidem*].

Wnioski

Myśl Benjamin i Warburga jest inspirowana dyskursem o pierwotnym pochodzeniu mimetyzmu, który stopniowo został zastąpiony antymimetycznym doświadczeniem alegorycznym. Ów model, który wykazuje spore podobieństwo do innych teorii nowoczesności rozwijanych w końcu XIX wieku i na początku wieku XX przez takich teoretyków, jak: Karol Marks, Georg Simmel, Max Weber czy Ferdinand Tönnies, różni się jednak od nich przekonaniem, że proces racjonalizacji niesie ze sobą możliwość cofnięcia się do „zaczarowanego” i mimetycznego świata pierwotnego. W pismach Benjamin ów ambiwalentny charakter nowoczesności jest najwyraźniejszy w przypadku analizy XIX-wiecznego Paryża. Za Marksem, Benjamin analizuje zastąpienie wartości aury ilościową racjonalnością kapitalizmu. Kapitalizm jest jednak stymulowany wytwarzaniem towarów, a sukces kultury towarowej zależy od możliwości ponownego ich zaczarowania, odtworzenia sfetyszyzowanej aury towaru. Według Warburga, proces „cywilizowania”, który najpierw wytwarza myślowy dystans refleksywności, może ulec załamaniu dzięki własnym wytworom technicznym. Co więcej, ustanowienie dystansu między znakiem i odniesieniem, choć jest warunkiem wstępnym przewyższenia reprezentacjonistycznego mimetyzmu, może także prowadzić do zupełnej rozłączności między nimi, do hiperinflacji alegorycznej semiozy, co zdaniem Warburga można odnaleźć w sztuce barokowej. Warburg opisuje ekscesy formalne baroku jako „odcięcie wartości ekspresywnej od dynamicznego żywiołu życia jako takiego”⁸⁶, w którym nacechowany emocjonalnie dynamogram staje się oficjalną walutą⁸⁷. Ta absolutna autonomia alegorii prowadzi do załamania jakichkolwiek znaczących rozróżnień między racjonalnością a jej przeciwieństwem, między kulturą a naturą. Można przywołać w tym kontekście komentarze Benjamin z jego badań nad *Trauerspiel*, że w barokowej alegorii wszystko może być reprezentowane przez wszystko inne i dlatego samo znaczenie reprezentacji przestaje być stabilne w nieskończonym procesie substytucji. Ma oczywiście istotne znaczenie fakt, że zarówno Warburg, jak i Benjamin wybrali barok jako punkt zwrotny dla historii kultury Europy. W przypadku Benjamin bez wątpienia to lektura Marksa sprawiła, że zwrócił się w swojej archeologii nowoczesności do bardziej aktualnej historii XIX wieku. Nawet jednak w tym przypadku pojęcie alegorii ma dla niego znaczenie zasadnicze.

Osunięcie się w pierwotność pozostaje stałą możliwością dla obu autorów także w dalszym sensie, z punktu widzenia roli pamięci. Powracającym aspektem Benjaminowskiej lektury mimesis jest jego wrażliwość na istniejące residua pierwotnego doświadczenia, jak w przypadku astrologii. Korzysta on tutaj z pojęcia przeżytków kulturowych wprowadzonego po raz pierwszy przez Tylora, czego przykładem może być opis procesu przywracania aury towarom. Główną figurą jest tutaj sen, przebudzenie, co wzmacnia związek między nowoczesnym Paryżem i bliżej niesprecyzowanym światem pierwotnej

⁸⁶ A. Warburg, *Valois Tapestries*, „Warburg Archive”, nr 96.3, „Conclusions”, s. 2.

⁸⁷ A. Warburg, *Notes*, „Warburg Archive”, nr 102.1.4, s. 23.

świadomości. Benjamin opisuje XIX wiek jako „czas (»czas-sen«), w którym (...) zbiorowa świadomość zapada w coraz głębszy sen”⁸⁸. Wkrótce po tym dodaje, że „kapitalizm był zjawiskiem przyrodniczym, wraz z którym Europa na nowo zapadła w sen, w nim zaś doszło do ponownego ożywienia sił mitycznych”⁸⁹. Dla kontrastu, wiedza zostaje scharakteryzowana jako przebudzenie; jak pisze Benjamin „chwila rozpoznania jest momentem przebudzenia”⁹⁰.

Kapitalizm wskrzesza zatem pierwotne wspomnienia. Ta idea pojawia się zapowiedziana we wczesnym fragmencie zatytułowanym *Kapitalizm jako religia*, w którym Benjamin, poprzez lekturę Webera i Ernsta Troeltscha, zauważa liczne analogie między kapitalizmem a religią, kończąc uwagę, że „powinno się rozpocząć badanie połączeń między mitem i pieniędzmi na przestrzeni historii, do momentu, w którym pieniądze przejęły z chrześcijaństwa tak wiele elementów, że mogłyby ustanowić swój własny mit”⁹¹. Kapitalizm jest zatem naznaczony przez regres do poziomu mitu i nie polega wyłącznie na racjonalizacji.

Podobnie jak Benjamin, Warburg przyznaje centralne miejsce pamięci jako aktywnie determinującej praktyki kulturowej. W centrum Warburgańskiego rozumienia pamięci znajduje się książka Richarda Semona, *Die Mneme*, opisująca pamięć jako metaforę pisania⁹². Zdaniem Semona bodźce zapisują się w pamięci i pozostają jako ślady lub „engramy”, które mogą zostać reaktywowane pod pewnymi warunkami. Szczególna adaptacja teorii Semona polega na zrównaniu engramu z symbolem wizualnym, który – pozostając w zgodzie ze swoim stałym zainteresowaniem teorią empatii i ruchami ciała – nazywa „dynamogramem”. Dynamogram oznacza wizualny zapis pierwotnych doświadczeń; zgodnie z XIX-wiecznym dyskursem o prymitywizmie, zainspirowany książką Tito Vignoli *Myth and Science*⁹³. Warburg postrzega te zapisy jako nieuchronnie traumatyczne i podszyte lękiem. W symbolu odciska się owa pierwotna trauma i w ten sposób przechowane zostaje także samo doświadczenie, które nadało impuls całemu procesowi. Warburg twierdzi we *Wstępie do Mnemosyne*, że „To w obszarze orgiastycznego masowego oszołomienia powinno się szukać stempla odciskającego w pamięci znak niezwykle silnych emocji, działającego z taką intensywnością, że engram cierpienia zostaje zachowany; to rodzaj dziedzictwa przechowywanego w pamięci”⁹⁴. Znaczące jest, że Warburg posługuje się metaforami ekonomicznymi; pierwotne doświadczenie jest „mennicą” („Prägewerk”), a doświadczenia odcisnięte w pamięci określa się jako „spadek”. Po drugie, Warburg postrzega pierwotne orgiastyczne doświadczenie jako mające w istocie charak-

⁸⁸ W. Benjamin, *Gesammelte...*, *op. cit.*, s. 491 [cyt. za tegoż, *Pasaże*, *op. cit.*, s. 432].

⁸⁹ *Ibidem*, Vol. V s. 494 [cyt za *Ibidem*, s. 435].

⁹⁰ *Ibidem*, Vol. V, s. 608.

⁹¹ W. Benjamin, *Selected...*, *op. cit.*, Vol. I, s. 290.

⁹² R. Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1904.

⁹³ T. Vignoli, *Mythus und Wissenschaft, eine Studie*, Leipzig 1880.

⁹⁴ „Warburg Archive”, nr 102.1.1, s. 6.

ter zbiorowy⁹⁵. Można odnaleźć interesującą analogię z Benjaminowskim opisem pierwotnego oszołomienia jako przeżycia wspólnotowego, w przeciwieństwie do alienacji nowoczesnego podmiotu: „Nic tak nie odróżnia człowieka antycznego od nowoczesnego, jak to, że ten pierwszy oddaje się doświadczeniu kosmicznemu, którego ten drugi właściwie nie zna. (...) Obcowanie antyku z kosmosem odbywało się inaczej: w stanie odurzenia [Rausch][ecstatic trance] (...) To zaś oznacza, że odurzony człowiek może komunikować się z kosmosem tylko we wspólnocie. Groźnym błędem nowoczesnych jest uznawanie tego doświadczenia za bagatelne, odwracalne i pozostawianie go jednostce (...)”⁹⁶. Warburgowska idea możliwego wskrzeszenia pierwotnej pamięci powinna także zostać połączona z jego włączeniem teorii empatii, która, przypomnijmy, pozwala widzieć mimetyzm jako atemporalny aspekt ludzkiej tożsamości, a nie cechą przynależną odległej historii ludzkości.

Bez wątpienia wykorzystanie pojęć antropologicznych przez Benjamina i Warburga domaga się krytyki. Zwłaszcza, jak to ostatnio pokazał G.E.R. Lloyd, samo istnienie „mentalności” naśladowczej jest problematyczne, choć taka koncepcja była powszechna w wieku XIX i przez znaczną część wieku XX⁹⁷. Wątpliwości muszą także dotyczyć mechanizmu, za pomocą którego residua pierwotnego mimetyzmu są wskrzeszane. Wykorzystanie teorii empatii i antropologii przez obu autorów przynosi w konsekwencji oscylację między dwoma biegunami: postrzeganiem mimetyzmu jako na poły podporządkowanego pamięci a dostrzeganiem w tym zjawisku stałej cechy ludzkiej psychiki. W tym kontekście ostatnia praca Jana Assmanna, gdzie autor sięga po współczesnego Warburgowi Maurice’a Halbwachsa, wskazała na konieczność zbadania instytucji społecznych, które dostarczają mechanizmów dla przechowywania pamięci zbiorowej⁹⁸.

Choć te i inne kwestie wciąż domagają się dalszych badań, sądzę, że porównanie Warburga i Benjamina pozwoliło na osiągnięcie dwóch celów: pierwszym jest ukazanie intelektualnej ramy, w której mieszczą się obaj autorzy. Umieszczanie w tych kontekstach Benjamina jest dosyć powszechne, ale w odniesieniu do Warburga jest to praktyka rzadziej spotykana. Mam nadzieję, iż udało mi się wykazać, że mimo miłości jaką poświęcał sprawom ezoterycznym, intelektualne zainteresowania Warburga zajmują istotne

⁹⁵ D. Bauerle, *Gespensergeschichten für ganz Erwachsene*, Münster 1988, s. 38.

⁹⁶ W. Benjamin, *Selected...*, op. cit., s. 486 [cyt. za idem, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 72, przekład lekko zmieniony].

⁹⁷ G.E.R. Lloyd, *Demystifying Mentalities*, Cambridge 1990. Zwięzły przegląd dyskusji wokół mentalności pierwotnej, zwłaszcza w odniesieniu do zagadnienia magii, zob. S. Tambiah, *Magic Science, Religion and the Scope of Rationality*, Cambridge 1990 [S. Tambiah, *Magia, nauka, religia a zakres racjonalności*, przeł. B. Hlebowicz, Kraków 2007].

⁹⁸ J. Assmann, *Collective Memory and Cultural Identity*, „New German Critique”, Vol. 65 (1995), s. 125–133; J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Monachium 1997 [J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008], zob. także *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, red. A. Assmann, D. Harth, Frankfurt a. M. 1991.

miejsce we współczesnych teoretyczno-kulturowych i filozoficznych analizach nowoczesności. Drugim zamierzeniem było wskazanie, że dziedzictwo pracy Warburga nie ogranicza się wyłącznie do szczególnej metody, czyli ikonologii, podjętej później przez uczniów i zwolenników w rodzaju Erwina Panofsky'ego czy Williama Heckschera⁹⁹. Istnieją bez wątpienia metodologiczne podobieństwa między Warburgiem i Benjaminem, istotniejsza wydaje się jednak wspólnota co do istoty badań – skoncentrowanych na nowoczesności, zaniku aury i jej ponownym ustanawianiu oraz zasadniczej roli pamięci. Dzieło Warburga wciąż zasługuje na krytyczną refleksję właśnie dzięki analizie tych szerszych zagadnień, nie zaś tylko jako wstęp do metody ikonologicznej, rozwijanej w sposób systemowy przez kolejne pokolenia badaczy. Niniejszy esej wskazuje na niektóre możliwości owej krytycznej refleksji¹⁰⁰.

tłum. Anna Nacher

Artykuł pochodzi ze zbioru pod red. Richarda Woodfielda, *Art History As Cultural History. Warburg's Projects*, Nowy Jork 2001. Dziękujemy za zgodę na przedruk autorowi, redaktorowi tomu oraz Taylor&Francis Books, UK.

⁹⁹ Przeczy to oczywiście podejściu D. Wuttke, dla którego głównym osiągnięciem Warburga był jego wkład w metodologię historii sztuki. Zob. D. Wuttke, *Aby Warburg Methode als Anregung und Aufgabe*, Wiesbaden 1990.

¹⁰⁰ Winien jestem podziękowanie Dorothei McEwan za komentarze, jakie uprzejmie poczyniła na temat wcześniejszego szkicu tego artykułu.