

Aby Warburg. Panorama recepcji

wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał

Ryszard Kasperowicz

przełożyli Jolanta Dygul, Jacek Jaźwierski, Tomasz

Ososiński, Ryszard Kasperowicz, Mateusz Salwa

Fritz Saxl

Biblioteka Warburga i jej cel

Głównym problemem Biblioteki Warburga jest pytanie o zasięg i istotę wpływu antyku na kultury postantyczne. Chciałbym zacząć od kwestii osobistych i spróbować pokazać, jak Warburg doszedł do sformułowania swojego problemu, jakimi drogami podążał ku jego zbadaniu i rozwiązaniu, a także jakie drogi wskazał innym.

Wzorem dla Warburga był Jacob Burckhardt. Od Burckhardta, który odrzucał czysty atrybucjonizm historii sztuki i którego najdojrzalsze dzieła – rozważania o historii świata – wykraczają poza historię sztuki, Warburg nauczył się przede wszystkim postrzegania historii sztuki w szerszym kontekście. Warburg przejął spadek Burckhardta, kiedy nazwał bibliotekę biblioteką historii kultury i kiedy pod wieloma względami zaczął ją organizować jako bibliotekę renesansową; swoje zrozumienie renesansu Warburg w pierwszej kolejności zawdzięcza właśnie jemu. Dzięki Burckhardtowi uczy się dostrzegać w renesansie okres, w którym duch ludzki osiąga wolność. Za Burckhardtem podąża w swojej historii filozofii, kiedy próbuje bogactwo zjawisk historycznych ujmować bez apriorycznych formuł, kiedy szuka pojedynczej osobowości, a nie mechanizmów historii świata.

A przecież Warburg nie stał się następcą Burckhardta, lecz jego kontynuatorem. Wpływ Burckhardta zostaje wyparty przez wpływy innych, przede wszystkim Nietzschego.

Choć Nietzsche również znajduje się pod wpływem Burckhardta, to jednak stoi wobec niego w opozycji. Burckhardt chce malować niewartościujące obrazy historyczne, Nietzsche jest „zwierzęciem oceniającym”. Burckhardt widzi w antyku przede wszystkim apolińskość, Nietzsche – przede wszystkim dionizyjskość.

Pojęcie „dionizyjskości” odgrywa zasadniczą rolę w koncepcjach młodego Warburga i nadaje im kierunek. On również widzi w epoce Rafała ideał człowieczeństwa o największej czystości i jasności. Ale wczesny

renesans postrzega jako czas walki, czas, kiedy dionizyjskość, obudzona z tysiącletniego snu, wprowadza w życie ludzkie niepokój, który znika dopiero w dojrzałym renesansie. W tym czasie największego wzburzenia dionizyjska mimika walczy z apolińską architektoniką.

Życiowym celem Warburga było przedstawienie tej walki pomiędzy wolnością a skrępowaniem w kulturze wczesnego renesansu.

To, że przedstawił ją na obszarze historii religii – jako walkę pomiędzy hellenizmem a helleńskością, pomiędzy orientem a okcydentem, pomiędzy pogańskim skrępowaniem a nieskrępowaniem wyzwolonej duchowo jednostki – zawdzięcza swojemu trzeciemu wielkiemu nauczycielowi, którym był Hermann Usener.

Tak jak Nietzsche stoi w opozycji do Burckhardta, tak Usener pozostaje w opozycji do Nietzschego. Ludową religię antyku Usener chce przedstawić z całym jej rzeczywistym bogactwem, nie zamierza snuć żadnych filozoficznych rozważań o religii u starożytnych. Usener jest wrogiem pojęciowego ubóstwa; to jego (i jego szkoły) zasługa, że możemy dziś głębiej wejrzeć – a przynajmniej tak nam się wydaje – w dynamikę i złożoność hellenistycznego przeżycia religijnego. To jemu przede wszystkim Warburg zawdzięcza, że mógł swoje myślenie nastawić na fenomen wskrzeszenia pogańskiej religijności we wczesnym renesansie, bo to dzięki niemu mógł poznać antyczne pogaństwo.

*

Drogę do połączenia wszystkich tych elementów: fascynacji Florencją i dionizyjskością oraz żywego przekonania o wartości i sile antycznej religijności i lęku przed demonami Warburg odnalazł za sprawą na pozór zewnętrznego impulsu: podróży do Ameryki. Badając życie Indian Pueblo, zrozumiał, czym jest pogaństwo, i teraz dochodzi do swojego problemu: „co oznacza ten w swojej istocie nigdy niezdefiniowany wpływ antyku na późniejsze wieki, co oznacza przede wszystkim dla piętnastowiecznej Florencji?”. Na tym właśnie polega nowatorstwo myślenia Warburga, że nie tylko pyta on, jak daleko – w czasie i przestrzeni – sięga ten wpływ i jak bardzo jest silny, lecz także – i przede wszystkim – pyta

o znaczenie, o to, jakiego rodzaju jest ten wpływ antyku na kolejne pokolenia, i próbuje rozwiązać tak postawiony problem nie poprzez szczegółowe badanie pewnej dziedziny ducha w oderwaniu od innych, ale tworzy metodologię pozwalającą łączyć badanie historii religii i historii sztuki.

A teraz chciałbym na przykładzie pewnego problemu z kręgu zainteresowań Warburga pokazać, w jaki sposób posługiwał się on swoją metodologią, polegającą na łączeniu różnych obszarów ducha.

W pewnym rękopisie z roku 1023, w znanej encyklopedii Rabana Maura, popularnym średniowiecznym leksykonie, znajdujemy wizerunki antycznych bogów. Na jednej z kart widzimy obok siebie Wenus, Kupidyna i Pana¹ (il. 1): jakkolwiek dziwne są te przedstawienia, dla historyka od pierwszej chwili jest oczywiste, że obraz Wenus musi odwoływać się bezpośrednio do wzorów antycznych. Porównajmy ją z obrazem pewnego antycznego posągu – okaże się, że za średniowiecznym wizerunkiem stoi prawdziwa antyczna rzeźba. Jeśli średniowieczny ilustrator ukazał ją w sposób tak dziwny, to winna była temu nie tylko jego nieudolność. Dla niego bowiem ta bogini nie ma już żadnego znaczenia religijnego, ani w pozytywnym, ani w negatywnym sensie – w XI wieku raczej nikomu nie przychodziło do głowy, żeby modlić się do Afrodyty. Również pod względem formalnym klasyczny wzór nie budzi jego zainteresowania – chce on jedynie stworzyć ilustrację do popularnego leksykonu.

Jako drugie średniowieczne dzieło chciałbym podać Ewę z katedry w Trogirze, której autor, mistrz Radovan, żył około roku 1240. Jak pokazuje sąsiednia ilustracja, mistrz Radovan wziął sobie przy tym za wzór antyczną Wenus² (il. 2). Mamy tu do czynienia z zupełnie innym przypadkiem niż ten z kodeksu Rabana. W kodeksie Wenus była ilustracją do naukowego tekstu o starożytnej mitologii. Na pierwszym planie było tradycyjne, można powiedzieć – naukowe zainteresowanie. Tutaj natomiast kwestia treści – że to Afrodyta była wzorem dla średniowiecznego artysty – jest zupełnie drugorzędna. Ale starożytność jest formalnym wzorem dla przedstawienia treści czysto chrześcijańskich.

Jeśli podążymy dalej, w stronę XIV wieku, śledząc te przejawy ciągłej obecności antyku, to zauważymy, że dla ludzi średniowiecza stopniowo



- 1a. Antyczna Wenus. Źródło: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. I, Paris 1897, s. 342.
- 1b. Wenus z rękopisu Rabana na Monte Cassino.
- 2a. Antyczna Wenus z Lucery.
- 2b. Ewa z katedry w Trogirze.
3. Wenus z kampanili we Florencji.

również świeckie treści antycznego świata stają się istotne, że przenikają wręcz na teren kościoła, że mimo to ich plastyczne przedstawienie właśnie w tej epoce jest dużo dalsze od wzorów antycznych niż na przykład w czasach mistrza Radovana czy rękopisu Rabana.

W przedstawieniach *cours d'amour* nieustannie spotykamy imię bogini Wenus. Miłość świecko-pogańska staje naprzeciw miłości duchowej. Jedna z miniatur z *Powieści o Róży* przedstawia Wenus i zakochanego (il. 4). Zacytuję tu tekst, do którego miniatura ta jest ilustracją, pozwala on bowiem dokładnie zrozumieć jej sens.

Mais Venus, qui toz jorz guerroie
Chastée, me vint au secors:
Ce est la mere au deu d'Amors,
Qui a secoru maint amant.
Ele tint un brandon flamant
En sa main destre, don la flame
A eschaufee mainte dame;
Si fu si cointe e si tifee
Qu'el resembla deesse ou fee;
Dou grant ator que ele avoit
Bien puet conoistre qui la voit
Qu'el n'est pas de religion.
Ne ferai or pas mencion
De sa robe e de son oré,
Ne de son treçoer doré,
Ne de fermail, ne de corroie,
Por ce que trop i demorroie;
Mais bien sachiez certainement
Qu'ele fu cointe durement...³

Owa *dame Venus* jest całkiem świecka i dlatego ma w sobie coś z Kni-dyjki, nawet jeśli jest reprezentantką miłości dworskiej, nie zaś Erosa. Budzą się siły dawnej personifikacji, ale w przedstawieniu – w przeciwieństwie do tego z katedry w Trogirze – nie ma nic z formy antycznej:



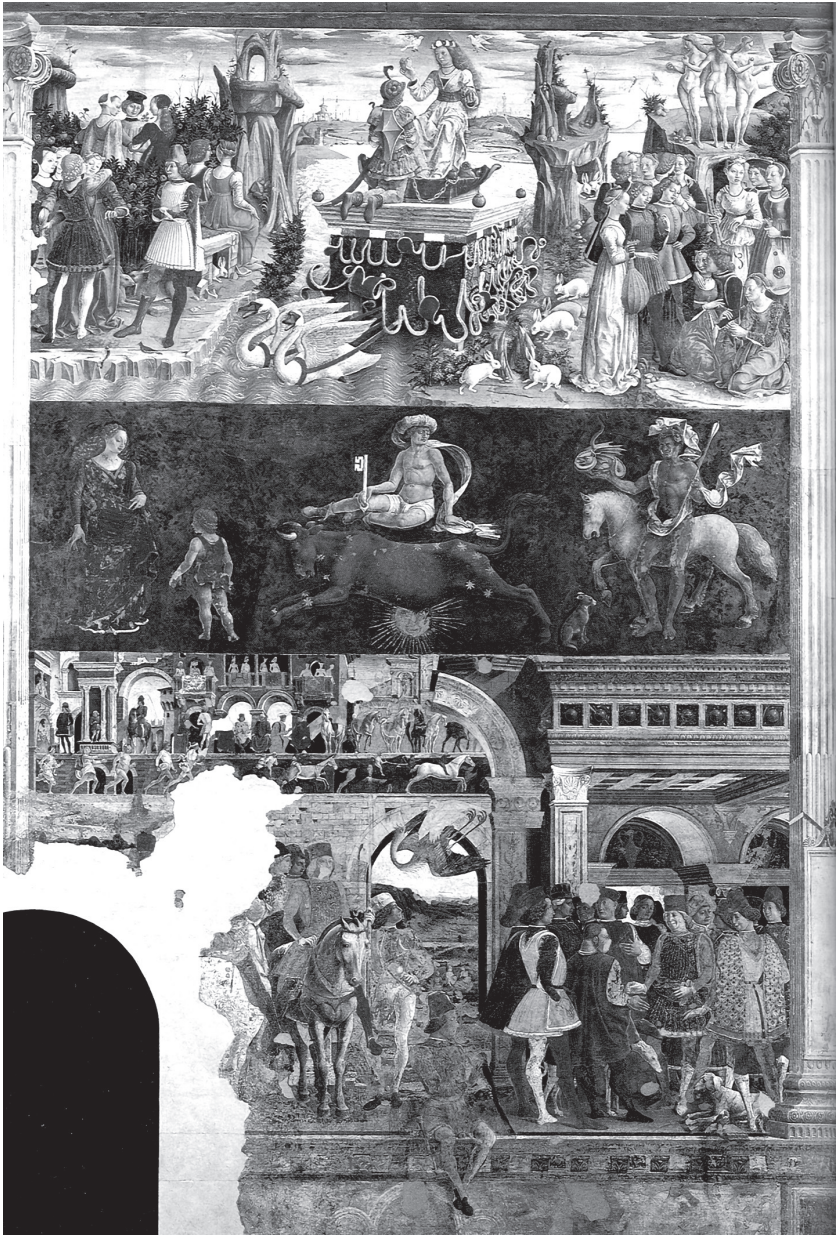
4. *Wenus i zakochany*. Miniatura z *Powieści o Róży*.
5. Rafael, *Trzy Gracje*. Chantilly, Musée Condée.

poeta i miniaturzysta ukazują Wenus jako piękną damę z XIV wieku. A jednak siła tego nowego pogaństwa jest tak wielka, że owe pogańskie symbole przenikają nawet na teren kościoła.

Jako przykład tego zjawiska chciałbym podać przedstawienie Wenus z florenckiej kampanili (il. 3). Wenus jest tu reprezentantką swojej sfery planetarnej, bo reliefy zdobiące florencką kampanilę są przedstawieniem średniowiecznej wizji świata za pomocą obrazów. Ukazano siedem sfer planetarnych, którym przyporządkowano siedem sakramentów, siedem cnót i siedem grzechów, siedem sztuk wyzwolonych i siedem sztuk mechanicznych, zajęć dnia codziennego. Przedstawiono tu więc obraz świata, który sięga od wysokości planet po zwykłą codzienność. Ponad wszystkim, ponad mikrokosmosem i makrokosmosem, należy sobie wyobrazić Boga Ojca⁴. Jak zatem w tym monumentalnym kościelnym obrazie świata wygląda postać tej planety, która, zgodnie z nauką Ojców Kościoła, kierowana jest przez Boże anioły? Widzimy tu atrakcyjną damę z XIV wieku, która wdzięcznym gestem wyciąga dłoń, a na przykrytej chustą dłoni trzyma dwie małe, obejmujące się miłośnicie osoby. Wenus na kościelnej budowli jest siostrą Pani Miłości z *Powieści o Róży*, którą pozwoliłem sobie zacytować. Do chrześcijańskiego świata idei wkracza świat antyczny-świecki, w dziele plastycznym – tak samo jak w *Powieści* – jeszcze zupełnie nieantyczny.

Po tych średniowiecznych przykładach, które mogłem tutaj scharakteryzować tylko bardzo skrótowo, chciałbym trochę dokładniej zająć się pewnym dziełem powstałym w renesansie, czyli w okresie, któremu Warburg poświęcał najwięcej uwagi. Chodzi o freski w Palazzo Schifanoia, których interesującą analizę zawdzięczamy właśnie Warburgowi⁵.

Na ich przykładzie mógł on przedstawić centralny problem swoich badań w całej jego złożoności: czym był antyk dla człowieka wczesnego renesansu? Freski te, których sens Warburg odkrył nam jako pierwszy, podzielone są na trzy pasy (il. 6): pierwszy pas to królestwo Wenus; pojawia się tam sama bogini, którą ciągną ląbedzie, jako bogini kwietnia – na najniższym pasie umieszczono związane z kwietniem sceny z życia dworu w Ferrarze. W środkowym pasie ukazano dziwne postacie: możemy rozpoznać byka, spod którego wygląda słońce – jak wiadomo,



6. Fresk przedstawiający kwiecień. Palazzo Schifanoia w Ferrarze.

w kwietniu słońce wchodzi w znak Byka – poza tym jednak nie wiemy, kim są przedstawione osoby: kobieta z dzieckiem, mężczyzna z koniem ponad bykiem, mężczyzna, który trzyma klucz; pochodzą one z ciemnego dla nas królestwa astrologii. Są to władcy trzech dekad miesiąca, których wpływu człowiek się lęka i których woli musi podporządkować swoje życie. W demonach tych przynajmniej po części możemy rozpoznać postacie antyczne, które przebyły jednak długą drogę, bo z Helady przewędrowały do Indii. Przebrane za demony dekanów wracają na łacińskie ziemie: za pośrednictwem Persów, Arabów i Żydów do Europy Zachodniej powraca gromada dawno zapomnianych hellenistycznych bożków. W tym najwyższym pasie zatem Wenus pojawia się w całkiem innym otoczeniu niż na florenckiej kampanili czy w rękopisie Rabana – nie jest już tylko reprezentantką światowej miłości, zyskała nowe znaczenie dla człowieka wczesnego renesansu: panuje nad pewną częścią jego życia dzięki swym matematycznym i mitologicznym właściwościom jako planeta Wenus; ponieważ kwiecień należy do niej na zasadzie pseudomatematycznej, człowiek wierzący w astrologię – a wiara ta we wczesnym renesansie była czymś powszechnym – winien załatwiać swe miłosne sprawy w kwietniu; pod jej ochroną panowie i damy z ferra-ryjskiego towarzystwa polecali się portretować w trakcie gier miłosnych; nie ulega bowiem wątpliwości, że niektóre z tych postaci mają charakter portretów.

O tym, jakie znaczenie ma bogini Wenus dla człowieka wierzącego w astrologię, pouczy nas najlepiej astrologiczny podręcznik średniowieczny i renesansowy, „wielkie wprowadzenie” Abu Masra, w którym wymienione zostają również owe indyjskie dekany, które przedstawiono w Ferrarze.

„Wenus ma temperament zimny i wilgotny; należy do niej ród kobiet i młodsze siostry, podobnie jak suknie oraz wszelkie ozdoby i ozdobne łańcuszki ze złotymi lub srebrnymi dodatkami, częste kąpiele i mycie, wdzięczne szczegóły wyglądu i dowcipne pomysły, miłość do muzyki, radość, żarty⁶, melodie wszystkich instrumentów, same instrumenty i gra na nich, a także zaręczeni i zaręczyny, komnata ślubna i potrójne prawo małżeństwa; również miłe i słodkie zapachy, gry losowe i gry w kości⁷, bezczynność, miłość, wyuzdanie, słodkie skargi, zniewieszczenie,

niechęć, oszustwo, kłamstwo i krzywoprzysięstwo często się powtarzające. Do jej sfery należą też: wino, miodny napój, napój oszałamiający, samo oszołomienie, rozpusta; nierząd i temu podobne, naturalne i wbrew naturze u obu płci, zgodne i niezgodne z prawem, wszyscy, którzy się go dopuszczają, razem z pozamałżeńskim potomstwem. Tak samo miłość dziecka, wzajemna miłość bliźniego, miłosierdzie, lekkie okrucieństwo i chętnie go przyjmowanie, zdrowie cielesne, słabość umysłu, pełnia cielesności z obfitym tłuszczem, każda rozrywka, bogactwo i zabawa, wraz z usilnym do nich dążeniem, dalej – subtelne i godne podziwu dzieła sztuki, na przykład świetne obrazy i wynalazki⁸ z ich obrazami, rynkami i budami, a także handel przyprawami; wreszcie – popęd do nauki, świątynie, prawodawstwo, bezstronne prawo”.

W Ferrarze antyk ukazuje się nam zatem bez żadnego chrześcijańskiego przebrania. Można wprawdzie zauważyć, że dla autora postaci Wenus żywe jest jeszcze wyobrażenie średniowiecznego *court d'amour*, Warburg miał nawet rację, mówiąc o pewnym nastroju lohengrinowskim, który wyczuwa się w tym przedstawieniu, ale – i to jest sedno sprawy – klęczący rycerz nie jest panem Lohengrinem, dama nie jest panią Elzą; ten pan i dama to Mars i Wenus, planety. Owe tajemnicze freski to obrazy bogów, którzy decydują o ludzkim losie, są świadectwami poglądów nowego człowieka, które mogą dać nam pojęcie, w jaki sposób myśliciele wczesnego renesansu zmagali się z problemami mikrokosmosu i makrokosmosu. Te freski są dokumentami wiary w wyroki gwiazd, które determinują los każdego człowieka. Dla człowieka wczesnego renesansu postantyczna bogini Wenus stała się tu prawdziwie żywą postacią. Nie klasyczna, królewska Knidyjka, lecz hellenistyczny bożek stał się tu działającą siłą – Isztar, babilońska bogini Wenus, do której modli się czarownik, a której władza opiera się na tym, że ma charakter zarazem mitologiczny i matematyczny. Myślenie tych ludzi kształtowane jest przez ekscytacje późnoantycznego pogaństwa. Warburg w XV wieku odnalazł trop, którego późnoantyczne początki poznał za młodu u Usenera.

Dionizyjskie pobudzenie jest jednak tylko jednym z komponentów antycznego wpływu na wczesny renesans, nawet jeśli – jak zakładał

Warburg – był to komponent najważniejszy. Również od owej rzeźby mistrza Radovana z Torgiru, która plastycznie wzorowała się na antyku, prowadzi nić ku Palazzo Schifanoia. W tle obrazu artysta przedstawił służki Wenus, Gracje. Nie trzeba dodatkowego materiału porównawczego, aby pokazać, że grupa ta wzorowana była na rzeźbach antycznych. Razem z demonicznie spotęgowanym światem bożków – dla człowieka wczesnego renesansu pełnym mocnych, doraźnych treści religijnych – do późnośredniowiecznego kręgu kulturowego przenika apoliński antyk.

Moment, w którym apoliński antyk zwycięża nad antykiem dionizyjskim, antyk helleniński nad hellenistycznym, jest już niedaleki.

Pod koniec XV wieku młody Rafael stworzył obraz trzech Gracji (il. 5). Nie mają one tutaj żadnych znaczeń astrologicznych ani kościelnych. Symbolizują wolność człowieka w tworzeniu piękna, nie zaś, jak wcześniej, największe skrępowanie. Są tu czystymi zwiastunkami apolińskiego piękna. Warburg nie napisał historii tego wyzwolenia. Z jednej strony jest ona dlań świętością, z drugiej zaś ma w sobie ubóstwo ideału. Jego celem jest ukazanie – dokonanego siłą własnego wewnętrznego poruszenia – wyzwolenia helleniskości z okowów hellenistyczności, wyzwolenia Zachodu spod duchowych wpływów Wschodu, ukazanie piękna wyzwolenia jednostki z okowów kosmosu.

Warburg nie ma zamiaru zajmować się kwestią, w jaki sposób to poruszenie mogło powstać. Pewne ustalenia dotyczące tego problemu zawdzięczamy najnowszym badaniom, przede wszystkim pracom Burdacha. To on zwrócił uwagę na element narodowy włoski i jego znaczenie dla narodzin renesansu⁹. Jedną z wyraźnych oznak budzącego się na nowo zainteresowania własną historią narodową jest odkrywanie starożytnych, w średniowieczu po części zapomnianych pisarzy. Warburg wskazał na wpływ również tego ruchu umysłowego na cykl fresków w Palazzo Schifanoia.

W pismach większości autorów starożytnych zajmujących się astrologią próżno szukać wzmianek o tym, że Wenus jest boginią kwietnia, Apollo – bogiem maja, Merkury – bogiem czerwca, jak przedstawiono to w Palazzo Schifanoia. Warburg ustalił, że jedynym starożytnym autorem,

który mógł przekazaćtoprzy porządkowaniezycielnikom renesansowym, jest rzymski poeta Manilius. Manilius, czyli jeden z autorów, których we wczesnym renesansie odkryto na nowo, po tym jak w średniowieczu całkowicie popadli w zapomnienie.

Sądzę, że w tym punkcie wyraźnie widać istotę wpływów antyku. Późnoantyczna religijność swojamatematyczno-mitologicznąastrologią zdominowała myślenie wczesnorenesansowych pisarzy. Burdachowi i Reitzensteinowi¹⁰ zawdzięczamy historię pojęcia renesansu; zawdzięczamyim zrozumienie, że słowo *renasci* od czasów starożytnych ma bardzo religijne znaczenie, że oznaczało „odrodzenie w duchu” zarówno dla człowieka późnego antyku, jak i dla liturgii chrześcijańskiej. Rienzi i Petrarca posługiwali się nim w sensie religijnym. Odrodzenie późnoantycznej religijności – tak głęboko pobudzające człowieka, a zarazem poprzez swój fatalizm dogłębnie go uspokajające – było jednym z celów owego ruchu, który nazywamy wczesnym renesansem, ponowne obudzenie tak zwanej „klasycznej piękności” – jego drugim celem, podstawą obu zaś – rozbudzenie włoskiego poczucia narodowego.

Na tym chciałbym zakończyć listę przykładów i mam nadzieję, że udało mi się na nich pokazać, jak Warburg poprzez łączenie rozmaitych dyscyplin, przede wszystkim historii sztuki i historii religii, próbował znaleźć rozwiązanie swojego szczególnego problemu, co oznacza antyk dla człowieka wczesnego renesansu. Do tej pory Warburg mógł zbadać tylko pewną część rozległego problemu, jakim jest drugie życie antyku. Jaka była istota jego wpływu na Dantego, Szekspira i Goethego, jaki był jego wpływ na sztuki plastyczne Gandhary i kulturę Sasanidów – o to, w jego duchu, nikt dotychczas nie pytał. Warburg uznał za swoje zadanie zgromadzenie materiału do odpowiedzi na te pytania, kiedy tylko zrozumiał, że sam nie będzie w stanie rozwiązać całego problemu. W swojej bibliotece nie tylko zgromadził materiał, lecz także jasno go uporządkował. Na tym właśnie polega szczególny charakter tej biblioteki, że jest ona biblioteką problemową, a jej porządek jest tego rodzaju, że zmusza do zajęcia się problemem. Głównym działem biblioteki jest ten dotyczący filozofii historii. Trzeba tylko przypomnieć, że jest tam również

literatura na temat Burckhardta. Ponadto biblioteka zawiera oczywiście te części historii filozofii, historii religii i sztuki oraz historii powszechnej, historii literatury i historii gospodarczej, które odnoszą się do kwestii drugiego życia antyku. Szkic ilustruje rozkład pojedynczej szafy (il. 7). Szafa zawiera zasadniczo historię religii, historię nauk przyrodniczych i filozofii. Historia religii jest tak podzielona, że najpierw stoją dzieła o problematyce religijnej, potem ogólne dzieła o historii religii wszystkich narodów, a dopiero później następuje historia religii antycznych, ze szczególnym uwzględnieniem kultów późnoantycznych, bo to one właśnie zyskują drugie życie. Dzieła o filozofii są uporządkowane w taki sam sposób, a zatem najpierw sam problem: historia idealizmu, historia materializmu i tak dalej. Następnie ogólna historia filozofii, a w końcu historia filozofii antycznej. Pomiędzy historią religii a historią filozofii ustawiona jest historia nauk przyrodniczych, jako łącznik między historią filozofii a historią religii. Osiągnięcia antycznej medycyny i filozofii zostały przekazane Zachodowi przez Arabów i dlatego historia nauk przyrodniczych w bibliotece Warburga sąsiaduje bezpośrednio z historią kultury arabskiej, dalej jest historia filozofii średniowiecznej jako syntezy Orientu i Okcydentu. Podaję tylko ten jeden przykład i zachęcam, by samodzielnie przyjrzeć się szafom – porządek Warburga jest tak wyraźny, że nie potrzeba żadnych objaśnień.

problematyka religijna	historia nauk przyrodniczych i medycyny	problematyka filozoficzna
ogólna historia religii		ogólna historia filozofii
historia religii starożytnych	historia kultury arabskiej	historia filozofii starożytnej (Platon)
religie późnoantyczne		filozofia późnoantyczna i średniowieczna

7. Rozkład szafy.

Fritz Saxl

Znaczenie problemu zostało rozpoznane, udostępniono narzędzia do jego opracowania; jeśli zostaną w odpowiedni sposób użyte, to możemy mieć nadzieję, że zbliżymy się do rozwiązania problemu, który wskazał nam pewien człowiek poszukujący.

przełożył Tomasz Ososiński