

BACSÓ BÉLA

Megragadni és felfogni

Aby Warburgról

Aby Warburg egész műve elé odaállítható ez a két kifejezés: *greifen – begreifen*, vagyis annak a szüntelen mozgásnak, vagy inkább állandóan kimozdító tapasztalatnak a jelenléte, amivel az ember úrrá akar lenni azon, amit azonban teljességgel soha nem keríthet kézre, vagyis igyekszik *megragadni* a tovatűnőt és ugyanakkor *felfogni* a megjelenőt. Egyik feljegyzésében, amit a puebló-indiánok földjén tett látogatása nyomán vetett papírra, a következőképpen fogalmazott: az ember, aki megfontolásra képes, el tud emelkedni a Földtől, ám vissza is hanyatlik, azaz szemben az állattal, mely elveszik az ösztönösben, képes a tudatos önállításra, mi több, ebben a polarítások közti mozgásban bepillantást nyer az átmenet fázisába azzal, hogy a tovatűnő képi és jel-elemeket észleli/felismeri, és mint ilyeneket, képileg vagy írásban rögzítheti¹. Az ember észlel és kitapint maga körül és maga által egy világot, aminek aztán ezen az így megragadott és bemutatott „tárgyon” kívül semmi nem felel meg, hol pedig magát állítja ki, mint ilyen mű-tárgyat a maszkirozás vagy a teljes önátváltoztatás formái között. De mindenképpen arra törekszik, hogy *a művön keresztül, vagy a mű által gyakorlati választ adjon arra a kihívásra, ami az élet felől éri. A művészet műve nem pusztá díszítmény, nem a kultúra világtalanított és elkülönült tere, nem is a világtól elforduló pusztá szemlélet gyönyörködése, hanem gyakorlati válasz éppen e művön keresztül arra a világra, amit egyetlen mű sem ural az idők végtelenéig.*² Hiszen minden *kifejezés* (a műben) örzi és magába rejti eredetét, amire válaszként megszületett, és ismételt hasonló értelmű alkalmazása elképzelhetetlen.

Az egyik legnehezebb kérdés a művészet életében, hogy miként és miért következik be egy korszak elmúltával az a formaváltás, ami látszólag szakít a megelőzőkkel és olyan, a még létezőt tagadó és idejétmúltak tekintő fordulatot vesz, ami miatt az új művészet úgy áll előttünk, mint ami még soha nem volt. Ám figyelmes vizsgálat mindig képes megmutatni, hogy valójában ilyen *teljes megújulás* aligha képzelhető el, nemcsak azért, mert a formakincs bizonyos értelemben minden újba bejátszik, s minthogy jelentése állandóan változni és bővülni tud. A már kialakított és elfogadott formakánon rejtve hat és működik, azaz képes *másként, más értelemvonatkozással* visszatérni. Az egykori sohasem múlik el teljességgel. Kiváltképpen igazolható ez olyan művészeti eszközökre és tárgyakra, amelyek az ember szellemi és lelki állapotának megmaradását szolgálják, amire szokásunk szerint a modern művészet tapasztalata során kevésbé szoktunk figyelni. A megmaradó segíti a tájékozódást, egyben begyakorlása azzal az örömmel jár, hogy valami folytán felismerjük annak az örömét, hogy valami így van, nem lehet másként.

Ha az újabb Aby Warburg-kutatás egymásnak olykor teljességgel ellentmondó kísérleteit tekintjük, akkor éppen azt láthatjuk, hogy ez a nyughatatlan kereső elme olyan utakat választott, amiben egyszerre volt jelen az ismétlés és megmaradás, illetve a változás és továbblépés művészetelméleti és -történeti gondolata és az erre megkísérelt válaszok együttese. Egy azonban biztos, hogy Warburg számára minden, amivel az ember megteremtette önmaga, világa és az őt meghaladó képét, ennek kifejezését, egyaránt és egyként jelentőséggel bírt. A művét ismerő kutatók számára talán most válik egyértelművé (belevék és naplóbejegyzések, szövegválatok elmúlt évekbeli közlése után), hogy Warburg visszatérése a szanatóriumi keze-

lés végeztével a korai kutatási témájához nem a véletlen műve, hanem egy ponton annak megnyilvánulása, hogy lényeges felismeréseket szerzett az észak-amerikai indián törzsek szokásainak és eszközhasználatának vizsgálata során; másrészt, hogy az ebből levont következtetés, mely szerint az ember az elkészített, vagy magára öltött (maszk, ruházat, állatimitáció) „művek” folytán valamit megidéz, megjelenít, akár önmagát teszi és alakítja azzá, amit ki akar fejezni. Ennek a törzsi, ekkor még döntően „primitívnek” nevezett művészetben megmutatkozik az a vonatkozás, ami számunkra mindinkább háttérbe szorult, nevezetesen, hogy amit bemutatnak, az nem holmi jelentés nélküli szokásrend vagy pusztá játék, hanem annak lehetősége, hogy ezen keresztül megidézzék azokat a hatalmakat, áldozzanak azoknak a hatalmaknak, amelyeket így igyekeztek befolyásolni. S ne feledjük, a művészet – bármilyen korban és formájában is tekintjük – valami nem közvetlenül létezőnek a megidézése és előadása, ami ettől fogva *jelen van*, és még ha csak rövid időre is, de képes fogást találni rajta. „A művészi aktus mintegy semleges megragadás (ein neutrales Greifen), ami nem változtatja meg a tárgy és alany közti viszonyt valóságosan, hanem csak /.../ szemmel felfog és visszaad.”³

Warburg 1923 tavaszán tartotta a *kigyóritusról* jól ismert előadását, aminek helyét az életművön belül érdemes újra meghatározni, holott Fritz Saxl Warburg halála után rövid idővel egy rá emlékező előadásban megfontolásra méltó kiindulásnak tekintette ezeket a szövegeket. Első és döntő állítása, hogy az egykori (1895–96) utazás hatása elsősorban abban nyilvánult meg, hogy az ott szerzett tapasztalat nyomán képes volt az *európai történelmet az antropológus szemével látni, amiből következett, hogy az európai művészetet nem az individuális teljesítmények elkülönültségében, vagy korszakokat határoló stílusok mentén szemlélte*. Nyilvánvalóvá tette, hogy kora-reneszánsz műveinek vizsgálata éppen arra irányult, hogy mit és miért vettek át a pogány-antik hagyományból és ábrázoláskultúrából, amivel a művészettörténet vizsgálati módszerét kiterjesztette a vallástörténetre, az antropológiai mimikus és gesztusnyelvre, vagy éppen arra a szociális életet szervező szempontra, ami a táncban, vagy éppen mitikus alakok megjelenítésében jutott érvényre. Ahogy írta Warburg az előadásban: „A puebló indián nemcsak földművelő, hanem vadász is. A pueblók tápláléka hús és kukorica. Maszkos táncaikat, melyek első pillantásra életük hétköznapi folyását kísérő ünnepi látványosságnak tűnnek, valójában eszköznek tekintik, melynek segítségével mágikus úton élelemmel látják el a közösséget. A maszkos tánc természeténél fogva komoly, tulajdonképpen harci jellegű, tudatos aktus a létért folytatott küzdelemben (eine ernsthafte kriegerische Massregel im Kampf ums Leben).”⁴ A rituális bemutatás, mint aktus a kedvező és elérni vágyott eredmény közé iktatódik a maga *szimbolikus* kibontásával, aminek ismétlése nem pusztá tánc vagy ismétlés, hanem az állandó küzdelem a fennmaradásért. A szimbolikus formaalkotás a teljeseδέst elővételezi, miként minden szimbólumhasználat többet mutat, mint önmagát, úgy is fogalmazhatunk – miként Cassirer⁵ tette –, a szimbólum annak az *igazságát* célozza, amire és amiként alkalmazják, s mint ilyen, változó igazságtartalmak hordozójává válik koronként. A szimbólum mindig megerősítést követel azoktól, akik ennek jegyében szemlélik a rájuk mért világot és benne az embert, mint másokkal

élő, másokra utalt lényt. „A legközelebbi zsákmányt megkaparintó primitív ember és a cselekedeteit megtervező s azoknak eredményével számoló felvilágosult ember között helyezkedik el az az ember, aki maga és a világ közé szimbólumokat iktat.”⁶ Itt vezet be a Greifmensch és a Denkmensch közé azt a művészettel élő emberfogalmat, aki valamilyen céllal *mágia és logosz* kettős hatása mellett ad választ arra, ami fennmaradásához segítségére lehet. A szimbólum olyan *instrumentum*, olyan eszköz, ami mindkét irányban alkalmazásra kerül, vagyis szolgálja az őt meghaladó hatalmak előtti hódolatot, s egyben biztosítja a célt elérni vágyó szimbolikus tett végbevételét. Warburgnak ez az egyszerre antropológiai és művészetelméleti megfigyelése későbbi vizsgálódásában is meghatározó, amire még visszatérek.

Ahogy már Saxl figyelmeztetett, a szimbólum, vagyis a kígyó mint a vilám-szimbólum, annak a hatalomnak az elismerése és „kezelése”, ami meghaladja erőit, ezzel a szimbólumban a maga számára érthetővé tett valamit, aminek megjelenése újra és újra fenyegette életét, birtokát stb. Ez az ön-alá-vetés a szimbolikus megjelenítésben olyan kapcsolódást biztosít a személyen kívülivel, melynek során aláveti magát a mimikus aktusban egy olyan erőnek, amit ezzel a rituális/vallási aktussal igyekszik megbékíteni. Warburg hangsúlyozta, hogy a *kollektív vallásosság megnyilvánulása* (ein Dokument sozialer Frömmigkeit), vagyis itt a közösség együtt részesedik abban a „kegyben”, hogy a fenyegető elemet megbékítik. Az állatábrázolás ezeknél a törzsek-nél egyben arra is utal, hogy az ősök világa elválaszthatatlan az állattól, így ezek jóindulatát a közösség számára félelemtelni rettegés (verehrende Furcht) közepette és hódolattal igyekeznek megszerezni.

Saxl világos vonalat húz az antropológiai elemzés és Warburg kései művésztörténeti elemzései között, amikor állítja, hogy az antik elemek átvétele – ami soha nem pusztán ismétlése az egykorinak – lehetővé tette a gesztusok és felfokozott kifejezőformák használatával azt, hogy bemutathassák az embert legmélyebb érzelmenyilvánításai és vágyai közepette. Maga írja: „a szimbolikus formák az emberi tapasztalat mélyébe vésődnek /.../ a szimbólumokban erő, félelem és szorongás sűrítve ölt alakot. S mivel a mélyből feltörni tudnak, és egyidejűleg kifejezik ezt a mélységet, a szimbólumok abban a furcsa közegben/médiumban, amit Warburg és mások kollektív emlékezetnek neveznek, képesek a túlélésre.”⁷

Kevesen ismerték jobban Warburg eredeti szándékát, mint a vele a legszorosabb munkakapcsolatban levő Fritz Saxl, aki ebben az utolsó megjegyzésében éppen arra figyelmeztetett, hogy a szimbólum olyan elem és közeg része, amelyben a kollektív emlékezet képződik. A kollektív legyen az a ritus része és általa képzett, vagy éppen az alkalmazott képek szimbolikus erejű megjelenítése, mindig azt célozza, hogy túl az egyes emberen megtalálja az összetartozás és együttlét formáját. Franz Boas, akivel Warburg a legutolsó időkig kapcsolatot tartott, a primitív népek szimbolizmusában megmutatta, hogy a dísz egyszerre képes az esztétikai hatást és ezen túlmenően jelentést is közvetíteni: „... az egyszerű, vörösre festett cédrusfahécs díszek, amelyeket Brit Columbia indiánjai tesznek fel, ilyen hatásúak (forma és rituálé – B. B.), mert a díszítő függelék azoknak az adományoknak a jelké-



Sulyok Gabriella: Ismerős vidék III.

pei, amelyeket viseljük természetfeletti védelmezőjétől kapott”. Majd felteszi azt a döntő kérdést: „... léteznek-e határozott képzettársítások a forma és jelentés között, és kísérik-e ezeket az asszociációkat erős érzelmi reakciók?”⁸ A válasz nyilvánvalóan az, hogy a formák és a jelentés között állandó elmozdulás van, jó példa lehet erre, amit Boas maga idézett fel a háborús propaganda során alkalmazott szimbólum kapcsán: „Az első világháborúban plakátokon alkalmazták a véres kezét, hogy a lakosságot gyűlöltre izgassák, mert a német katonák állítólagos kegyetlenségének szimbóluma volt, s ezt az asszociációt szóban és írásban kitartóan erősítették. Más környezetben a véres kéz a szenvedés és az áldozat szimbóluma lehet, mint a templomok falaira vagy szentélyekre festett vörös kéz.”⁹ A szimbólum tehát *poláris*, önmagában ellentétébe forduló elemeket képes a kollektíva számára közvetíteni, de lényege szerint a szimbólum, mivel mindig elválik eredetétől és önálló létezésre tesz szert, képessé válik teljesen ellenétes szándékok megjelenítésére. Így rögzíti például Warburg a Luther-kori képpropaganda korában az alkalmazott képi elemek ellentéző, vagy inkább rejtve kifejező szimbolikus használatát¹⁰. Warburg nem egyszerűen a visszatérés vagy az utóélet kérdéssel foglalkozik, hanem éppen ezzel a rejtve módosuló hagyománnyal, amely az antikvitást sem hagyta érintetlenül: „A démoni ókor újjáélesztése (Wiederbelebung) pedig, mint láttuk, a beleérző képi emlékezet egyfajta poláris funkciója révén megy végbe.”¹¹ Ez tenné lehetővé Warburg szerint a *kultúratudományi képtörténet* felől újragondolt művésztörténet és vallástudomány összekapcsolását, amely éppen ezeket a polarításokat, rejtett feszültségeket, ellentéző jelentésmódosulásokat vizsgálná, amivel megállapíthatná a képeken/ábrázolásokon/jelképeken végbement történeti-poláris változásokat, s ezzel a kollektívum emlékezetében zajló mozgásokat is detektálhatná.

Nem előzmények nélkül való ez az emlékezetre irányuló figyelem nála, hiszen már R. Semon *mneme* gondolatára is felfigyelt, amely őrzi *energetizáló erejét, mivel a beíródo (engramm) emlékezeti nyom egyfajta ismételt*

érintettségre aktiválódik, visszatér az előidőkből. Joggal nevezte ezt Gombrich¹² – éppen Warburg találó kifejezésére utalva – *energiakonzervnek*, amiben a szimbólum időközön túl megőrződik, és újra hatásképessé válik. Ennek a szimbólumfogalomnak döntő eleme, hogy egyszerre lesz az eltérő idők egyidejű bemutatásának lehetőség feltétele, vagyis úgy tesz valamit láthatóvá, hogy magába foglalja önnön eredetét, vagyis az értelmező nem mással, mint az időket átfogó és jelentéseket egybegyűjtő jelenséggel találkozik, vagyis minden történeti egyértelműséget kikezd. Emögött nem feltétlenül kell – mint Didi-Huberman állítja – az elfojtott visszatérésére gondolnunk, ahogy azt sem hiszem, hogy egyfajta szimptóma-olvasat lenne a megfelelő elgondolás, azt azonban aligha lehet kérdőre vonni, hogy Warburg válasza döntően, mint már Saxl utalt rá, a képek antropológiája felől keresendő. Didi-Hubermann szerint, ami kifejeződik, az nem az intenció reflexe, hanem az elfojtott visszatérése a képen, s ezt az etnológiai útjai során sajátította el: „Először az etnológia tanította meg arra (utazás a hopi indiánok földjére), mi a primitív (értsd kezdeti, ősi – B. B.), és az orvoslásból nyerte ki a szimptóma ismeretét, hogy a tradicionális művészettörténetet a képek antropológiájával felválthatta...”¹³ A szimptóma valamit jelez, valaminek a helyére áll, vagy pótol, ennyiben a képek használata valóban szimptomatikus lehet, azaz úgy jelez, hogy mást mutat, s ezzel eltakar valamit, aminek a helyén képződik.

Nem véletlen, a világháború olyan, az emlékezet egészét érintő változásokat, sőt torzulást hozott, amiben, és ami mentén kérdéssé vált az összetartozás, a kollektívum jelentősége. Halbwachs mondta ki, miközben a kollektív emlékezet kérdését vizsgálta 1925-ös könyvében, hogy „az egyén elméjében felbukkanó emlék csak akkor válik érthetővé, ha a megfelelő csoport gondolatvilágában helyezük el”.¹⁴ Ezzel redukálta a másik megértésének legfőbb előfeltételét, azt a közös/kollektív emlékezetet, s persze leginkább azzal, hogy eltérő keretek között tűnhet fel egyazon esemény, amire nincs közös válasz. Ezt pedig

a művészet éppúgy érinti, mint mindent, amire az emlékezet irányulhat. Ha tetszik, innen visszatekintve a közösrituális tánc, a közösség őseit idéző szimbólumhasználat rámutatott arra a döntő különbségre, ami a modern embert elválasztja a primitív népek emlékezeti munkájától. Amikor a *kigyóritus* végén némi romantikus fennhanggal azt mondja Warburg, hogy a kigyót már nem tiszteli a modern ember, mert feje felett a megzabolózott elektromos „rézkigyó” elfeledtette vele korábbi kiszolgáltatottságát, akkor persze arra is utal, hogy a megváltozott feltételek között kell megértenünk az ember helyzetét a szimbólumok poláris, ellentétező, egymást kioltó használatában.

H. Bredekamp¹⁵ helyes megállapítást tett legutóbbi könyvében, amikor kijelenti, hogy a kigyóritusról szóló kreuzlingeni előadás soha nem látott kompaktságban mutatta meg, hogy az ősi-indigen és európai kultúra miféle egymást átható értelmezést nyújthat a műértés számára. Bredekamp nem csak ezt az együttlátást tette elemzés tárgyává, hanem megmutatta Warburg szüntelen érdeklődését az ősi képi/szimbolikus ábrázolás iránt, amely éppen nem pusztán képszerű megjelenítés, hanem az ember állhatatos kísérlete, hogy megteremtse azt a distancia-viszonyt, amivel magát a térben, világában és a mások viszonylatában elhelyezi. Ez lesz annak a gondolati térnek (Denkraum) az alapja, amiben a jeleket és szimbólumokat használó ember ráésszel (Besonnenheit) önnön helyére és helyzetére. A mnemoszüné-atlaszhoz írott bevezető szöveget lehet úgy értelmezni, mint a képhasználat modern formáival való számvetést, amiben nem csak az vált világossá, hogy a kiemelt gesztusok, képnyelvi elemek milyen módon határozzák meg a kollektívumot mindinkább nélkülöző európai képkultúrát, hanem azt is, hogy a képek állandóan két szélsőség között, szophroszüné és eksztázis¹⁶ között idézik meg vagy emlékezetünkbe a rég feledtetet, kényszerítve ezzel az embert arra, hogy helyét újra meghatározza. Semmi sem kel újra életre, ám minden kérdést intéz az emberhez, amíg van emlékezete és elméje a képek pusztá megjelenítő hatalma ellenében.

- 1 A. Warburg: *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer*. In u.ö.: *Werke in einem Band*, kiad. M. Treml és mások, 2010, 586–587. („Greifen und Begreifen. Er [der bewusste, besonnene Mensch – B. B.] bewegt sich gleichsam im Halbkreis von der Erde auf und zur Erde wieder hernieder. [...] Er bekommt, obgleich selbst Objekt des Polaritätsvorganges doch einen Einblick in die Übergangsphase, indem er gleichzeitig die sich verschiebenden Bilder- oder Zeichen-Elemente gewahrt und als solche bildlich oder schriftlich fixieren kann.”)
- 2 A. Warburg: *Vom Arsenal zum Laboratorium*. In u. ö.: *Werke in einem Band*, id. kiad., 687. („Den menschlichen Ausdruck im Bildwerk als Prägestück des praktischen bewegten Lebens zu begreifen...”).
- 3 A. Warburg: *Reise-Erinnerungen...*, id. kiad., 587.
- 4 A. Warburg: *Előadás a kigyóritusról*. In u.ö.: *Válogatott tanulmányai*, ford. Széphelyi F. Gy., Balassi-MKF, 1995, 239; németül Warburg: *Schlangenritual*, kiad. U. Raulff, Wagenbach, 1988, 23.
- 5 V. ö. E. Cassirer: *Das Symbolproblem – im System der Philosophie*. In u.ö.: *Symbol, Technik, Sprache*, kiad. E. W. Orth és J. M. Krois, Meiner Verlag, 1985, 18–19.
- 6 A. Warburg: i. m., 239, németül 24.
- 7 F. Saxl: *Warburgs Besuch in Neu-Mexiko (1929/30–1957)*. In: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, kiad. D. Wuttke, Koerner Verlag, 1980, 319–320.
- 8 F. Boas: *Primitív művészet*. In u.ö.: *Népek, nyelvek, kultúrák. Válogatott írások*, kiad. Boglár L., Gondolat, 1975, 185–186. Boas kapcsán írta C. Lévi-Strauss, ami kétségtelenül hibás, hogy Boas csak a leíró-formális elemzését adta az ősi művészetnek, a szabályosság, a ritmus vagy éppen a szimmetria felől. V. ö. Lévi-Strauss: *Sehen, Hören, Lesen*, ford. H.-H. Henschen, Suhrkamp, 2004, 152.
- 9 Boas: id. mű 188. o.
- 10 V. ö. A. Warburg – *Pogány-antik jóslás Luther korából*. ford. Adamik L. Helikon, 1986. 40–41. o.
- 11 A. Warburg – *Pogány-antik jóslás* id. kiad. 57. o.
- 12 V. ö. E. Gombrich – *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie*. ford. M. Feinbork, Philo Verlag/EVA 2006. 326. skk. o.
- 13 G. Didi-Huberman – *Das Nachleben der Bilder*. ford. M. Bischoff, Suhrkamp 2010. 311. o.
- 14 M. Halbwachs – *Az emlékezet társadalmi keretei*. ford. Sujtó L. Atlantisz, 2018
- 15 V. ö. H. Bredekamp: *Aby Warburg der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*. Wagenbach, 2019, 101–102.
- 16 V. ö. A. Warburg: *Mnemosyne*, Einleitung. In u. ö.: *Werke in einem Band*, id. kiad., 633., valamint Saxl levele a kiadóhoz (1930): „Der Widerstreit, der hier geschildert wird, erschien Warburg nur als ein Beispiel jener in der Geschichte ständig sich wiederholenden Pendelbewegung, in der die Polarität des menschlichen Denkens überhaupt sich auswirkt.” In A. Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, kiad. M. Warnke, Akademie Verlag, 2003, XIX.