

MNEMOSYNE. WPROWADZENIE DO ATLASU PAMIĘCI¹

Aby Warburg

/// A.

Stworzenie świadomego dystansu między „ja” a światem zewnętrznym bez wątplenia można uznać za akt fundujący ludzką cywilizację. Gdy taka przestrzeń „pomiędzy” zyska rangę substratu tworzenia artystycznego, wówczas spełnione zostają wstępne warunki, aby świadomość dystansu mogła stać się trwałą funkcją społeczną. [...] Ponieważ jest ona narzędziem duchowej orientacji, oznacza to, że jej zaistnienie bądź niezaistnienie przesądza o losach ludzkiej kultury. Artyście, oscylującemu w ten sposób między religijną a matematyczną wykładnią świata, osobiwie w sukurs przychodzi pamięć – tak zbiorowa, jak indywidualna. Nie tyle powiększa ona przestrzeń do namysłu, ile z jednej strony wzmacnia tendencję do spokojnej kontemplacji, z drugiej zaś do orgiastycznego zatracenia – stanowiących dwa bieguny stanów psychicznych. Pamięć ta czyni mnemiczny użytek z całego ogromu niezbywalnego dziedzictwa nie po to, aby je zachować, lecz aby nabrzmiałą fobiami i namiętnościami osobowość zanurzoną w wierze, wstrząsaną impetem i grozą religijnego misterium rzutować na dzieło sztuki jako czynnik stylotwórczy. Rejestrująca nauka zachowuje i przekazuje dalej tę zrytmizowaną strukturę, w obrębie której monstra wyobraźni stają się przewodnikami przesądzającymi o kształcie przyszłego życia. W próbach prześledzenia krytycznych momentów przebiegu tego procesu, przy interpretacji dokumentów obrazowych nie uwzględniano

¹ Tekst *Wprowadzenia* do atlasu obrazów *Mnemosyne* – ostatniego, nieukończonego dzieła naukowego Aby’ego Warburga, nad którym pracował od 1924 roku do śmierci w 1929 roku. Pełna nazwa atlasu miała brzmieć: *Mnemosyne. Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*. Podstawą przekładu jest wydanie *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg 2000: 3–6). Wszystkie przypisy oraz ilustracje pochodzą od redakcji.

dotąd w wystarczającej mierze środka pomocniczego, jakim jest poznanie biegunowej funkcji tworzenia artystycznego, które oscyluje między utożsamiającą wyobraźnią a dystansującym rozumem. Między uchwyceniem przedmiotu w wyobraźni a jego oglądem pojęciowym sytuuje się manualny kontakt z rzeczami oraz, będące jego następstwem, ich malarskie lub rzeźbiarskie odwzorowywanie. Temu odwzorowywaniu właśnie nadajemy miano aktu artystycznego. Ta dwoistość sztuki – rozpiętej między funkcją przeciwstawiania się chaosowi (można ją tak określić, gdyż obraz będący wytworem sztuki przedstawia choć wybiórczo – to jednak w jasno zarysowanych konturach – pewną jedność) a wymaganiem stawianym widzowi przez kult za pośrednictwem wzroku, by oddał się wykreowanemu idolowi – stwarza kłopotliwą sytuację dla ludzkiego ducha, który mając skonstruować właściwy przedmiot nauki o kulturze, obiera za przedmiot badań opartą na obrazach psychologiczną historię interwału pomiędzy bodźcem a działaniem. Proces oddemonizowania dziedzictwa wrażeń fobicznych – obejmujących całą gamę emocji wyrażanych mową gestów, od zatopienia w bezsilnej zadumie po morderczy kanibalizm – nadaje dynamice ruchu ludzkiego – także w jego stadiach tkwiących gdzieś pomiędzy biegunami doznania orgiastycznego, walką, chodzeniem, bieganiem, tańceniem, chwytaniem – piętno przeżycia czegoś niesamowitego. Renesansowy uczyony, wyrosły w surowej dyscyplinie średniowiecznego Kościoła, przeżycie to postrzegał jako obszar zakazany, po którym harcować wolno jedynie pozbawionym hamulców bezbożnikom. Dzięki zgromadzonemu materiałowi obrazowemu atlas *Mnemosyne* chce zilustrować proces, który określić można jako próbę duchowego przyswojenia – za pośrednictwem przedstawień życia w poruszeniu – pewnej liczby wcześniej odcisniętych wartości ekspresyjnych².

/// B.

Atlas *Mnemosyne* w swej podstawowej warstwie materiału ikonograficznego chce być jedynie inwentarzem wzorowanych na antyku matryc obrazowych, które – jak wiadomo – w dobie renesansu wywierały wpływ na styl i sposób przedstawiania życia w poruszeniu (il. 1).

² Na atlas składać się miały fotografie, plansze z elementami wizualnymi oraz teksty komentujące. Do dzisiaj zachowało się kilkadziesiąt reprodukcji plansz, na których na czarnym tle rozmieszczone zostały: fotografie dzieł sztuki, fotografie prasowe, znaczki pocztowe, zdjęcia reklamowe etc. Samo uszeregowanie elementów ikonograficznych (sekwencja obrazów) miało unaooczniać istnienie historycznej tradycji – od antyku po współczesność. Szerzej na temat atlasu zob. materiały w „Przełądzie Kulturoznawczym” 2010, nr 2 oraz „Kontekstach” 2011, nr 2–3.



Il. 1. Aby Warburg, *Atlas „Mnemosyne”*. Plansza nr 7. © The Warburg Institute.

W związku z brakiem systematycznych prac przygotowawczych w tym obszarze tego rodzaju spojrzenie porównawcze musiało ograniczyć się do przebadania dorobku jedynie kilku najważniejszych artystów, ale mimo to usiłuje pojąć za pomocą pogłębionej analizy społeczno-psychologicznej znaczenie oraz duchową funkcję przechowanych w pamięci wartości ekspresyjnych.



Il. 2. Ghirlandaio, *Narodziny św. Jana Chrzciciela* (1486–1490), fragment, Santa Maria Novella, Florencja.



Il. 3. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstancyjna (312–315), fragment, Rzym.

Już w 1905 roku w takiej próbie autorowi niniejszego przedsięwzięcia z pomocą przyszła praca Hermanna Osthoffa o supletywnym charakterze języka indogermańskiego (1899)³. Uczony udowadnia, że w przypadku stopniowania przymiotników i koniugacji czasowników może dojść do zamiany tematu słowa, przy czym nie tylko wyobrażenie energetycznej tożsamości cechy albo działania – które mają być wyrażone (mimo że nie ma już formalnej tożsamości uformowanego wyrazu podstawowego) – nie ponosi żadnego uszczerbku, lecz także pojawienie się wyrażenia o odmiennym temacie skutkuje intensyfikacją pierwotnego znaczenia.

Mutatis mutandis, podobny proces można wyśledzić w obszarze języka gestów nadającego formę dziełom sztuki, np. kiedy biblijna Salome tańczy zupełnie niczym grecka menada albo gdy niosąca kosz owoców postać służącej u Ghirlandaia (il. 2) utrzymana jest w stylu stanowiącym

³ Badając zagadnienie stopniowania w różnych językach, Osthoff zauważył, że zwłaszcza w wypadku słów o największym ładunku emocjonalnym stopień wyższy i najwyższy tworzone bywają od odmiennego tematu, co miało na celu przydanie emfazy (por. Gombrich 1970: 178).

całkowicie świadome naśladownictwo figury Wiktorii z rzymskiego łuku triumfalnego (il. 3).

To właśnie w sferze orgiastycznego zbiorowego uniesienia szukać należy przejawów działania owej matrycy, która z taką siłą odciska w pamięci formy ekspresji maksymalnie spotęgowanego wewnętrznego wzburzenia, o ile jesteśmy w stanie wyrazić je językiem gestów. Te engramy⁴ doświadczonej pasji [*leidenschaftlicher Erfahrung*] odciskają się z taką intensywnością, że trwają dalej w pamięci jako odziedziczona spuścizna i stają się wzorem dla form tworzonych ręką artysty, o ile za jej pośrednictwem mają ujrzyć światło dzienne najwyższe wartości języka gestów.

Hedonistycznie nastawieni esteci zdobywają sobie tani poklask amatorów sztuki, tłumacząc tego rodzaju przeobrażenia formy przyjemnością, jaką czerpie się z szeroko pojętych walorów dekoracyjnych. Kto chce, niech zadowala się pobytem w królestwie flory, pełnym najpiękniejszych kwiatów o cudownej woni, ale na tej podstawie nie otrzyma się nigdy fizjologii cyklu krążenia czy wznoszenia się soków w roślinach, gdyż te zjawiska odsłaniają się tylko przed tym, kto bada życie w splocie jego podziemnych korzeni.

Prefigurowany w sztuce antycznej triumf życia stanął przed umysłami potomnych w całej swej wstrząsającej sprzeczności (między afirmacją życia z jednej strony a wyrzeczeniem się samego siebie z drugiej) w momencie, w którym na pogańskich sarkofagach ujrzeli oni Dionizosa przewodzącego ekstatycznemu pochodowi swych orgiastycznych wyznawców (il. 4) oraz triumfalny pochód cesarza na rzymskich łukach zwycięstwa (il. 5).

W obu symbolach mamy do czynienia z władcą, za którym podąża masowy ruch wyznawców. O ile jednak menada wymachuje na cześć bóstwa ekstazy rozszarpanym w szale koźlęciem, o tyle rzymscy legionieści przynoszą cesarowi odcięte głowy barbarzyńców jako trybut należny dobrze uporządkowanemu państwu (il. 6) (podobnie zresztą jak na tej samej płaskorzeźbie sławi się cesarską troskę o weteranów).

Rzecz jasna, Koloseum położone kilka kroków od Łuku Konstantyna nieubłaganie przypomina Rzymianinowi czasów średniowiecza i renesansu, że pierwotny popęd do składania ofiar z ludzi znalazł miejsce swego kultu w samym sercu pogańskiego Rzymu i do dzisiaj *Roma* zachowała tę pełną grozy dwoistość zwycięskiej korony imperatora i zwycięskiego wieńca męczenników.

Średniowieczna dyscyplina Kościoła, który w dobie kultu boskich cesarzy doświadczył bezlitosnej wrogości, zapewne zrównałaby z ziemią taki

⁴ Warburg zapożyczył koncepcję engramów od Richarda Semon (1859–1918). Rozumiał przez nie fizjologiczne „ślady” pamięciowe pozostałe po działaniu gwałtownego bodźca.



Il. 4. *Triumf Dionizosa*, rzymski sarkofag, fragment.



Il. 5. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstancyjna (312–315), fragment, Rzym.

monument jak Łuk Konstancyjna, gdyby nie to, że dzięki dodanemu w późniejszym czasie pasowi płaskorzeźb bohaterskie czyny cesarza Trajana udało się skryć pod płaszczem Konstancyjna.

Ponadto pewna legenda, żywa jeszcze u Dantego⁵, samemu Kościołowi pozwoliła reinterpretować w chrześcijańskim duchu wyobrażoną na

⁵ Por. Dante, *Człowiek*, X, 73–96. Legendarny epizod z życia cesarza Trajana, spisany m.in. przez Grzegorza Wielkiego i popularny w całym średniowieczu. Wyruszającego na wojnę cesarza za-



Il. 6. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstantyna (312–315), fragment, Rzym.



Il. 7. *Wielki Fryz Trajana*, Łuk Konstantyna (312–315), fragment, Rzym.

trzymuje wdowa, której jeden z cesarskich żołnierzy zabił syna. Poproszony o ukaranie winnego cesarz chce odroczyć wymierzenie sprawiedliwości do czasu swego powrotu z wojny, ulega jednak namowom wdowy i czyni to natychmiast. Por. Warburg 2013: 15–16. W *Raju*, XX, 107–117, za wstawnictwem Grzegorza Wielkiego cesarz Trajan zostaje uwolniony z Piekła i trafia do Raju (por. tamże: 15–16).

tych płaskorzeźbach autogloryfikację władzy Trajana. W słynnej opowieści o miłosierdziu okazanym przez cesarza wdowie błagającej o sprawiedliwość znajdujemy najsubtelniejszą zapewne próbę przeobrażenia, na drodze energetycznej inwersji znaczeń⁶, cesarskiego patosu w chrześcijański pietyzm. Cesarz ukazany na reliefie wewnątrz łuku, tratujący konno barbarzyńcę, zamienia się w orędownika sprawiedliwości, który wstrzymuje swój orszak, gdy dziecko wdowy dostało się pod kopyta rzymskiej kawalerii (il. 7).

/// C.

Wyjaśnienie zjawiska powrotu do antyku jako skutku pojawienia się nowej świadomości historycznej oraz uwolnionej od rozterek sumienia zdolności artystycznego wczucia będzie tylko przykładem niewystarczającego, opisowego ewolucjonizmu, jeśli jednocześnie nie zaryzykujemy próby zstąpienia w głąb popędowego splątania ducha ludzkiego z nakładającymi się na siebie – niezależnie od wszelkiej chronologii – warstwami materii. Dopiero tam możemy dostrzec matrycę, która wykula wartości ekspresyjne pogańskiego wzburzenia wywodzące się z orgiastycznego przeżycia pierwotnego: tragedii dionizyjskiego korowodu [*tragischen Thiasos*]⁷.

Po Nietzschem nie trzeba już przybierać postawy rewolucyjnej, by w symbolu podwójnej hermy – Apollina i Dionizosa – dostrzec samą istotę antycznego świata. Przeciwnie, potoczne, powierzchowne wykorzystywanie tej opozycji stanowi dziś raczej przeszkodę w poważnym traktowaniu pogańskich dzieł sztuki, utrudnia ono bowiem zrozumienie organicznej jedności *sophrosyne* oraz ekstazy w ich dwubiegunowej funkcji kształtowania granicznych wartości ludzkiej woli wyrazu.

Niepohamowane rozpięcie ekspresyjnych ruchów ciała, które towarzyszy bóstwom ekstazy zwłaszcza w Azji Mniejszej, obejmuje całą gamę kinetycznych objawów życia u wstrząśniętej lękiem ludzkości – od bezsilnej rezygnacji po żądne krwi upojenie i wszelkie działania mimiczne dionizyjskiego kultu leżące pomiędzy tymi skrajnościami, takie jak chodzenie, bieganie, tańczenie, chwytywanie, noszenie; ich artystyczne przedstawienia pozwalają wychwycić echo owego całkowitego zatracania się. Orgiastyczne nacechowanie [*Thiasotische Prägerand*] to podstawowa i przejmująca grozą cecha owych wartości ekspresyjnych, które przemawiały bezpośrednio do oczu renesansowych artystów chociażby z antycznych sarkofagów.

⁶ Energetyczna inwersja znaczeń to przypadek, w którym tej samej pozie czy gestowi przypisane zostają przeciwstawne znaczenia.

⁷ Dionizyjskie grupy obrzędowe dokonywały w aktach orgiastycznego transu rozszarpywania zwierząt (*sparagmos*) i spożywania surowego mięsa (*omofagia*).

Włoski renesans usiłował duchowo przyswoić sobie to dziedzictwo engramów fobicznych⁸ w specyficzny, dwójaki sposób. Dziedzictwo to było mile widzianą inspiracją dla świeżo wyemancypowanego ducha zwróconego ku światu. Dodawało ono odwagi zmagającemu się z fatum o osobistą wolność, aby ośmielił się wyrazić to, co niewyraźalne.

Skoro jednak zachęta ta dokonywała się jako funkcja mnemiczna (czyli że już raz została wyrażona w akcie artystycznym za pomocą wstępnie odcisniętych form), to przywrócenie owych form pozostaje aktem rozpiętym między popędowym samouzewnętrznieniem a świadomą pracą nadawania formy – czyli między Dionizosem i Apollinem właśnie – wskazując artyście geniozowi duchowe miejsce, w którym będzie on mógł wykucwać formy swego własnego języka.

/// D.

Momentem krytycznym dla każdego artysty chcącego narzucić i zaznaczyć własną odrębność jest konieczność zmagania się ze światem form utrwalonych wartości ekspresyjnych zarówno przeszłych, jak i obecnych. Odkrycie, że proces ten ma kolosalne, dotychczas przeoczone znaczenie dla kształtowania się stylu europejskiego renesansu, doprowadziło do podjęcia próby, jaką jest niniejszy atlas *Mnemosyne*. Wykorzystując zgromadzony materiał ikonograficzny, chce on być przede wszystkim inwentarzem wcześniej odcisniętych wzorców, które wymagają od każdego artysty, aby odrzucił bądź przyswoił sobie ową masę wrażeń, która napiera na niego w dwójnasób. Rozstrzygająca faza w rozwoju monumentalnego stylu malarstwa włoskiego renesansu odzwierciedla się (z symboliczną wręcz wyrazistością, zdarzającą się wyłącznie w historii rzeczywistej) w tych dziełach sztuki, które pochodzą zarówno z czasów pogańskich, jak i chrześcijańskich i które łączą się z postacią cesarza Konstantyna.

Z płaskorzeźb przedstawiających Trajana, znajdujących się na łuku triumfalnym noszącym imię Konstantyna (choć tylko niewielka ich część pochodzi z jego czasów, por. Wilpert 1922: 13–57), promieniuje ów cesarski patos z jego ekspresyjną i oszalamiającą elokwencją, który nadał uniwersalną ważność językowi gestów późniejszych pokoleń. To ów patos odebrał prawo najbardziej wyrafinowanym i nowatorskim dziełom włoskiego oka do odgrywania roli przewodnika ku nowym szlakom. *Bitwa Kon-*

⁸ Warburg zakłada, że pierwotna reakcja człowieka na świat (postrzegane ruchy i odgłosy) miała charakter lękowy. Engramy fobiczne to ślady pamięciowe doznań pierwotnego przerażenia i grozy.



Il. 8. Piero della Francesca, *Bitwa przy moście Mulvieskim* (1452–1466), Arezzo.
Kopia Johanna Ramboux z 1835. © Museum Kunstpalast Düsseldorf – Horst Kelberg – ARTOTHEK.



Il. 9. Giulio Romano, *Bitwa przy moście Muhijskim* (1520–1524), Stanze Rafała, Watykan.

stantyna Piera della Francesca w Arezzo (il. 8), która odkrywa nową wielkość nieretorycznych form ekspresji dla wyrażenia wewnętrznego ludzkiego wzburzenia, została niejako stratowana kopytami zdziczałej armii, która pod pretekstem zwycięstwa Konstantyna wdarła się galopem na ściany watykańskich Stanz (il. 9).

Jak w ogóle możliwy był tak jałowy bieg języka form artystycznych w bliskim sąsiedztwie samego Rafała i Michała Anioła? Twierdzić, że predylekcja do emfaticznych gestów typowych dla antycznej rzeźby idąca w parze z nowym upodobaniem do archeologicznej wierności doprowadziła do przytłaczającej hegemonii dynamicznych formuł patosu⁹ *all'antica*, to wyjaśniać gwałtowności tego procesu zaledwie w kategoriach estetycznych.

Tymczasem nowy język patetycznych gestów, wywodzący się z pogańskiego świata form, nie wkroczył przecież do atelier malarzy po prostu dzięki temu, że przyzwolilo na to wyrafinowane oko artysty czy dobrze wyrobiony antykwaryczny gust.

Charakterystyka świata pogańskiego jako olimpijskiego świata klarownych form została pokonana po okresie silnego oporu przez dwie radykalnie odmiennie siły, które pomimo swej barbarzyńskiej antyklasycyzacji w aspekcie zewnętrznym słusznie mogą mienić się wiernymi i prawomocnymi strażnikami dziedzictwa antycznego. Opór ten przybierał dwie maski o zupełnie odmiennym pochodzeniu, które przesłaniały wyraźne i ludzkie kontury świata greckich bogów: były to z jednej strony przetrwale do dzisiaj monstrialne symbole hellenistycznej astrologii (il. 10), z drugiej zaś świat postaci antycznych *alla francese*, które wystąpiły w dziwacznym realizmie ówczesnej mimiki oraz ubioru (il. 11).

W obliczu praktyk hellenistycznej astrologii świetlista naturalność greckiego panteonu zawężała się do gangu monstrialnych postaci; pozbawić te postaci nieprzejrzystości i grymasu hieroglifów ludzkiego przeznaczenia, przydać im wiarygodności ludzkiej – taki był wyraźny wymóg epoki, która nie zadowolając się odkryciem starożytnego słowa, wymagała także od samych form zewnętrznych organicznej klarowności i jedności stylu.

Druga demaskacja, której domagano się od pogańskiej starożytności, była zwrócona przeciw z pozoru mniej groźnemu przebraniu, jakim był realizm ubioru *alla francese*, a w który na flandryjskich tapiseriach i w iluminacjach ksiąg przystroiły się Owidiuszowe demony i potęga Liwiuszowego Rzymu.

⁹ Formuły patosu (*Pathosformeln*) to sposoby przedstawiania gwałtownych emocji. Zdaniem Warburga stanowią pamięć pierwotnych przeżyć nacechowanych grozą.

Historia kultury nie jest przyzwyczajona do tego, by rozpatrywać łącznie różne ujęcia antyku; aby ujęcia: orientalne – praktyczne, północne – nadworne i włoskie – humanistyczne, widzieć jako równoprawne składniki procesu kształtowania się nowego stylu. Nie zdajemy sobie już sprawy z tego, że astrologowie, najzupełniej słusznie uznający swego Abu Maszara¹⁰ za wiernego przekaziciela kosmologii ptolemejskiej, mieli pełne prawo uważać się za wiernych strażników tradycji, podobnie jak uczeni doradcy tkaczy tapi-serii i miniaturzyści z kręgu Walezjuszy – niezależnie od tego, czy dysponowali dobrymi, czy marnymi przekładami autorów starożytnych – mogli wierzyć, że z największą skrupulatnością przyczyniają się do odrodzenia antyku.

Impet, z jakim wtargnął ów wzorowany na antyku język gestów, pośrednio tłumaczy się obecnością tej wypływającej z podwójnego źródła reaktywnej energii, która domagała się przywrócenia wartości ekspresyjnych antyku w całej klarowności form oraz wyswobodzenia ich z pęt niejednorodnej tradycji.

Jeśli zatem na proces kształtowania się stylu spojrzemy jako na kwestię przeobrażeń takich wartości ekspresyjnych, to nieuchronnie pojawi się konieczność zbadania dynamiki tego zjawiska z punktu widzenia środków technicznych, które umożliwiły jego rozprzestrzenianie się. Okres pomiędzy działalnością Piera della Francesca a szkołą Rafaela jest początkiem epoki intensywnej, międzynarodowej migracji obrazów



Il. 10. *Saturn*. Karta tarota, Włochy.

¹⁰ Abu Maszar (787–886) – astrolog arabski na dworze w Bagdadzie, największy autorytet w dziedzinie astrologii średniowiecznej i odrodzeniowej Europy.



Il. 11. *Tapiseria Aleksandra Wielkiego* (ok. 1460), Palazzo Doria Pamphij, Rzym.



Il. 12. Pollaiuolo, *Herkules walczący z Hydrą* (ok. 1460–1470), Galeria Uffizi, Florencja.

między Północą a Południem, której żywiołowa gwałtowność (zarówno co do siły oddziaływania, jak i terytorialnego zasięgu owych wędrówek) pozostawała przysłonięta dla oczu europejskich historyków stylu oficjalnym zwycięstwem dojrzałego renesansu rzymskiego.

Flandryjskie tapiserie stanowią kolosalnych rozmiarów prototyp środka transportu dla mobilnych obrazów (il. 11). Uwolnione ze ścian dzięki swej mobilności i technice nastawionej na reprodukowanie w identycznych egzemplarzach treści ikonograficznych stały się prekursorem zadrukowanej wizerunkami papierowej kartki – to znaczy miedziorytu i drzeworytu. Dopiero miedzioryt i drzeworyt uczyniły z wymiany wartości ekspresyjnych między Północą a Południem żywotny czynnik w obiegu kształtowania się europejskiego stylu.

Wystarczy jeden przykład, by wyrobić sobie pojęcie o sile i zakresie, z jakimi owe importowane z Północy nośniki obrazów wtargnęły do wnętrza włoskiego *palazzo*.

Okolo 1475 roku liczące blisko 250 metrów długości flandryjskie tapiserie, przedstawiające sceny życia w poruszeniu z czasów dawnych

i współczesnych, ozdobiły ściany miejskiej siedziby Medyceuszy, nadając jej upragniony blask dworsko-książęcego przepychu. Wszelako w ich cieniu wyrastał mniej rzucający się w oczy gatunek sztuki, który swoją wewnętrzną wyższość jako siły stylotwórczej nauczył się skrywać pod skromną aparycją niedrogiego obrazu na płótnie. Brak materialnej wartości rekompensowała *novità* jego sposobu ekspresji. Właśnie na tego rodzaju płótnach Pollaiuola gra gestów, nieskrępowana burgundzką zbroją rycerską, powodowała, że od prac Herkulesa tchnęło porwijącym entuzjazmem *all'antica* (il. 12).

Do tego dochodzi jeszcze – zakorzenione w pierwotnym królestwie pogańskiej religijności – pragnienie ustanowienia wszystkiego na nowo. Czyż bowiem hellenistyczne gwiazdozbiory nie były symbolami mającego nastąpić na końcu czasów *raptus in caelum*? A bajki Owidiusza, przeobrażające człowieka na powrót w *hyle*, czyż nie symbolizowały *raptus ad inferos*? Artystyczna tendencja, z pozoru czysto zewnętrzna, zmierzająca do przywrócenia klarownego konturu językowi gestów, sama z siebie – to znaczy zgodnie z logiką wyswobodzenia z pęt – doprowadziła do powstania języka form, który odpowiadał tragicznemu i stoickiemu fatalizmowi pogrzebanego w niepamięci antyku.

/// E.

Dzięki cudownemu działaniu zwykłego ludzkiego oka te same poruszenia ludzkiego ducha, przetrwawszy całe stulecia w Italii w nieruchomej, kamiennej antycznej rzeźbie, zachowały swą żywotność dla potomnych.

Obrazowy język gestów (często wzmacniany inskrypcjami w języku słów zwracającymi się także do ucha) za pośrednictwem tej pamięciowej funkcji dzieł architektury (na przykład luków triumfalnych, teatrów) i rzeźby (od sarkofagów po monety), odcisniętej w nich z niezniszczalną mocą, zmusza do ponownego przeżycia ludzkiego wzburzenia w całym zakresie jego tragicznej biegunowości, od biernej akceptacji po entuzjastyczny triumf.

Podczas gdy triumfalne rzeźby wysławiały – w pompatycznej formie – afirmację życia, legendy na płaskorzeźbach pogańskich sarkofagów za pomocą mitologicznych symboli ukazywały rozpaczliwą walkę o wzlot duszy ludzkiej ku niebu.

Dowodem na to, z jaką mocą utrwaliły się te wrogie Kościołowi elementy, jest seria ponad 12 sarkofagów wmurowanych w schody bazyliki Santa Maria in Aracoeli, które niczym zjawy z zakazanego królestwa przerażającego pogańskiego demonizmu towarzyszyły wspinającemu się

po nich zbożnemu pątnikowi. Owa sprzeczność świadomości indywidualnej w zewnętrznej ekspresji domagała się od zmaterializowanego sposobu patrzenia późnego średniowiecza jednoczesnej etycznej konfrontacji między wojowniczym duchem osobowości pogańskiej i pokorą osobowości chrześcijańskiej.

Do prawdziwie artystycznych i twórczych procesów w dobie renesansu należy to, że przewagę dramatycznej jasności antycznych zwycięskich gestów z epoki Trajana nad splątanymi epickimi masami gestów autorstwa epigonów z czasów Konstantyna nie tylko wyczuwano, ale ją bezpośrednio przejmowano i wprowadzano w obieg jako kanoniczną formułę patosu do języka form europejskiego renesansu od XV do XVII wieku, czyniąc ją wzorem wszędzie tam, gdzie chodziło o przedstawienie życia w poruszeniu.

Przełożyli: *Ryszard Kasperowicz, Piotr Napiewodźki, Robert Pawlik*

Bibliografia:

/// Dante A. *Boska Komedia*.

/// Gombrich E. 1970. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Phaidon, London.

/// Osthoff H. 1899. *Vom Suppletiv Wesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg.

/// Warburg A. 2000. *Der Bilderatlas Mnemosyne*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, red. M. Warnke, t. II, Oldenbourg Akademie Verlag, Berlin.

/// Warburg A. 2013. *Il primo Rinascimento italiano. Sette conferenze inedite*, red. G. Targia, Aragon, Torino.

/// Wilpert G. 1922. *Le sculture del fregio dell'arco trionfale di Costantino*, „Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, nr 50.