

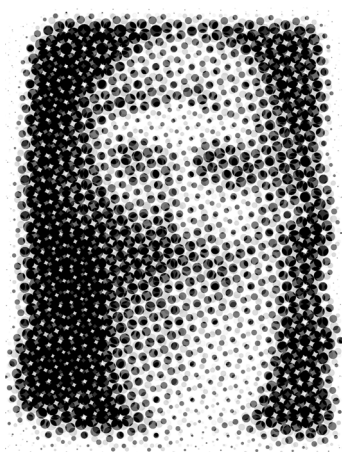
DARIDA VERONIKA

KÉPGYŰJTEMÉNYEK

Giorgio Agamben és a festészet kérdése

Giorgio Agamben első könyvében, *A tartalom nélküli emberben (L'uomo senza contenuto)*¹ a művészet angyaláról beszél, Dürer *Melankólia I* rézkarca nyomán, ahol a mozdulatlan nőalak bánatosan mereng a tudás hasznavehetetlenné vált tárgyaival körülvéve. Olyan, akár egy gyűjtő, aki a múlt romjai között rekedt, az esztétika múzeumában. Az angyal melankóliája annak a tudata, hogy elidegenedett a világ mozgásától és a világ idejétől, egy állandó stagnálásban és atemporalításban létezik, a „terra aethetica” időtlen (vagy időn kívüli) senkiföldjén. Ebből a képleírásból is kitűnik, hogy Agamben korai írásainak gyakori témája a művészetben bekövetkezett elidegenedés. A modern művészettől már nem várunk felkavaró, megrázó élményt, és a művek „örületkeltő jellege” helyett (melyről Platón beszélt az *Iónban*) legfeljebb a művészek örületéről beszélhetünk. Az esztétikai ítélet embere érdekmentesen, vagyis érdektelenül és közönyösen tekint a művészetre. Legalábbis ritkán szerez elemi tapasztalatot róla, ahogy ezt a múzeumokon átrohanó, valójában semmit sem látó – a műalkotásokat csak fényképezőgépükkel vagy kamerájukkal (mobiltelefonjukkal) megörökítő – turisták példázzák. Tegyük hozzá, hogy ez a tapasztalatvesztés még erősebb a csak virtuálisan bejárta (online) kiállítások esetében.

A különböző művészeti példák közül Agamben könyveiben a festészet kisebb szerepet kap, mint az irodalom, a film vagy a tánc.



A nimfa ezért nem csupán egy kép, hanem „a képzelet képzelete”, mely generációról generációra tovább él, folyamatosan elvesztve és újra fellelve. A nimfa a vágy nem létező tárgya, a legtökéletesebb pátoszformula (az örvénylő, szabad mozgás és tánc fantáziája).

Ha találkozunk is festményelemzésekkel, ezek csak ritkán és váratlanul bukkannak fel. Egészen a filozófus kései korszakáig, amikor egész kötetet szentel a Giandomenico Tiepolo freskóin és rajzain megjelenő Pulcinella-figurák elemzésének, vagy amikor az íróasztalán található tárgyak (köztük festményreprodukciók, fényképek) leírásába kezd.² Utolsó (*Studiolo* című) kötetében³ pedig már csak festményleírások találhatók. Ezért a továbbiakban amellet érvelünk, hogy az életművön belül megfigyelhető egy fordulat: a kései könyvek egyre személyesebbekké válnak, miközben a szerző a legfeltárulkozóbban a festmények révén beszél önmagáról.

Aby Warburg és az emlékezet atlasza

■ Habár Agamben kevés művészettörténészhez kapcsolódik szorosan, egy jelentős kivétel mégis akad: Aby Warburg (1866–1929), akinek befejezetlenül maradt főművével, a *Mnemosyne Atlással* több szövegében is foglalkozik. Először 1975-ben, az *Aby Warburg és a névtelen tudomány* című írásában,⁴ később a *Stanzákban*, a *Jegyzetek a gesztusrólban*, majd a *Nimfákban*.⁵ Ezek közül most csak az elsőt és az utolsót tárgyaljuk, mert ez a két szöveg bizonyos értelemben egyazon gondolatmenet folytatása.

Az *Aby Warburg és a névtelen tudomány* című esszé a művészettörténész életművét egy fordulóponthoz köti: 1923-ban, a Kreuzlingeni Szanatóriumban tartott előadásához. Ezen a ponton érdemes egy pillanatra elidőznünk. Az életrajzi adatokból tudjuk, hogy Warburg hétéves kora óta, amikor egy tífuszfertőzésen esik át, erős szorongásoktól szenved. Idegrendszeri betegsége azonban csak 1918-ban hatalmasodik el, amikor családját is fegyverrel fenyegeti. Innentől kezdve szorul orvosi felügyeletre, így 1921-ben a kor egyik legismertebb pszichiátere, Ludwig Binswanger szanatóriumába helyezik. Binswanger a beteg állapotát 1923 februárjában még nagyon rossznak titulálja, feljegyzései szerint erős szkizofréniában (tévképzetektől, hallucinációktól, üldözési mániáktól) szenved.⁶ Érdekes megjegyezni, hogy az intézmény egy másik ismert orvosa (Emil Kraepelin) viszont mániás depresszióval diagnosztizálja. Azonban az 1923-as év végére Binswanger javulást lát az állapotában, így Warburg a következő évben gyógyultnak minősítve távozhat. Nem tudjuk, hogy a javulás előidézője vagy következménye volt-e az említett előadás, melynek megtartására részben pszichiátere ösztönözte. Mindenesetre a művészettörténész életútjában egy új fejezet kezdődik, hiszen elkezd az „emberi kifejezőmód történeti pszichológiájával”⁷ foglalkozni, és ekkortól tekint az emberi mozgás elméletére egy új kultúraelmélet megalapozásaként.

Térjünk ki röviden az 1923 áprilisában tartott elmeegógyintézeti előadásra, melynek eredeti címe *Emlékek egy puebló indiánok között tett utazásról*, és melyet csak másfél évtizeddel később, posztumusz publikálnak, *Előadás a kígyóritusról* címmel.⁸ A kiindulópont, ahogy a korábbi címből látszik, Warburg egy 27 évvel korábban (1895–96 során) tett amerikai utazása, amikor az Arizona környékén élő indián csoportokat is meglátogatta. Az itt szerzett élmények nyomán az indiánok három különféle maszkos táncát mutatja be: az animális táncot (antiloptánc), a fakultusszal összefüggő termékenység rítust (gabonatánc), végül az eleven kígyókkal járt (esőidéző) táncot. Míg az elsőben az állat utánzása és előzetes (vadászat előtti) megjelenítése a lényeges elem, addig a másodikban az ember és a természeti erők közötti kapcsolatot egy szimbólum (egy tollas fa) bizto-

sítja, a harmadikban pedig már az állatok is aktív szerepet kapnak. A csörgőkígyók ebben az esetben egyfajta „beavatási szertartáson” (rituális fürdetésen) esnek át, majd a földgyűrűvel körülvevett bokorban elkerített állatokat (mintegy száz példányt) megragadják és körbehordozzák, végül az egynapos ceremónia után a síkságon szabadon engedik. Lényeges, hogy a kígyókat nem áldozzák fel, mivel a halottak lelkéhez induló hírnököknek tartják őket, akik majd villám formájában hozzák el a várt zivatart. Az indián kultikus szertartás leírása után Warburg röviden kitér a nyugati kultúrában megjelenő rituális gyakorlatokra, melyek szintén a kígyóhoz kapcsolódnak. „2000 évvel ezelőtt Görögországban – abban az országban, melytől európai kultúránkat származtatjuk – a rituális gyakorlatnak olyan formái dívtak, melyek kirívó szörnyűségükben még az indiánoknál látottakat is felülmúlják. Így például Dionüszosz orgiasztikus kultuszában a menádok hajukat diadémként befonó kígyókkal jártak táncot, egyik kezükben kígyóval, a másikban pedig azzal az állattal, melyet az isten tiszteletére előadott eksztatikus áldozati tánc során darabokra szaggattak.”⁹

Ahogy a példa mutatja, a nyugati rítus jóval kegyetlenebb az indiánnál, hiszen a menádok célja a féktelen rajongás állapotában bemutatott véres áldozat (ahogy ezt Euripidész *Bakkhánsnők* című darabja pontosan illusztrálja). Warburg ugyanakkor említi a kígyó más rituális felbukkanásait is, hiszen állítása szerint „az embernek a kígyóhoz való viszonyulásán lemérhetjük hitének alakulását, ahogyan az a fétishittől a tiszta megváltásvallásig jutott”.¹⁰ Ennek igazolására egyrészt a Laokoón-csoport tagjait körbefonó, pusztító kígyókat elemzi, melyek az isteni bosszú végrehajtói. Ezek a démonkígyók a megváltás nélküli szenvedés antik szimbólumai, és egyúttal az antikvítás tragikus pesszimizmusát tükrözik. Másrészt ezzel szemben áll, még szintén a görögöknél, az Aszklépiosz botjára tekeredő kígyó, mely szent állat, és a betegségből való felépülés szimbóluma. Az előadásban szó esik még a bibliai kígyókról (érc kígyó, az Édenkert kígyója) és a hozzájuk kapcsolódó negatív képzetetről. Miközben láthatjuk, amint a maszkos tánc szerepét (mely a pogányok válasza a dolgok értelmének kérdésére) egyre inkább átveszi a gondolati megközelítés. A profanizált világban pedig, ahogy erre a szöveg lezárása utal, a kígyókból és a villámokból elektromos vezetőek lesznek. „A mai amerikai már nem tiszteli a csörgőkígyót. Válasza az állat kiirtása (és a whiskey). A rabszolgaságba vetett elektromosság, a drótban fogva tartott villám olyan civilizációt hozott létre, melynek nincs szüksége pogány költészetre. De mivel pótolta ezt? A természet erőit többé már nem antropomorf alakban látjuk: az emberi kéz érintésére engedelmes, egymást követő hullámok végtelen soraként fogjuk fel őket. Ezekkel a hullámokkal a gépkorszak civilizációja mindazt lerombolja, amit a mítoszból kibontakozó természettudomány oly roppant fáradsággal ért el, az áhítat menedékhelyét, a szemlélődéshez szükséges távolságot.”¹¹

Összegezve azt láthatjuk, hogy a modern ember ugyan megszabadult primitív félelmeitől, ám a mitológiai szemlélettől való elszakadás nem segítette (sőt inkább hátráltatta) abban, hogy választ találjon a létezés alapvető kérdéseire.

Tegyük hozzá, hogy Warburg nézetei erősen hasonlítanak ahhoz, amit Antonin Artaud *A színház és hasonmása* (1938-ban megjelenő) kötetében kifejti. *A tartalom nélküli emberben* Agamben részletesen tárgyalja ennek előszavát, a *Színház és kultúra* című tanulmányt az eredeti kultúrafogalom hanyatlásáról, melynek oka a modern civilizáció művészetfoglalma. Mivel Artaud két évvel korábban Mexikóban és a tarahumara indiánok között tett látogatást, ezért nem

meglepő, hogy ebben a szövegben is megjelenik az indián tollaskígyó figurája. „Az igazi kultúra a hevével és az erejével hat, az európai művészettelfogás pedig az erőt elválasztja a szellemtől, s a szellemet arra készíti, hogy önnön hevének szemlélője legyen. Lusta, semmirekellő felfogás ez, amely rövid idő alatt előidézi a kultúra halálát. A Quetzalcoatl-kígyó gyűrűző forgása azért harmonikus, mert egy szunnyadó erő egyensúlyát és körkörös vonalait fejezi ki.”¹²

Aby Warburg és Antonin Artaud természetesen teljesen más művészeti téren mozognak, még hírből sem ismerhetik egymást. Artaud pályája épp csak elindul, amikor Warburgé már lezárul. Mégis érdekes, hogy habár egymástól függetlenül, de egyaránt az ősi erőket, a dinamikát és az energiát keresik a művészetben.¹³

Visszatérve Agamben 1975-ös Warburg-tanulmányára, mely a *Mnemosyne Atlasz* posztumusz publikációja és művészettörténeti paradigmává válása előtt születik, figyelemre méltó, hogy Agamen egyértelműen ezt tartja az életmű legfontosabb darabjának. Ebben a befejezetlen főműben Warburg egyszerre vállalkozik öngyógyításra és társadalmi diagnózisra, amikor a kifejezés pszichológiáját (a képek mögötti erőket és energiákat) kutatja, annak érdekében, hogy a nyugati embert gyógygyítsa szkizofréniájából.

Warburg 1924-től kezdi el összeállítani a *Mnemosyne Atlasz* tablóképeit, a képi emlékezet (*Bildgedächtnis*) archívumaként, melyből élete utolsó éveiben (1928–29) három különböző változatot tár a nyilvánosság elé (43, 68 és 63 tablóval). Az egyes óriási fatablókra, tematikus válogatásban, hívószavak szerint, különböző pátoszformulák (az eksztázistól a melankóliáig, az áldozathozatal pátoszától és a kegyetlen rítusoktól a győzelmi gesztusokig) képi reprezentációit gyűjti össze (klasszikus festményekről és műalkotásokról készült fotográfiák mellett sajtófotók és Warburg saját fényképei is helyet kapnak benne). Az eredeti fatablók később elvesztek, csak Warburg fényképdokumentációja maradt fenn, melynek nyomán több kiállítás is született, de a teljes anyag csak 2000-ben, a német nyelvű Warburg-életműkiadás első köteteként jelent meg.¹⁴

Warburg utolsó kutatómunkája, melyet egy 1929-es feljegyzésében „név nélküli tudományként említ”, valóban nem esztétikai vagy művészettörténeti, sokkal inkább antropológiai és pszichológiai irányultságú. A képekben rejlő energiák érdeklik, mivel a képeket olyan hiperérzékeny szeizmográfoknak tartja, melyek távoli rezgésekre reagálnak. A *Mnemosyne Atlasz* ezért egymás mellé helyezi a különböző történeti korokban készült ábrázolásokat, melyeken az európai emlékezetet meghatározó energiaáramlások jelennek meg, „szellemek formájában”. A kultúra ezeknek a szellemeknek a továbbélése, ezáltal a kultúrtörténet szellemtörténetté (vagy inkább szellemek történetévé) válik.¹⁵ Ahogy Warburg saját *Mnemosyne*-tervét definiálja: „szellemtörténet, valóban felnőttek számára”.

Agamben a *Mnemosyne Atlasz*ból az egyik legismertebb pátoszformulát, a nimfát emeli ki. Warburg a nimfa alakjával már Botticelliről írt doktori disszertációjában is foglalkozik, melyben Botticelli két festményének (*Vénusz születése*, *Tavaszi*) elemzése kapcsán bemutatja, hogy a táncoló vagy üldözött nimfa alakja számos irodalmi előzménnyel bír (a mitológiai előképektől egészen Boccaccio vagy Poliziano költészetéig). Továbbá Leonardo *Traktátusában* is felbukkannak a lenge leplekbe öltözött, mozgékony nőalakok, ebben az esetben mozdulatmotívumként: „és utánozd, ahogy csak tudod, a görögöket és a latinokat abban, hogy fedd fel a tagokat, amint a szél rájuk simítja a ruhákat”.¹⁶

Warburg számára később a nimfa a folyamisten mozdulatlan figurájának ellenpárja lesz. Ahogy meglepő személyességgel megfogalmazza: „Néha úgy tűnik

számomra, mintha lélektörténeti szerepkörben a képekből a nyugati civilizáció szkizofréniáját próbáltam volna meg diagnosztizálni, egy önéletrajzi reflexió segítségével. Az egyik oldalon az eksztatikus (mániás) »nimfa«, a másikon a gyászoló (depresszív) folyamisten.”¹⁷

Agamben tanulmányának végkövetkeztetése ehhez a gondolathoz kapcsolódik, mivel nézete szerint akkor maradunk a leghűségesebbek Warburg tanításához, ha képesek vagyunk belelátni a folyamisten elmélkedő pillantását a nimfa táncoló gesztusába.

Több mint húsz évvel később Agamben még egy nagy tanulmányt szentel a nimfa (vagy ezúttal inkább a nimfák) alakjának, a *Nimfák* című könyvet. A warburgi *Atlasz* 47. táblaképét elemezve, melyen huszonhat különböző nimfa látható, jogosnak tűnik a kérdés, hogy az alakváltozatok között hol rejtőzik a nimfa. Melyik valójában huszonhat epifániája közül? Agamben válasza az eldönthetetlenséget hangsúlyozza, mivel a nimfa minden alakváltozatában különválaszthatatlan az eredetiség és az ismétlődés, a forma és az anyag.

A képek azon életét jelenítik meg, melynek megértéséhez leginkább a benjamini dialektikus kép fogalma vihet közelebb, melyről a *Passagenwerk* egy töredéke így ír: „Nem arról van szó, hogy az elmúlt fényt vet a jelenbelire, vagy a jelenbeliből fény vetül a múltbelire, hanem a kép maga lesz az, amelyben az egykor voltat magában őrző elem (Gewesene) a mosttal villámcsapásszerűen egy konstellációvá áll össze. Más szavakkal: a kép a nyugvópontra jutott dialektika (Dialektik im Stillstand).”¹⁸

A nyugvópontra jutott dialektika ugyanakkor nem mozdulatlanságot, hanem a mozdulatlanság és a mozgás közötti átmenetet jelzi, ahogy a *Mnemosyne Atlasz* maga is a depolarizáció és a repolarizáció fázisait mutatja. Am adódik az újabb kérdés, hogy a tablók közül miért épp a nimfa érdemel kitüntetett figyelmet, miért ez lesz a warburgi pátoszformula (Pathosformel) talán legismertebb alakja.

Agamben amellett érvel, hogy az emberek és a nimfák közötti ambivalens viszony története voltaképp az ember és az általa teremtetett képek közötti bonyolult kapcsolatot illusztrálja. Továbbá a nimfa – legalábbis költészeti invenciója szerint – a szerelem tökéletes tárgya. A nimfa fantáziája elsősorban vágyfantázia. A nimfa ezért nem csupán egy kép, hanem „a képzelet képzelete”, mely generációról generációra tovább él, folyamatosan elvesztve és újra fellelve. A nimfa a vágy nem létező tárgya, a legtökéletesebb pátoszformula (az örvénylő, szabad mozgás és tánc fantáziája).

Ahogy a nimfa számtalan ábrázolása is mutatja, Warburg *Mnemosyne Atlasz*a nemcsak befejezetlenül maradt, de lényegileg lezárhatatlan. Az emberi fantáziák vagy fantomok („szellemek”) története olvasható ki belőle, melyek ugyan folyamatos átalakulásban vannak, de átváltozva is velünk maradnak. Agamben szerint a warburgi emlékezet atlaszában arra a kép nélküli alapra ismerhetünk (tabula rasa vagy tabella formájában), mely minden benne elhelyezett (emlék)kép felszabadítása vagy menedéke.

Agambeni ekphrasziszok

■ Agamben *A nyitott (L'aperto)*¹⁹ című könyve, melynek fő témája az állat kérdése, egy Tiziano-festmény elemzésével zárul. A *Nimfa és pásztor* (1570 körül, Bécs, Kunsthistorisches Museum) viszont a nimfát nem a warburgi leírás szerint

ábrázolja (nem örvénylő ruhákkal körbevett, mozgó vagy táncoló nőalakként), hanem egy mozdulatlan szerelmespár egyik tagjaként.

A *Nimfa és pásztor* egy nem létező, idilli természetképet mutat. Tiziano öregkori remekművét gyakran aposztrofálták végső költészetként (*ultima poesia*) vagy a festésztől vett búcsúnak. Ebben az enigmatikus festményben egyaránt láthatunk egy moralizált tájképet (melynek előképe egy 1512–14 között festett Tiziano mű, *Az ember három életkora*), vagy megközelíthetjük, ahogy Agamben teszi, Walter Benjamin írásai felől is.

A kép előterében, egy fának támaszkodva, a felöltözött, kezében fuvolát tartó pásztor ül, míg mellette a nimfa egy állatbőrön hever. A nimfa szinte teljesen meztelen, csak egy fátyol van a hátára vetve, bal karjával pedig simogatóan érinti meg saját jobb karját. A pásztor csak nézi a nőt, de nem ér hozzá. Míg a háttérben, a kép közepén, egy furcsán megtört, félig kiszáradt, félig lombot hajtó fatörzsre – mely egyszerre szimbolizálja a Jó és a Rossz Tudásának fáját és az Élet fáját – egy állat (egy őzgida vagy kecske) ugrik fel, de alakja alig kivehető, annyira egybeolvad a természettel. Ez a különös festmény, Agamben értelmezése szerint, a szeretőket a már szerelmi vágy beteljesülése után ábrázolja. A nimfa és a pásztor együttlétében nincs semmi erotika, túljutottak egymás megismerésén, elvesztették titokzatosságukat. Benjamin az *Egyirányú utca* egy rövid szövegében (*Éjszakai csengő az orvoshoz*) azt írja: „A szexuális beteljesülés világra hozza a férfit önnön titka mélyéből, mely nem a szexualitásban rejlik, ám annak beteljesülésében, és talán kizárólag abban, sor kerül a titok köldökzsinórjának elmetszésére, ha eloldására nem is.”²⁰

Továbbá a Tiziano-festményre a benjamin *„megmentett éjszaka”* ábrázolásaként is tekinthetünk. Benjamin egy 1923-as levelében művészet és természet kapcsolatáról így ír: „A műalkotások ezzel olyan természet modelljeként definiálódnak, amely semmilyen napra, tehát ítéletnapra sem vár, olyan természet modelljeként, amely nem a történelem színtere, és nem az ember lakhelye. A megmentett éjszaka.”²¹

Ezt a helyreállított természetet a múlandóság tudata és a boldogság ritmusa jellemzi, miközben nem helyezhető el az időben. Az időtlenség érzetét keltő műalkotás egyszerre jelenít meg egy kezdeti és/vagy végállapotot, vagyis túl van az időn. Ahogy a képen ábrázolt létezőmód is „túl van a léten”. A léten túli ugyanakkor – ahogy Agamben hangsúlyozza – csak a lét által és a létezésben lehet megragadható. Mint ahogy a képen megjelenő „boldog élet” (*vita beata*, az agambeni etika egyik fő témája) sem egy másik élet, hanem épp ellenkezőleg: ez az élet, a maga teljes potencialitásában. Eszerint az emberi és állati életvilág közötti határ felszámolása úgy lesz eljövendő, hogy már mindig is bekövetkezett.

Érdemes az agambeni értelmezés után újra a festményre néznünk, melyen a nimfa alakja nem csupán egy bőrön, hanem egy teljesen megnyúzott állattete-men hever (amely Tiziano kései képei közül felidézheti a *Marsziusz megnyúzása*nak kegyetlen jelenetét). Azonban az állat tisztán kivehető tekintete egyáltalán nem tűnik halottnak, csupán mélyen szomorúnak és nyugodtnak, mintha ő is kitekintene a kép nézőjére. Az ember és az állat közötti különbség nem tűnik el az ábrázoláson, csak erősebb hangsúlyt kap az emberi (itt a női) állatiasság. A meztelen nőalak teljes természetességgel hever az állaton, minden szégyenérzet nélkül. Hiszen kivel vagy mivel szemben kellene szégyenkeznie?

A Tiziano-festmény elemzése tizenöt évvel később, belekerül Agamben (mindmáig) utolsó könyvébe is. A könyv címét adó „studiolo” a reneszánsz pa-

loták kis szobáját jelzi, ahol a herceg pihent vagy olvasott, azon festmények körében, melyeket különösen szeretett. Ehhez híven, ebben a képekkel illusztrált kötetben, Agamben is csak festményekről beszél. A huszonegy festményelemzés között megtalálható a *Nimfa és pásztoron túl a Marszűasz megnyúzása* is, melyet Agamben Tiziano *Pietájával* állít párhuzamba. Ám nem ez az egyetlen festmény, melyen kiterített vagy meztelen testet látunk: Chardin egy halott nyulat ábrázoló csendéletén a tetem pozíciója a keresztre feszítés jellegzetes alakzatát idézi, valamint Holbein megdöbbenően naturalisztikus *Halott Krisztusának* leírását is megtaláljuk. Kevésbé tragikus meztelen test jelenik meg egy 18. századi (a Caravaggio-iskolához tartozó festőnőnek, Artemisia Gentileschinek tulajdonított) *Festészeti allegóriáján*, melyen a festészet egy mély álomba merülő nőalak. Végül a kötet első képelemzése Bellini *Noé részegsége* (1515, Besancon, Musée des Beaux Arts) kapcsán születik, melyen a szinte teljesen lemeztelenített (szemérmét csupán egy rózsaszín lepellel elfedő) test egy öregemberé. Ez a szokatlan akt (melyet Longhi a modern festészet első alkotásának nevezett) szakít a hagyományos ábrázolási konvenciókkal. A lemeztelenítés gesztusa itt, Agamben értelmezése szerint, a festőre vonatkozik, aki ebben a kései műben saját „portróját” festi meg, saját testét tárja a nézők szeme elé, egy fénylő és fehér testként.

Messzire kanyarodtunk a nimfák alakjától, azzal a szándékkal, hogy bemutathassuk, Agamben festészet iránti érdeklődése egyáltalán nem esetleges, épp ellenkezőleg, nagyon is lényegi elköteleződést mutat. Mint ahogy valószínűleg nem véletlen az sem, hogy kései szövegeiben a festők időskori művei iránt a legérzékenyebb. Az utolsó könyvekben a korábban elhanyagolt festészeti példák – többek között Tiepolo, Tiziano és Bellini öregkori alkotásai – teremtenek Agamben számára lehetőséget arra, hogy a művek közvetítésével önmagáról beszéljen, hogy a képek nyomán önmaga portróját is megfesse.

■ JEGYZETEK

1. Giorgio Agamben: *L'uomo senza contenuto*. Rizzoli, Milan, 1970.
2. Uő: *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Nottetempo, Roma, 2015; Uő: *Autoritratto nello studio*. Nottetempo, Roma, 2016. Erről a két könyvről lásd korábbi recenzióinkat: Darida Veronika: *Összegzések kora*. Korunk 2017. 10. 46–51.
3. Giorgio Agamben: *Studiolo*. Einaudi, Torino, 2019.
4. Uő: *La potenza del pensiero*. Neri Pozza, Vicenza, 2005.
5. Uő: *Stanze. La parole e il fantasma nella cultura occidentale*. Einaudi, Torino, 1977; Uő: *Mezzi senza fine*. Bollati Boringhieri, Torino, 1996; Uő: *Ninfe*. Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
6. Ludwig Binswanger – Aby Warburg: *La guerison infini*. Rivages poche, 2011.
7. Uo. 193.
8. *Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Balassi, Bp., 1995. 233–251.
9. Uo. 246.
10. Uo.
11. Uo. 250.
12. Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. (Ford. Vinkó József) Gondolat, Bp., 1985. 69.
13. Ahogy sorsuk tragikus alakulása is sok párhuzamot mutat, gondoljunk Artaud szkizofróniájára és rendszer elmegyógyintézeti kezeléseire.
14. Aby Warburg: *Der Bildatlas Mnemosyne*. Akademie Verlag, Berlin, 2000.
15. Lásd Georges Didi-Huberman: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Minuit, Paris, 2002.
16. Lásd *Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. 52.
17. Ernst Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. The Warburg Institute, 1970. London, 303.
18. Idézi Bacsó Béla: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/957/a-felszin-kicsiny-szimptomai>
19. Giorgio Agamben: *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
20. Walter Benjamin: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*. Atlantisz, Bp., 2004. 83.
21. Walter Benjamin: *A szirének hallgatása*. (Ford. Szabó Csaba) Osiris, Bp., 2001. 265.