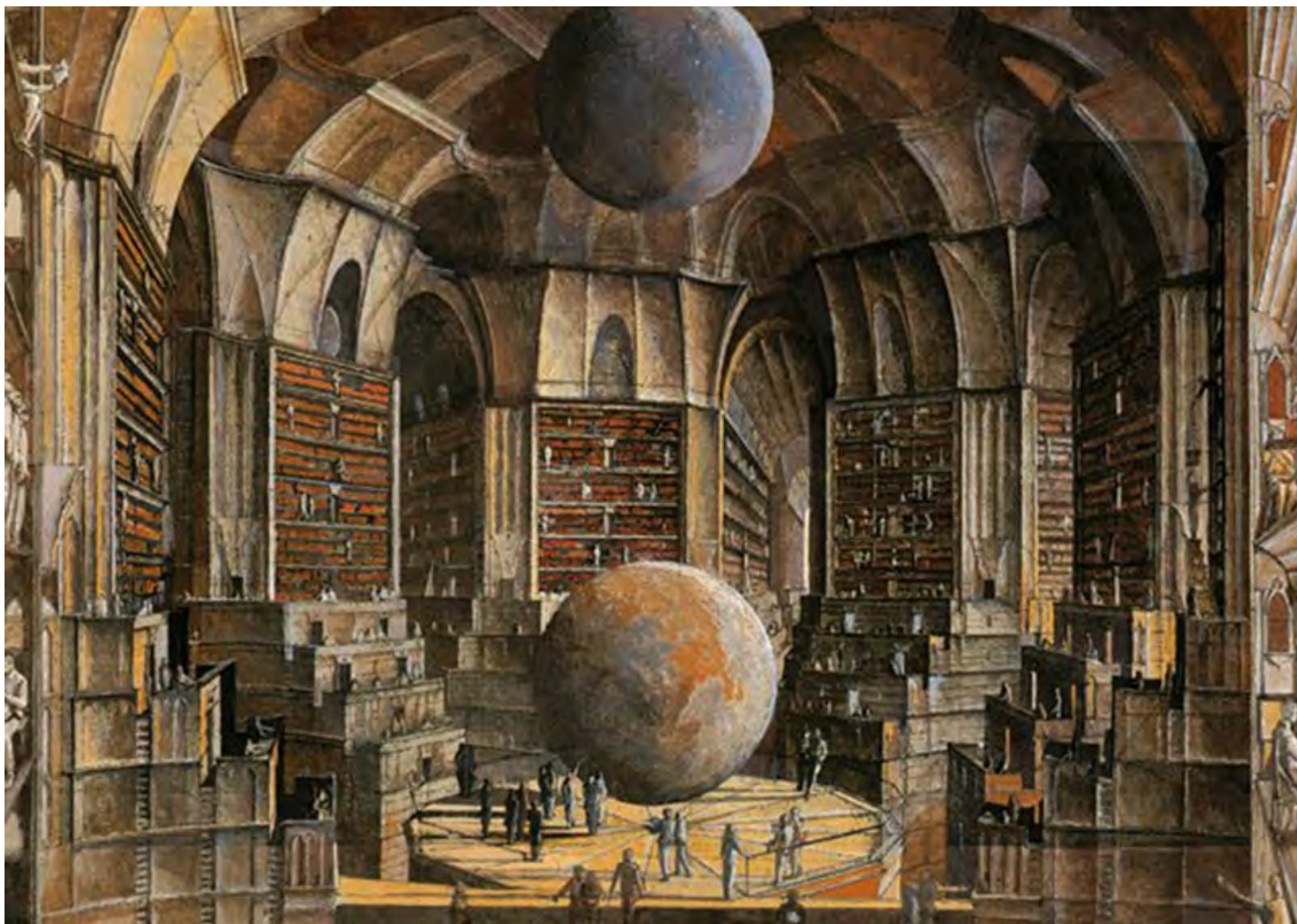


Nacsinák Gergely András AZ EMLÉKEZÉS ATLASZA



PANEL 80

mythos

Azám: hová tűntek a világból az istenek?

*

A lélek, miután átkelt a Léthé perzselő síkján, eltikkadva egy folyó partjához ér. Mohón kortyolja vizét, és minél többet iszik belőle, annál inkább elfelejti, amit eredetéről és úticéljáról tudott. Ezért egyfajta kábulatban lép be a hold alatti világba, emlékezésre képtelen. A folyó neve: Amelész.

*

Az orphikus aranyábrák a mítosz másik változatát is elbeszélik. Eszerint a lélek nem folyóra, hanem két forrásra lel, köztük hófehér ciprus magasodik. A bal felől fakadó víztől tanácsos óvakodnia, mert az a Léthé, a Feledés vize; ha jót akar, a másiktól igyék, amely a Mnemoszüné, az Emlékezés forrása.

*

Folyó vagy forrás, egyremegy; minél többet iszik a túlvilágon a lélek, minél több vízzel töltkezik, amely a feledést hordozza, mindent „elfedve” a lélek tekintete előtt (mert ezt jelenti a *lanthanó* ige), annál inkább víz-természetűvé lesz maga is: átfut az életen, akár egy hegyi patak, nyomot sem hagyva maga után; átfolyik rajta a létezés, mint kitárt ujjak közt a víz, elperreg.

a lelke lyukas

Ezért van, hogy az emberek többsége a felső és az alsó világról semmit sem tud: mert a lelke lyukas lett, mint egy elnyűtt, régi kas; vagy egészen cseppfolyós, amely minden alakhoz készségesen idomul, de képtelen bármelyiket is megtartani. Mivel feledékeny, kábult és állhatatlan, azzal igyekszik töltekezni, ami egyedül rendelkezésére áll, az pedig csak a múltó idő: a történelemmel azonban eddig még soha senki nem csillapíthatta szomját végérvényesen. A múlttal nem lehet betelni. Ám a lélek emlékezni akar, az áramlások világa mögé látni és fölfogni magában valami maradandót.

*

Az emlékezet nem emberi teljesítmény, hanem egy istennő ajándéka. Mnemoszüné a múzsák anyja, így egyszersmind valamennyi művészet kútfeje: a görögök szerint tehát nem a művészet eredménye az emlékezés, hanem éppen fordítva. Ahol az Emlékezés Istennője nincs jelen, ott a kultúra az emberi emlékezet prédája lesz, vagyis a történetírásnak, az első széllel változó pillanatnyi szempontoknak, kisstíliú érdekeknek és a hatalom propagandájának kiszolgáltatott. Mindezek pedig legalább annyira a – szándékolt – felejtés, elleplezés, tagadás gyermekei, mint amennyire az emlékezeté: talán ezért volt, hogy a trophonios-i misztériumokban a beavatásra váró léleknek mindkét forrásból innia kellett, ha meg akarta érteni a környező valóság természetét. A mítosz itt is szimbólumokban, ősképekben mutatja magát, így hozva létre a látáshoz és a megértéshez szükséges distanciát; azt a távlatot, amelyet a kronológiában és adatokban elmerülő történeti tudat nem ismer. A mítosz funkciója, hogy bizonyos tudást jelképekbe és történetekbe sűrítve egyben láttasson, és ezáltal itt és most segítsen az élet alapvető összefüggéseinek felismeréséhez. „Abban a pillanatban – írja Nicola Cusumano –, ahogy az emlékezet elválasztódik a mítosztól, a történelmi időnek, a *múlt* időnek a funkciója lesz: elveszíti eredeti és isteni képességét a lét és igazság megvilágítására” [1] – ezáltal pedig szinte semmi relevanciája nem lesz a jelenre nézvést. Innentől a tényeket – kronológiát, régészeti leleteket, műtárgyakat – leszámítva nincs összekötő kapocs „múlt” és „jelen” közt (mármint olyan erejű, ami a jelenbe emelhetné a régvoltat), de ezek is legfeljebb pótlékai lehetnek a személyes átélésnek; az intézményesült emlékezet segédei, de nem az Emlékezésé. A magaskultúra voltaképp a mesterséges emlékezet kultúrája, amelyhez az élet tetemes részének semmi köze. Ekkor a kultúra számára saját teste: könyvek, gondolatok, tárgyak, eszmék és nyelvjátékok, amelyeket korábról örökölt, s amelyek tovább dolgoznának benne, fokozatosan idegenné és értelmezhetetlenné válnak; és a civilizáció a meghasonlottság félelmetes, skizoid állapotába csúszik. Az ilyen kultúrák emberei egyszer csak ott találják magukat a jeltelen, néma időben, s még csak azt sem tudják majd, miért.

*

*„Csak jel vagyunk: mögötte semmi,
kín nélkül vagyunk, és már-már elfeledtünk
beszélni is a messzi idegenben.
Pedig ha emberekről
vitáznak fenn az égben, s hatalmasan
mozdulnak a holdak: a tenger is
szót szól majd akkor, és a folyamoknak
új meder kellekik.” [2]*

*

Nagy Theodosius 392-ben császári dekrétumot adott ki, amelyben rendeletileg nyilvánította semmisnek az olümposzi istenek létezését. A kérdés már csak az, volt-e ő olyan hatalmas császár, hogy ezt megtehesse, s egyetlen felséges bíbor tollvonással az alvilágba száműzze az égi lakókat?



Parnassius mnemosyne, kis apolló-lepke

PANEL 81

therapeuein

„A tudományos indoklás véget vet a mitologikus magyarázat lehetőségének. Ahol a mitikus képzeletet a kauzalitás technikai magyarázata váltja fel, az ember megszabadul primitív félelmeitől. De mintha vonakodnánk eldönteni a kérdést, hogy ez az elszakadás a mitológiai szemlélettől valóban segít-e az emberiségnek, hogy megfelelő választ találjon a lét kérdéseire...” [3]

*

kései mágus

Miután a fentieket kifejtette, Abraham Moritz Warburg, a tekintélyes zsidó bankár-patríciuscsalád e kései sarja hivatalosan is elbocsátást nyert a nem kevésbé tekintélyes kreuzlingeni Bellevue Ideg- és Elmeszanatóriumból, ahová három évvel azelőtt önszántából vonult be. A pueblo indián kígyóritusról szóló tudományos előadás, úgy látszik, végképp meggyőzte a bölcséleti kérdésfeltevésekre amúgy is fogékony Ludwig Binswanger professzort, hogy páciense, maga mögött hagyva korábbi depresszív és skizoaffektív stádiumait, immár a gyógyulás útjára lépett. Mindez 1924-ben történt. Életének hátralévő öt évében Abraham (vagy ahogy mindenki becézte közel hatvanévesen is: Aby) Warburg – noha szűk körben tartott még néhány kisebb expozét – már képtelennek érezte magát, hogy gondolatait összefüggő szövegben fejtse ki. Elképzelései és intuíciói végül túlságosan összetettnek és cseppfolyósnak bizonyultak a rendszeres, akadémikus igények számára: könyvtára, mely táptalaja és inspirálója volt eszméinek, sokkal inkább tűnt egy kései mágus, mondjuk egy Marlowe-féle Faustus-ivadék laboratóriumának, mintsem tisztességes szakkönyvtárnak. Amikor tisztelője, Ernst Cassirer belépett a hamburgi ház ovális olvasótermébe, „érezni vélte egy varázsló leheletét”, és türelmetlenül várta, hogy mielőbb megszabaduljon onnan. [4] S ha Warburgnak emiatt összefüggő, közmegebecsülésnek örvendő munka tervét fokozatosan föl is kellett adnia, ott volt még számára vizsgáztatásul, ki tudja, tán végső mentsvárként az Atlasz.

Binswanger professzor rendhagyó alakja a pszichoterápia történetének. Valóságos elmekórszakértői dinasztiából származott: a Bellevue-klinikát nagyapja alapította még 1857-ben, s a fia viszi majd tovább 1980-ig, amikor kénytelen bezárni a műintézetet, mivel már nem rentábilis. Inkább szanatórium ez, mint kórház, ahol az író Joseph Roth szerint „gazdag családokból származó, elkényeztetett bolondok részesültek kíméletes és költséges kezelésben, az ápolószemélyzet pedig olyannyira gyengéd volt, akár a dajkák”. [5] Igaz, a professor különös gondot fordított rá, hogy intézetében lehetőleg kulturált örültek legyenek, és nem is az anyagiak miatt, hanem mert szakterületének, az általa kidolgozott „létanalízisnek” ez a sajátosság felelt meg leginkább. Az értelmiségi és művész-réteg, amely az évek során megfordult nála, s amellyel gyümölcsöző kapcsolatot alakított ki, meggyőzte, hogy a mentális zavarokkal küzdőket nem kell mindenáron meggyógyítani, hisz bajaik forrása időnként mindössze az, hogy érzékenyebben és élesebben látják a valóságot, mint a többiek, így a „normális” világhoz szabni lelküket már-már a gyilkossággal érne fel. Ezért is nevezte látásmódját *Dasein-analysis*nek, kölcsönvéve Heidegger terminológiáját: mert érdeklődésének középpontjában az „ittlét” vagy a „létbe-vetettség” sajátos helyzete állt. Binswanger azon kevesek egyike, aki élete végéig barátságban maradt Freuddal, mérhetetlenül tisztelte, de az ösztönvilágon és elfojtásokon alapuló pszichoanalízis túl szűknek bizonyult számára, és a lélekanalízist az ember ontológiai tapasztalatának teljessége felé tágította volna. Ezért kapott rendszerében előkelő helyet a filozófia, a művészet és általában a kreatív folyamatok tanulmányozása: egyik legkedvesebb páciense éppen Warburg volt, akinek kultúrtörténeti elgondolásait beépítette saját rendszerébe, s aki maga is elismerőleg nyilatkozott orvosáról mint olyasvalakiről, aki úgyszólván „törzsvendég az eszmék léghajóján”. Azon a léghajón, amely Warburgot is mind messzebbre vitte nemcsak a saját családjától, de az emberek többségétől is.



Aby Warburg balról a második

A múlt század biblikusan nagyszabású epizódjai közt – a pusztulás szimfóniái mellett – biztosan helyet érdemel a gesztus, amellyel a tizenegynéhány éves Abraham lemondott elsőszülöttségi jogáról a tudásért cserébe. Öccsétől mindössze azt kérte viszonzásul a tetemes örökségért, hogy élete végéig minden könyvhöz hozzájuthasson, amire

tanulmányaihoz szüksége van. Miután ez garantáltatott, egyszer s mindenkorra visszavonult az üzlettől, mindenki nagy megkönnyebbülésére. Attól kezdve minden erejével azon volt, hogy a művészettörténet sajátos szemléletű megközelítését kidolgozza, és empirikusan alátámassza kultúrhistoria-vízióját, ami egyesek számára inspiratív, új perspektívának, mások számára precíz elmekörtani esetleírásnak tetszett. Warburg az ikonológia első képviselőjeként főként ábrázolásokra hagyatkozott, amelyeket a gondolkodás sajátos közegeként értett meg. A képeken belül megsejtett motívumokra, mozzanatokra, szimbolikus formákra vadászott, bizonyos árulkodó jelekre, tudattalan kifejeződések hordozóira. Ezek a jelek arról beszéltek neki, hogy a középkori szellem, s az északot jellemző gyakorlatias gondolkodás világába a reneszánszban beszüremlik valami idegen elem, a *pátosz*; s a szenvedély, megrázkódtatás, félelem és gyönyör érzelmi turbulenciái felkavarják az addig zárt, hieratikusan mozdulatlan formavilágot, a szépség és személyesség újfajta érzékelésével lazítva fel azt. Ezeket az itt is, ott is felbukkanó mozzanatokot *Pathosformel*nek hívja, és a pszichikumot formáló erők önkéntelen megnyilatkozási alakzatait ismeri fel bennük. [6]

Az olyan, szándékoltan semmitmondó definíciók, mint „az emberi mimika természetének feltételei” vagy a „kifejezés történeti pszichológiája”, amelyekkel céljait kijelöli, voltaképp ebbe a sajátos látásmódba avatnak be: kevés írásos megnyilatkozásának görcsösen szaktudományos nyelvezete pedig arról árulkodik, hogy megfeszített erővel törekedett objektíven átadni a közölhetetlent. Bámulatos apparátussal igyekszik kihámozni a művészettörténet csonthéjából ezt az eleven valóságot, amelyet ő főképp a görögség „éjszakai”, dionüszoszi oldalából eredeztet: ama ősrégi orgiasztikus rítusok maradványait sejtve mögöttük, amelyek alkalmával a bakkhánsnők átengedték magukon az istenség pusztító extázisát. A *pathos* általuk megnyilatkozó elemi és önkéntelen formái: a szerelem, szenvedély, halál és megistenülés testi vetületei a mitikus történetek ábrázolásaiban kristályosodnak ki és öröklődnek tovább, a beléjük kódolt intenzív, és szavak nélkül is tolmácsolható lelkiállapotokkal együtt.

Hogy a mintázatokat fölismerjük, nem a műtárgyat kell nézni, hanem a *képet*: intuitíve megtalálni a jegyeket, amelyek régről, magánál a műalkotásnál sokkalta régebről kerültek oda. Ezek sokszor nem is komplett mitológiai jelenetek vagy alakok, mindössze egy-egy oda nem illő vonal, gesztus; a kéz szokatlan tartása, a száj éles rándulása, elomló drapériák rakoncátlan hullámai. A folytonos változások, kordivatok és művészi játékok közepette ezek valahogy öröklődni látszanak (Warburg másik kulcsfogalma a *Nachleben*, a továbbélés), és a mindenkori művész kénytelen heroikus harcba bocsátkozni a képekben szunnyadásra ítélt erővel, amelyeknek megzabolázása, energiáik új mederbe terelése adja ki végül az új műalkotást. A szimbólumokban, formákban, ikonikus egységekben kódolt „dinamogrammok” pedig a jelenkor emberében is megmagyarázhatatlan emlékeket, mélyen nyugvó érzelmeket szabadítanak fel, bizonyos fokig kultúrától függetlenül. A műalkotást ezek a rejtett erők teszik elevenné, tartják feszültségben, ezek alakítják olyanra, amilyen. A stílusok, anyagok, de még az eszmék is, amelyek vastagabb vagy finomabb lepelként rakódnak rájuk, egytől egyig esetleges, történeti képződmények: alattuk húzódik az örök erők és értelmeik világa, és onnan sugárzik megmagyarázhatatlan szépségként. A képekbe rejtett pátosz-minták ezért erősebbek, mint a diszkurzív gondolkodás: annyival erősebbek, amennyivel hatalmasabbak a józan nappali tudatnál az irracionális és megmagyarázhatatlan rémálmok.

Warburg eljárása mintha a kultúra pszichoanalízise volna – ezért is tartotta őt nagyra Binswanger –, s ezt maga sem tagadta. Ellenkezőleg: úgy vélte, a nyugati embernek és civilizációnak – „a jó európainak”, ahogy némi iróniával utalt önmagára is – nem ártana mélyreható terápia, hogy az elfeledett, névtelenné, s ezért megszólíthatatlanná vált erőket, melyek a nappali és éjszakai tudat, a tudomány és misztika, vagyis a felszín és az alvilág közti törésvonalak mélyén időznek, képes legyen a felszínre hozni. Az antikvitás óta művészi formákba kondenzált, és nemzedékről nemzedékre öntudatlanul átháramló energiák, mondja, így vagy úgy velünk élnek, s ezért tanácsos volna kibékülni velük. A középkorban az antik istenségek, mint az asztrológia sorsdémonai élnek tovább: a számolásban, mérésben, csillagpályák uralta fatalizmusban kifejeződő szükségszerűség alakzataiként, míg a reneszánsz ki nem egészíti ellenpólussal: az olümposzi játékossággal, szépséggel és derűvel. Akárhogy is, a kereszténység előtti hatalmak jelenléte jelzi, hogy az Emlékezés istennője, ha elfeledve is, de él valahol, és végzi örök feladatát, a lélek ébresztgetését, mítoszi képekkel oltva be újra és újra a kultúra kiszáradni készülő törzsét. Velük találkozni azonban nem veszélytelen, különösen, ha valaki oly érzékeny a jelenlétükre, mint Warburg. Saját sorsában, tudathasadásos stádiumaiban a tipikus európai sorsát ismerte föl, aki már ezerévek óta két végetet: a „nimfa” mitológiai képével jelölt intuitív, extatikus, kitárulkozó lélekállapotot igyekszik összebékíteni a „folyamisten” ábrázolásában megtestesülő melankolikus, realista, befelé forduló megismeréssel. Amikor pedig mentális labilitása az első világháború végén pszichikai összeomlásban kulminál, Cassirernek azt mondja, a démonok, melyek működését oly fáradhatatlanul kutatta a történelemben, rátaláltak, bosszút álltak rajta, és maguk alá gyűrték. [7]

Összeomlása ugyan nem volt annyira nagyszabású és látványos, mint Nitzschéé, és nem is volt egészen végleges,

de mindent összevéve hat esztendejébe került, míg a szétrajzó képeket, gazdátlaná vált jeleket, útmutatás híján szabadon garázdálkodó pátosz-elemeket legalább saját belvilágában többé-kevésbé rendezni tudta. Nyilván nem egészen véletlen, hogy öngazoló szellemi performance-a témájául, mely egyúttal mintegy klinikai zárójelentése volt, nem valamely korábról ismerős témát – firenzei vagy németalföldi műremeket – választott, hanem egy harminc év előtti utazásának jegyzeteit ásta elő, mikor autodidakta kultúrantropológusként gyűjtött adatokat a pueblo indiánok kígyókultuszáról. Ha valahol – vélhető –, itt aztán kétséget kizáróan megmutatkozhat, hogy a mítosszal élő ember valóságérzékelése – minden evolucionista megfontolás dacára – mennyivel egységesebb és mélyrehatóbb, mint az állandó absztrakciós kényszerben lassan önmagától is elidegenedő nyugati emberé, aki felfuvalkodottságában sem a világhoz, sem az istenekhez nem találja többé az utat.

*

„San Franciscóban egyszer futólag láttam azt az embertípust, amely a kígyókultuszt lerombolta, és úrrá lett a villám keltette félelmen – a bennszülött és az indiánokat elűző aranyásók leszármazottját, Uncle Samet, amint cilinderében büszkén sétálva az utcán éppen elhaladt egy álklasszicista rotunda mellett. És a kalapja fölött valahol a magasban ott futottak az elektromos vezetékek. Ennek az Edison [8] által feltalált rézkígyónak a révén sikerült a villámot kicsavarni a természet kezéből. (...) A rabszolgaságba vetett elektromosság, a drótban fogva tartott villám olyan civilizációt hozott létre, melynek nincs szüksége a 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.” [9]

*

a nimfa és a folyamisten

Az ápoltaknak szánt fenti előadásrészletekben (melyet szerzője „közlésre teljes mértékben alkalmatlannak” minősített) a warburgi gondolkodást jellemző csaknem valamennyi sajátság fellelhető. Először is jellemzően képekből indul ki, és olyasféle asszociációs eljárással fűzi fel ezeket egyetlen gondolatmenetre, ahogy az álmodó köt össze nyelvileg homofón szavakat. A villám-villanydrót-kígyó tengelyen így kapcsol össze természeti jelenséget, modern civilizációt és vallási kultuszt, mindhármát ugyanazon belső folyamat szimbolikus kifejeződéseként értelmezve. Az elektromos vezetékekben számára magától értetődően sejjik fel a bibliai „rézkígyó” alakja mint a megváltás jelképe, amely a pusztában Izrael népére leselkedő halálos veszélyen, a káosz erőin aratott diadal eszközeként most a természet szintűg kiszámíthatatlan és emberfeletti erőitől szabadulás újmódi ikonjává lesz. Azt is mondhatnánk, a villanydrót ugyanúgy a villámlás fékezhetetlen erejét zabolázza meg, ahogy a művészet igazítja az emberi befogadás mértékéhez a pátosz-mintákban rejlő energiát.

Az indiánok számára a kígyó a várva várt, termékenységet biztosító zivatar követe is, mert alakja, mozgása, végzetes marása egytől egyig villámszerűvé teszi. A kígyó szimbólumában következhet be tehát a két valóság, a külvilág és az emberi belvilág erőinek találkozása: s ha ez nincs, illetve ha helyébe semmitmondó technikai leírás – „a hullámok végtelen sora” – lép, a létfontosságú összeköttetés a két nagy világrész, a mentális-szubjektív és a fizikai-objektív között megszakad; márpedig az beláthatatlan következményekkel jár, tekintve, hogy az ember létének minden percében e kettő határán vesztegel.

A nimfa és a folyamisten nem ismerik egymást többé, egyik sem akar tudni a másikról. De ha ez így van, akkor a szimbólumaitól fosztott és egyoldalúra civilizált modern ember többé sem a bensőt, sem a külsőt nem képes igazán, vagyis személyesen, lényének egészével megismerni, mert emitt arctalan készletések, nevenincs vágyak örvényei, amott meg absztrakt számítások sorozatai várják, anélkül, hogy neki magának bármelyikhez is elmondható köze lenne. Az ilyen kor gyermeke megvakul: önelégülten grasszál fényes cilinderében a számára elérhető nívón (W. számára alighanem a borzalom netovábbja, egy „álklasszicista rotunda” mellett: mert már csak üres másolatokra futja), miközben körülötte mindenütt haldokló istenségek nyomai izzanak. Bármerre nézzen: gyufásdobozokon, divatlapok hasábjain, kiégett csatamezőkön, diktátorok propagandaképein, erőművek tervrajzában, nyelvi metaforákban, filmforgatókönyvek váratlan fordulataiban, lomtalanításkor utcára tett giccseken, börtöncellák falfirkáin, a szeretők ölelésének pózaiban, dörgedelmes prédikációkban, utcai homlokzatokon és nyomdai vízjeleken – tényleg mindenütt ők veszik körül, ameddig a szem ellát, ha ugyan lát.

Warburg vélekedése szerint „a telefon és a távíró lerombolja a kozmoszt”, ezt az elméleti rendet, „amit a mítoszból

kibontakozó természettudomány oly roppant fáradsággal ért el”, minthogy közvetlenségében és azonnalóságában nem teszi többé lehetővé a distanciát, „a szemlélődéshez szükséges távolságot”, azt a távlatot, szellemi szabadidőt és -teret, amelyben szimbólumok képződhetnek, belső képek megfoghatnak.[10] Holott ezekben kapcsolódhatna össze a megismerés közvetlen és absztrakt vonulata, a képi és a verbális szint, melynek híján a kígyó csak visszataszító csúszómászó vagy rendszertanilag besorolt hüllő lehet, a villám pedig nem szépség és rettegés elegye, csupán véletlenszerű elektromos kisülés.

*

*„Megérett a gyümölcs, tűzbe merülve, főve,
megkóstolták e földön, s az a törvény,
hogy minden befelé nyomuljon, kígyószerűen,
próféta módján, álmat látva
az égi dombokon.”*

*

...és odabent, véli Warburg, alighanem ott lesz minden, amit kerestünk: egy nimfa kezének vágykeltő mozdulása, a folyamisten önmagába forduló, örök töprengése, Apollón villámló nyila, a mainászok fékevesztett tombolása. Ott élnek rangrejtve, álarcot öltve mindazok, akiktől Theodosius végtelen göggyében úgy hitte, örökre megszabadult.



Aby Warburg indián maszkban

PANEL 82
picturae

Hisz annyi jel van, és „mögötte semmi”; annyi hamis utánzat, a megőrzés és feledés oly sok kombinációja: elfojtás, torzítás, elhallgatás és elhallgattatás, hatalmi játszmák által tiltott vagy engedélyezett narratívák regimentjei – hogy mindeközben erre az egyszerű belső mozdulatra: *emlékezni*, már alig-alig képes valaki. A nyelv csupán engedelmes eszköz, amelyet mindenki saját céljaira manipulál; elkoptatott és tetszhalott metaforák serege, amit a nappali fél, a racionalitás mindent átható világa annyira kisajátított, hogy már a költészet is alig tud vele mit kezdeni – talán ez a tapasztalat vitte rá Warburgot, hogy inkább a képekben bízson. A képi megértés a szónyelvinél közvetlenebb, habár elnagyoltabb: s jóllehet azt is átszínezi a verbalitás, a kor és a kulturális miliő, vagyis a psziché egyéni meghatározottságainak megannyi összetevője, mégis: a képek és ábrák tömörségében, plaszticitásában, pusztán jelenlétükben kínálkozik valami, a kifejtő gondolkodásnál primébb, mágikusnak ható és talán primitív erő, amit soha egyetlen civilizáció sem domesztikálhat teljesen. Az írásbeli kommunikációban világosan elkülöníthető „jel” és „jelölt”, míg a képi reprezentációban a kettő közti távolság akár elenyésző is lehet; az ábra és az általa közvetített tartalom egyetlen pillantással átfogható, és a képmás az ábrázoltat megjelenítő, már-már megidéző erejű. Az ókori görög gondolkodásban épp ezért az értelem (*nous*) egyik aspektusát gyakran a belső tekintet metaforájával írták le: mert a diszkurzív gondolkodással (*dianoia*) szemben ennek megvan a képessége, hogy szellemi tartalmakat mintegy közvetlenül, a látás azonnaliságában fogjon fel. Giordano Bruno is úgy vélte, hogy a gondolkodás mentális képekkel végzett műveletek sora: „*intelligere est phantasma speculari*” – vagy legalábbis az ember szubjektíve ilyesféleképp érzékeli. S ha a dolog nem is ennyire egyszerű, a képszerűség meghatározó a tudatfolyamatokban: a modern kognitivisták megközelítésében is „mentális reprezentációkként” szokás leírni az elmeműködés alapegységeit, még akkor is, ha korántsem egyértelmű, ezek voltaképp milyen természetűek. [11] Bruno idézett mondata igazán az antik-középkori „mesterséges emlékezet”, az *ars memoriae* kultúrájából kiindulva érthető meg: mert ott a tudattartalmakat a szó szoros értelmében „reprezentációkként”, azaz képmásokként helyezték el az elme belső terében, a végleteleg finomítva az „emlékezet mint tárház” és az „emlékképek mint elraktározandó (mentális) tárgyak” metaforikát. [12] A memória imaginárius „tere” leképez egy gondolkodási struktúrát, ugyanakkor az aktuális teória a tudás természetéről át is strukturálja a belvilágot; a gondolkodásról való gondolkodás formálja a tudatot: miközben elmélkedik annak természetéről, egyúttal kijelöli lehetőségeinek határait is. Emlékezni az antik-középkori elmemodell szerint kicsit olyan, mint álmodni: az álmodó is belső világba lép, ahol testetlen képek közt vándorol: az *ars memoriae* gyakorlója ettől annyiban különbözik, hogy ő tudatos asszociációval konvertálja a megőrzésre szánt tartalmakat fogalmakból képi entitásokká. De az emlékezetművészet megfontolásaitól függetlenül is újra és újra felvetődik – már Plótinosz is megfogalmazta ezt a hieroglif-írás kapcsán –, hogy a képekben gondolkodás ősbibb, mint az elvont-fogalmi reprezentáció, és a gondolkodás mélyebb rétegét képviseli. Arisztotelész elmélete szerint az észleletekből először az *imaginatio* testetlen formákat (*phantasmata*) gyárt, amelyekből az intellektus elő tudja állítani a tiszta, fogalmi jelentést: de az első lépcsőfok mindenképpen a *phantasma* szintje, amely Bruno szerint minden belső folyamat lenyomata, hordozója. Warburg élénken érdeklődött Bruno életműve iránt, és nemcsak szokványos kozmológiai vonatkozásai miatt, hanem emlékezettechnikai, mondhatni kognitív-pszichológiai traktátusai is foglalkoztatták. Elkötelezett érdeklődésének legszembeszökőbb jeleként személyesen utazott Nolába, és rendelte el Bruno mintegy 350 művének azonnali megvásárlását, természetesen az első kiadásokat. [13] Talán inspirációt is remélt meríteni belőlük: mert miután négy év szívós munkájával sikerült a Bellevue falai közt valamelyest megzaboláznia démonait, többé nem tudott visszatérni a tudományos észjárás steril világába, amely teljes egészében okfejtésen, bizonyításon, dedukción, egyszerűen absztrakt fogalmi műveleteken alapul, mint igazolhatatlant zárva ki minden intuitív, szimbolikus megismerést. Hogy törékeny belső egyensúlyát megőrizze, de a *Pathosformel* vizsgálatát is folytatni tudja, a gondolkodás más rendszereihez kellett fordulnia: olyasmit keresett, ami nem jelenti a teljes behódolást a tudattalan erőinek – a tökéletes asszimilációt az archetipusokhoz –, de nem is szigetelődik el azoktól. Valamit, ami feleúton van álom és logika, mítosz és logosz között.

*

emlékezni kell

A pátosz-minták útjának követése, felbukkanásuk-eltűnésük mintázatainak kutatása Warburg szemében „az istenek vándorútjának” feltérképezését jelentette. Alakváltozataik, álcáik fölismeréséhez a középkori és reneszánsz művészetben, és később is, amikor a felvilágosodás után még óvatosabban húzódnak meg a mindennapi élet eldugott szegleteiben, tudni kell a felszín mögé látni – tudni kell emlékezni. Ellenkező esetben az egykor nagy műgonddal kialakított jelek és jelrendszerek csakugyan jelentés nélkülivé válnak, s mi magunk is, akiknek mentális világa és identitás-mintái nagyrészt efféle jelek szövedékeiből állnak, könnyen hasonló sorsra juthatunk. Ami marad: egy jel, hieroglifa, tulajdonságok, vágyak, vélekedések mintázata, amely talán még szép is, csakhogy, mint Hölderlin írja, *deutungslos*: „jelentéstelen”. A természettudomány és technika korában, véli Warburg, a kultuszok elsorvadása után

az istenek által jelölt belső erőkkkel (vagy a belső erőkként értelmezett istenekkel) kapcsolatba lépni szinte csak egyetlen mező kínálkozik: a művészeté, mivel minden művészet eredete tudvalevőleg Mnemoszüné, az Emlékezés. A pátosz-formulákban elraktározott energiákat is az emlékezés képes életre kelteni és megszelídíteni. Az embernek emlékeznie kell, már csak önmaga miatt is; szókratészi módon méghozzá, vagyis kihámozni, felidézni, mindegy hogy révületben vagy logikai kalkulációval, amit már úgyis tud. Emlékeznie kell, mert ha a lélek nem emlékszik arra, amit hoz magával, vagyis nem tudja eredetét és úticélját, menthetetlenül eltéved a holdalatti ösvényeken.

Leginkább egy térképre lenne szükség, ami segít az emlékezésben.

*

Úgy tudni, az Atlaszt Warburg egy munkatársa ötlete nyomán kezdte összeállítani. Ha nem is mondott le végleg a szóbeli közlésről, az aprólékosan kifejtett, megfelelő jegyzetanyaggal kísért publikáció kivitelezése már meghaladta erejét: néhány előadása, melyet inkább csak a kiválasztottak szűk körének szánt, lényegében a képekhez szóló kommentár volt, magyarázatok az Atlaszhoz.



33-as panel

Munkája nincs meg teljes egészében. Amikor a háború előtt a könyvtár állományának evakuálása mellett döntöttek, és a mintegy hatvanezer kötet és húszezer fényképfelvétel mellett még a mozdítható bútorokat is Londonba menekítették, a felfordulásban az Atlasz lapjai valahogy elkeveredtek: egykori rendjét még a Hamburgban készített fekete-fehér fotográfiákról lehet úgy-ahogy rekonstruálni. A képeken jól látható a könyvtár ovális olvasóterme, a fal mentén végigfutó galéria, s a hozzávetőleg embermagasságú táblák, amelyekre különböző korokból származó műalkotások képei kerültek. A válogatás látszólag önkényes. Egymás mellé kerülhet római mellszobor és középkori serleg; az antik kozmológiai ábra és egy korabeli újság kivágott oldala. Warburg halálakor hatvanhárom tábla állt a készletét valamely fázisában a tervezett hetvenkilencből – bár készítőjük olykor eljátszott a gondolattal, hogy kétszázra emelje a panelek számát. A táblákról készült fényképeken látszik, hogy egyeseket közülük megszámozott (a legutolsó szám a 79-es), és fennmaradt egy jegyzetfüzet is, amelyben néhányat kvázi-címekkel látott el, efféléekkel: „Spanyol-Arab gyakorlat. (Alfonso) Manipuláció. A világegyetem mint ostábla. Boszorkányság. Lithomantia.” A fotók alapján azért kikövetkeztethető, miféle elméleti rendszernek voltak alárendelve egykor a panelek: mindegyik az istenek migrációjának egy-egy aspektusát járja körül. [14] Warburg szándéka szerint segítségükkel egyetlen sor kommentár vagy kísérőjegyzet nélkül is világosan áttekinthető, miként jelennek meg az antik kozmológia nagy témái a középkori és reneszánsz művészetben; hogy a görög asztronómia mint adódik át az arab világba és onnan Európába, s ott hogyan degradálódik; miként jelennek meg Neptun és kísérői Északon, Vergiliustól indulva Dürer és Rubens képein; hogyan variálódnak a Naphoz emelkedés, a megváltás képei korokon és kontinenseken át.

asszociáció

Az egyik – a legkevesebb, mindössze hét képből álló – panel (a „C” jelzetű) például a Mars reprezentációjának változásait követi nyomon, pontosabban ezeken keresztül a Naprendszer felfogásában bekövetkezett változásokat. Mindjárt az elején egymás mellett áll Kepler két univerzum-modellje: egy antik hatásokat mutató ábra az 1596-os *Mysterium Cosmographicum*ból, amely a naprendszert még a kopernikuszi heliocentrikus szellemben körökből és tökéletes geometriai elemekből szerkeszti össze, és egy kalkuláción és megfigyeléseken alapuló másik nyomat tíz évvel későbből, az *Astronomia Nová*ból. Kepler ismerte fel – magyarázatot keresve a Mars rendszertelennek tűnő, vagy legalábbis az addigi paradigma alapján kiszámíthatatlan mozgására – a bolygó pályájának elliptikusságát, s ez a modern csillagászati megfigyelések egyik első nagy áttörésének bizonyult, megnyitva az utat a bolygók valódi (nem pedig ideális, eszmei) mozgásának leírása felé. A korban általánosan elfogadott nézet szerint a jól nevelt bolygópályáknak tökéletes kör alakúnak *kell*ett lenniük: s mivel a Mars pályája tér el leginkább a körtől, az égitest rakoncátlanságára sokáig nem adódott elfogadható magyarázat. A két asztronómiai ábra mellett egy 15. századi *Hausbuch*, azaz népszerű kalendárium illusztrációja áll, amely az emberiséget „Mars gyermekeiként” mutatja be, amint nagy odaadással öldösi egymást, míg fölöttük az isten, április hónap asztrológiai védnökeként talpig vértben, leeresztett sisakrostéllyal uralkodik – ezen a rajzon még világosan megmutatkozik a klasszikus antropomorfizáló, mitikus képzelet. Ám mindjárt egy másik asszociáció is kínálkozik Mars-isten szerepeltetésére e helyütt, a világképek vízvázlatoján: Kepler keserves harcot vívott azokkal szemben, akik szerint az ellipszis nem fordulhat elő az égi mechanikában. Az *Astronomia Nova* ajánlásában maga is Mars istent emlegeti mint égi védnököt, aki küzdelmeiben mellette áll. [15] A tábla alsó részén, egy 20. század eleji, csillagászati tankönyv-illusztráció társaságában 1929-es újságkivágások mutatják a Zeppelin-léghajót, amely Warburg szemében az emberi leleményesség és tudás uralmát jelölhette a vak természeti erők felett. Az ember örök „marsi” oldala, a levegőget is meghódítani és lebírni vágyó lelkiület mutatkozik meg ebben az égen úszó monstrumban, mely talán még annak a lehetőségét is megelőlegezi, hogy az ember valamikor a Marsra utazzék, miután a léghajója gyomrában körülkerülte a Földet.

Talán ennyiből is látható, hogy a „C”-panel – ama néhány tábla egyike, amelynek összeállításáról úgy tudni, Warburg véglegesnek tekintette – kisszámú ábrája ellenére is számos olvasatot, lehetséges interpretációt sűrít magába (a legtöbb tábla ennél jóval több, általában tíz-húsz képet szerepeltet). Warburg tervezte, hogy az érthetőség kedvéért majd nagy album-sorozatban, afféle lapozható atlaszban is közreadja a táblákat, egy kötetben csak a képeket, további kettőben pedig a kommentárokat és a tudomány- ill. műtörténeti kísérőirodalmat. Ez a változat azonban sohasem készült el, még a kiadás közelébe sem jutott: kiöltöje minden idejét és energiáját felemésztette, hogy a megfelelő, a legbeszédesebb képeket megtalálja, s azokat jól rendezze el. Kényes volt erre a munkára, s olyan aprólékossággal végezte, mint egy megszállott farmakológus, aki az előírt porokat és cseppeket vigyázva készíti el, mindentől a legjobb kombinációt keverve és a megfelelő mennyiséget adagolva. S ez nem is pusztán hasonlat: Atlaszára úgy tekintett, mint ami hasznos segédeszköz lehet a küszöbön álló általános terápiához, mivel „az egész emberiség mindörökké és szüntelenül a tudathasadás állapotában leledzik”. [16] Ennek érdekében körültekintően bánt a képekkel – ő aztán tudta, milyen veszélyt rejthet a bennük szunnyadó koncentrált pszichikai energia –, akár az új vegyülettel kísérletező vegyész: a táblákat újra meg újra átrendezte, felülbírált, mániákusan keresve a képek helyét –

mármint a *valódi* helyüket, a véglegest; ha ugyan lehetséges valaminek is végleges helyet találni itt a holdalattiban, a képek féktelen rajzása közepette, igazságok és nézőpontok át- meg átrendeződő seregében.

*

A táblákról készült fekete-fehér fotókat nézegetve képtelenség szabadulni attól az érzéstől, hogy a képek elhallgatnak valamit; hogy a legfontosabbat mégsem mutatják meg. Még a legköriütekintőbben megválasztott ábrákban sem az az érdekes, amit jelentenek, amiről mesélnek: mert annak legnagyobb része, ha hatszáz vagy nyolcszáz lapon is, de végül leírható. Hanem ami intuícióval ragadható meg: a viszony, amelyben a képek állnak, mint valami égi konstelláció egyes pontjai, amelyek között az összekötetést inkább csak *sejti*, mintsem *tudja* az ember – s amit még sokkal kevésbé lehet nevesíteni – nos, a táblákon, azt hiszem, ez az igazán érdekes. Nagy, fekete anyaggal bevont fa-panelekről van szó, méretük egységesen másfél méterszer két méter, ezért távolról szemlélve olyasféle benyomást keltettek, mint egy rendhagyó, szürrealista mozaik, melynek darabjai nem önmagukban érdekesek, hanem a mintázat miatt, melyet együttesen kiadnak; a jelentés, a vízió, amely a szemlélőben valami hirtelen villanásszerű felismeréssel ugyan megszülethet, de épp úgy, mint a csillagképek esetében az égi pontokat összekötő vonal, voltaképpen nincs sehol. Mint azt a „C”-tábla mutatta: az egyes képek analízise egész sor tudománytörténeti érdekességet hozhat napvilágra, kijelölve az utat a konkrét, megszemélyesítő gondolkodástól az elvont-tudományos világérzékelés felé, és kifuttatva az alkalmazott természettudományig; de sokkalta nehezebben magyarázható el a mindegyik képen rejtetten vagy explicite jelenlévő marsi jelleg, az erő, amely így vagy úgy, mindegyik kép valódi tartalma, s amely a széttartó ábrákat minden más, logikusan leírható kapcsolatnál mélyebben fűzi össze. Ez egyedül a képek közti részen, a táblák sötét hézagain, az üresen maradt helyeken tapintható ki. Warburg is innen, a nehezen magyarázható felől, az egészből indult ki: jegyzetfüzetében láthatóak, amint felvázolta a *kész* tábla elrendezését, *mielőtt* tudta volna, miféle képek kerülnek majd rá; a lapokon itt is, ott is üres keretek, szellemképek sorjáznak. Mert a cél, Warburg megfogalmazása szerint, „a köztesség ikonológiájának” megteremtése: ez a köztes tér (*Zwischenraum*), ami az átmenet tere, ad alkalmat az önmagukban statikus képeknek, hogy egymással kölcsönhatásba lépve megmozduljanak; holt lenyomatokból, az érzékelés mumifikált lenyomataiból újra életre keljenek, és kifejezzék a kultúra, a szellem *mozgását*, életének kiteljesedő vagy leszálló évszakait, hangulatváltozásait. Ez a „között” izgatta Warburgot, ez tartotta delejes vonzásában, ahogy a képeken is a mindent eláruló mozdulatok érdekelték, a belső folyamatok, a lélek moccanásainak kivetülései, amint pillanatnyi jelet hagynak a statikus anyagon. Egymás mellé helyezve a képekben elraktározott belső energiák csak még inkább fölerősítik egymást: mert a szellem útjának, az istenek vándorlásának teljes körét bemutatják. Akár egy térkép. Némi tétovázás, és néhány más megjelölés elvetése után alighanem ezért is maradt Warburg a mappák következő elnevezésénél: *Atlas Mnemosyne*.

*

hetvenkilenc kép

Innen nézve nem sajnálatraméltó, nem is érthetetlen, hogy a táblák az *exodus* során megsemmisültek. Mnemoszüné menekülése a kontinensről akár jelképes is lehetne. Az eredeti anyagból megmaradt 971 fotó a londoni Warburg Intézet fiókjaiban, és az a hetvenkilenc kép, amely a táblákat abban az állapotukban rögzíti, amelyekben Warburg hirtelen halálakor épp voltak. Néhány ezek közül is megrongálódott, de ennek sincs sok jelentősége, hiszen a táblákon a képek amúgy is mindig mozgásban voltak. Az átrendeződés, újrakombinálás folyamatának átmeneti szakaszát őrzik, melyek így nem többek, mint a gomolyfelhők alakzatainak állandóan változó játékából egy-egy tetszőlegesen választott pillanat tanúi. Újabban történik egy-két kísérlet az Atlasz rekonstrukciójára, ám ezek arra ítéltettek, hogy örökre kísérletek, ötletek maradjanak: nemcsak azért, mert ahhoz, hogy működjének, úgy kellene látni, mint Warburg – s ehhez nem árt némi skizofrénia –, hanem mert valójában nincs *mit* rekonstruálni: nem egy megrongálódott és ezért helyrehozható műalkotásról van szó, melynél a tönkrement vagy elveszett részeket pótolni kell, hiszen itt nincs kész objektum, helyreállítható tárgy, végleges változat. Szigorú értelemben véve az Atlasz sohasem létezett.



25-ös panel

PANEL 83
bibliotheca

A táblák annak idején a hamburgi Warburg Kultúrtudományi Központ könyvtártermében voltak elhelyezve félkörben, az

ívelt falakhoz simuló könyvespolcok előtt: így mutatják a korabeli fotográfiák. Amikor az egykori elrendezést silabizáljuk, igyekezzünk felfedezni valami mintázatot, belső logikát, amely a kép-fragmentumokat összetartja – akár valami botcsinálta paleontológus a meg nem értett ősgyík-csontváz törmeléke előtt –, a panelek mögé is óhatatlanul oda-odaráved a tekintet; nemigen lehetett ez másképp Warburg esetében sem. Az elrendezés szándékos: gazdájuk számára az Atlasz és a Könyvtár ugyanazon gondolkodási folyamat két aspektusát, kétféle kifejeződését jelentette.

*

fegyvernek szerint

Egy könyvtárat sokféleképp lehet elrendezni, a legkézenfekvőbb, ábécé szerinti katalogizálástól – melyet, ha minden igaz, az Alexandriai Könyvtár poéta-könyvtárosa, Callimachus vezetett be először – az egészen invenciózus struktúrákig. Kedvencem az a Rimszkij-Korszakov, aki II. Katalin cárnő testőrgárdájának parancsnoka volt, s aki a hadrendnek megfelelően, fegyvernek szerint klasszifikálta könyveit. Így a polcon legalulra kerültek a vaskosabb, gránátosokhoz sorolt művek, följebb a tűzérés, mindennek tetején pedig a vékonyabb munkák, kisregények, lektűrök, vagyis a dragonyosok. Ennek az embernek a következetességét sok bibliotéka megirigyelhetné, mert bár szisztémája kissé rendhagyó, kétségkívül hű volt önmagához, midőn habozás nélkül sorozta be a betűvetők seregébe Shakespeare-t, Homéroszt vagy Moliére-t, mégpedig az őket megillető helyre. A könyvtárban elfoglalt hely egyúttal mintha elő is írná a könyv számára, hogy *mivé* legyen: a besorolás örökre meg is pecsételheti bizonyos művek olvasatát, akárha a könyvtáros afféle korlátolt démiurgoszként eleve elrendelhetné sorsukat aszerint, hogy milyen katalógus-számra ítéli őket. A könyvtár tehát így vagy úgy, de a Rend képzetét kelti, s mindenkor a változatlanság fogalma társul hozzá: mint Alberto Manguel megjegyzi, „a szabályos sarkokkal épült könyvtár a részekre és témákra felosztást sugallja... egy körkörös könyvtár sokkal engedékenyebb az olvasóval a tekintetben, hogy elmerengjen rajta: minden utolsó oldal egyúttal az első is lehet...”. [17]

Warburg könyvtárának szíve, az olvasóterem alakja szelíden hajló ellipszis volt, akár a Mars pályája; és mi sem állt tőle távolabb, mint hogy változatlan legyen. Warburg ugyanúgy bánt a könyvekkel, mint a képekkel: helyüket folyton változtatta, új és új mintázatokot, társításokat ötlött ki, így amikor mint kultúrtudományi műhelyt nyitották meg a helyiséget egyes kutatók számára, minden emeleten két-két munkatárs feladata volt, hogy figyelemmel kísérje a spontán átrendeződéseket, mások számára is rendet vágva ebben a héraikleitoszi áramlásban. Mint mindenben, Warburg itt is a határok fellazítását, a rögzült gondolkodási sémák feloldását kereste: véleménye szerint egy könyvtár ideális rendezőelve nem valamely logikai szabály, kőbe vésett taxinómia, hanem a „jószomszédság törvénye”: a gondolatok közt titokzatos vonzalmak teremtenek valódi kapcsolatot, s mi sem természetesebb, hogy ezek folyton alakulnak, lekövetve az eszmék változásait: s ő éppen erre a „köztességre” koncentrált a művek elhelyezésekor. Az ember nem is feltétlenül azt a kötetet keresi az adott témában, amiről tudomása van, hanem egészen mást, aminek létéről tán nem is tud, vagy ami az adott összefüggésben eszébe sem jutna: Warburg minden témakört úgy rendezett, hogy a könyvek mellé egy-egy „jó szomszédot” helyezzen, amely, ha egész más oldalról is, de a probléma kutatásában megvilágító erejű lehet. Warburg könyvtára tehát igyekezett leképezni a gondolkodás rejtett folyamatát, sőt többet: gondolkodni segített. Még hozzá nem iskolásan, hanem ahogy az elme valóban működik: képzettársítások, metaforák, emlékek segítségével. Ezért kísérteties ebbe a könyvtárba lépni – mind a mai napig –, mert az embernek az az érzése támad, hogy a könyvtár gondolkodik helyette; vagy hogy ő maga a könyvtár egyik szükségszerű gondolata, önkifejezésének akaratlan eszköze. Ez volna Warburg szerint a könyvtár – és alighanem valamennyi könyvtár – létének valódi értelme: nem pusztán a szövegek passzív felhalmozása, hanem egy aktív mozdulat, amely által a lerakatból *Denkraum* a gondolkodás tere lesz. „A könyvtár – írja – az emberi nem önnevelésének még megíratlan kézikönyvében különálló fejezet, mely ezt a címet viselhetné: 'Az ember tájékozódása önmagáról és a kozmoszról, a mitikus-rettegő stádiumtól a tudományosan kiszámítható stádiumig'.” [18] Warburg tehát a gondolkodás közegeként használta a könyvtárat: bizonyos értelemben úgy tekintett rá, mint *képre*, szellemi egységre, amelynek egésze több, mint a részek összessége. Az Atlasz és a Könyvtár működési elve ugyanaz: mindkettő a tudás és a szemlélődés eszköze, a racionális és a vizuális megértés támasza; tehát meg lehet közelíteni egyiket is, másikat is doktrinálisan és intuitíve, az emberi gondolkodás mindkét szintjét vagy jellegzetességét kiaknázva. Kombinált rendszerről van szó, amely a diszkurzív gondolkodást, a görögök *dianoia*ját és a szellemi látást, a *noust* is kiszolgálja. Ez volna az a „köztes megoldás”, amelyet Warburg keresett, s amelyre ráérezett; ami egyszerre logosz és mítosz, tudomány meg művészet is, attól függően, milyen szemmel, az emberi elme melyik készségével közelítünk hozzá. Az elrendezés munkája éppen azért lehetett olyan fáradságos, minden időt és energiát fölemésztő, mert művészi meg szaktudósi munka is volt egyben: szabad alkotás és fegyelmezett osztályozás, költészet és matézis. Cassirer hideglelős képe a mágusról, akinek jelenlétét érezni vélte, nem is oly babonás megfogalmazás: Warburg, megfelelő kifejezési formát keresve komplex gondolkodásának – amit egy lineáris tanulmány már nem bírt el –, olyasféleképp

viselkedett, mint a szavak és képek, a könyvek és műtárgyak asztrológusa; titkos szimpátiák, együttállások, vonzások tudója, amelyek kijelölik a könyvtár univerzumának konstellációit; belső törvényszerűségek kutatója, melyeket kontemplációban sejt meg, s később, reménye szerint, majd szaktudományosan is igazol. Az ovális olvasóteremről készült képeket nézve, mint Brian Dillon írja, „lehetetlen nem elképzelni a tudóst, amint ott áll e grandiózus fotografikus planetárium gyűjtőpontjában” [19].

részfolyamatok kombinációja

Ha a gondolkodás csakugyan képi és nyelvi elemek, részfolyamatok kombinációjából áll össze, éppen ezeket, pontosabban ezek tárgyiasult formáit miért is ne lehetne arra használni, hogy a meghasadt, egyensúlyából kibillent belvilágot helyreállítsuk? Az elmét és a kultúrát uraló alakzatok és szavak, képi és nyelvi formulák újrendezésével nemcsak a kultúra integritása állítható helyre, hanem az intellektusé is. „Warburg arra használta 'elme-laboratóriumát' (ahogy ő maga hivatkozott rá), hogy kigyógyítsa a világot a saját öröksége felőli tudatlanságból, az ide betérő olvasót jobbulást remélő pácienssé avatva”. [20] Munkájával voltaképp a Feledéstől igyekszik megmenteni a Nyugatot, a szellemi vaksággal és ezért értékválsággal küszködő „jó – vagy tán nem is annyira jó – európaiat”; az Emlékezés sebeit igyekszik begyógyítani, hiszen, ahogy a régi mítosz is elbeszéli, ez volna a lélek önmagára eszmélésének kulcsa. A könyveknek és az Atlasz képeinek otthont adó olvasóterem bejárata felett egykor vésett felirat állt, egy fogalom, vagy istennő, vagy jelen esetben könyvtári munkatárs neve: természetesen *Mnemosyné*.



Az ovális olvasóterem

PANEL 85

theatrum

Az *Atlas* szó, használatának évszázados története során rendszerint két dolgot jelölt: térképet és albumot; mindkettő olyasvalami, amit nézegetni kell, és főképp a látvány – s az ahhoz kapcsolódó arasznyi szövegek – által segít

eligazodni az adott területen, legyen szó földrajzi kérdésekről vagy az emberi test anatómiájáról. A kora újkorban egy másik terminussal is jelöltek hasonló típusú, enciklopédikus igényű kiadványokat: ez pedig a *Theatrum* volt. Theodor Zwinger 1565-ös *Theatrum Vitae Humanae*ja talán a legismertebb korai kísérlet az emberi tudás teljességének egy kötetbe foglalására; itt tehát nem színházat kell érteni a szón, hanem egyfajta „látvány-”, illetve „tudástárat”, ahogy a reneszánszban *vice versa*, a színház sem kizárólag a dramatizált történetmesélés helye, hanem látványosság, *spettacolo*, ezért is használhatták az *ars memoriae* kifinomult változataiban, egyes előadásokat kimondottan emlékezettechnikai szempontok alapján alkotva. [21]

korszakos zseni vagy sültbolond

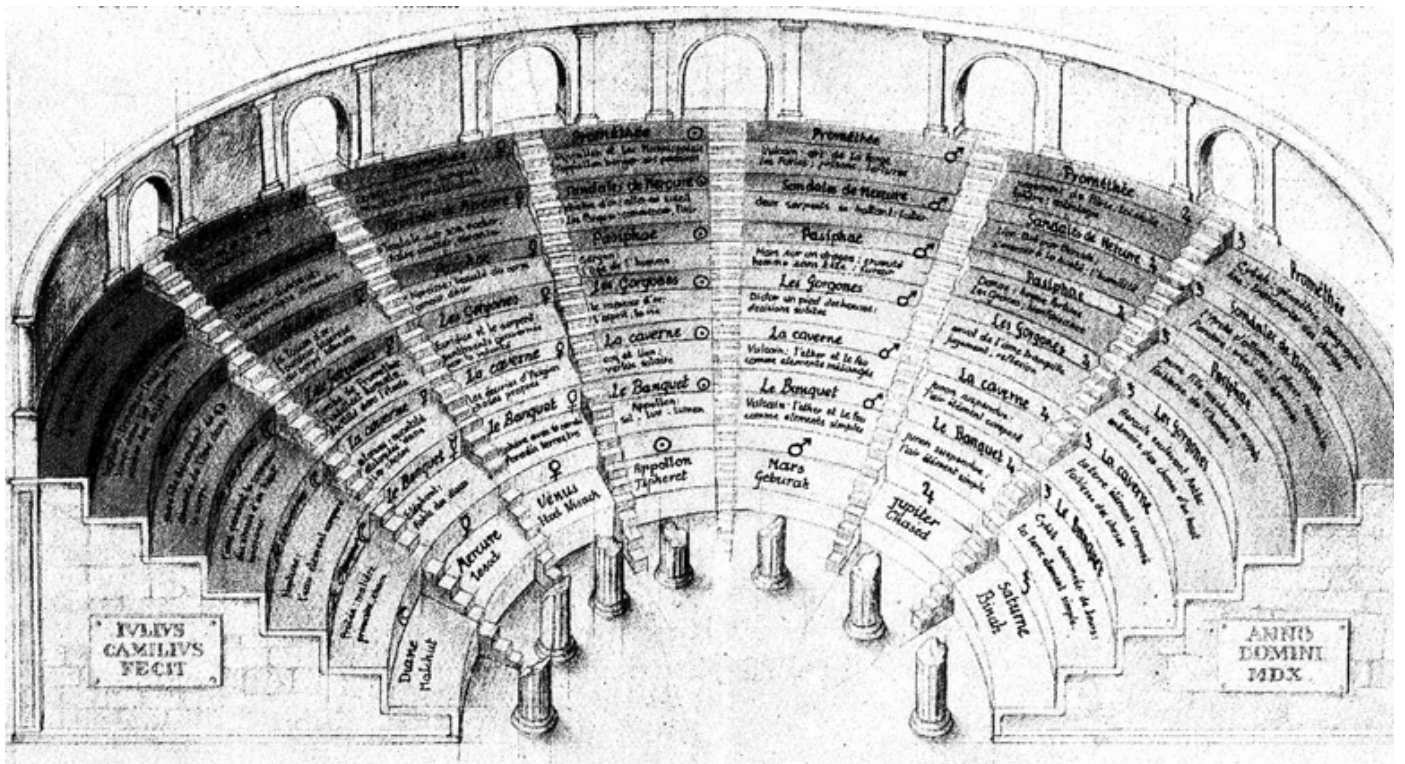
Az emlékezetre használt közkeletű metaforáknak ugyanis egyike csupán a könyvtár képe. A memóriát hasonlították már viasztáblához, áruraktárhoz vagy épp vadonhoz, fényképfelvételhez, később hologramhoz, aszerint, hogy az elmeről és általában annak működéséről miként vélekedtek. Számomra úgy tűnik, a Warburg-féle kísérlet legközelebbi rokonát keresve nem is a kortárs pszichoanalízis emlékezet-metaforáihoz kell fordulnunk, hanem – a tudásra nagyon is jellemzően – a reneszánsz bölcsélet hasonlóképp extravagáns alakjához, Giulio Camillóhoz, akit környezete szintén hajlamos volt vagy korszakos zseninek („il divino Camillo”), vagy zavaros agyú fantasztának, ha ugyan nem sültbolondnak tartani.

*

Camillo színházat épített, pontosabban amfiteátrumot, még precízebben: egy amfiteátrum tervével házalt Velencétől Párizsig, hogy a valóságban is megépíthesse, ami természetesen sohasem sikerült neki. Úgy tűnik, összeeskábált egy modellt, ami elég nagy volt ahhoz, hogy egy vagy két embert befogadjon, így szemléltetve elgondolásának enyhér szólva összetett struktúráját. Ránézésre olyan volt, mint egy hellénisztikus színház a Közel-Kelet valamely vagyonosabb kereskedővárosában: a padosorok szelíden emelkedő félkört zártak be, rájuk merőlegesen közlekedőfolyosók futottak föl- és lefelé, amelyeket ívelt kapuk díszítettek, s az emeleteket antik istenek szobrai díszítették. Csakhogy Camillo ezt az egészet merész mozdulattal megfordította, s a színházba lépő nem a nézőtérén, hanem a színpadon foglalt helyet; látó és látott, szemlélő és látvány helyet cserélt. Merthogy a nézőtérén, istenek és mitológiai alakok, továbbá asztrális jelképek alá besorolva az ember saját gondolati tartalmai, ha tetszik, megtestesült mentális reprezentációi foglaltak helyet, és néztek farkasszemet kiöltőjükkel. A színház üres padosorait ki-ki ízlése és szellemi nívója szerint tölthette fel, de persze Camillo elgondolása az volt, hogy teátrumát elég komplexnek és tágasnak alkotja meg ahhoz, hogy az emberi tudás teljességét képes legyen tárolni és rendszerezni benne – szerényen szólva tehát a komplett világegyetemet.

szerkesztett elme

Akitől a legtöbbet tudjuk erről a fantasztikus Világszínházról, egy bizonyos Viglius Zuichemus, fríz humanista és jogász; ő Erasmus levelezőtársa volt, és nemcsak személyesen találkozott Camillóval – „csúnyán dadog és nehézkesen beszéli a latint, holott korábban a bolognai egyetem professzora volt”, írta róla –, hanem alkalma volt belépni a Velencében megépített makettbe, amelyhez az anyagi háttérrel I. Ferenc francia király biztosította. „Amikor munkája értelméről faggattam – mondja Viglius –, hogy mi volt vele a szándéka, s mik az eredményei, előkapott egy halom papírt, s áhítatosan, a csodától kábultan olvasni kezdett, hangsúlyozva a ritmust, szüneteket, s az itáliai stílus megannyi leleményét, ám dadogása miatt mindebből alig értettem valamit. Teátrumát számtalan néven emlegeti, egyszer épített vagy szerkesztett elmének, vagy léleknek, máskor ablakokkal ellátottnak nevezi. Azt állítja, hogy mindaz, ami szemünk előtt láthatatlan és csak az elménkben létezik, bizonyos látható jelekké alakítható, ha valaki kitartó meditációval összegyűjti. S ekkor talán a néző szeme előtt is megjelenik, ami különben láthatatlanul rejtezik értelmünk mélyén. Mindennek magyarázata Camillo szerint az a látásmód, ami azonos a Színházával.” [22]



Camillo tervrajza

Semmi kétség: Camillo olyasvalaminek látta művét, amit mi mesterséges intelligenciának („szerkesztett elmének vagy léleknek”) neveznénk. Az emberi elmét teátrumként fogta föl, amelyben gondolati tartalmak mentálisan érzékelhető jelekké konvertálhatók, s az „ikonok” által jelzett tartalom bármikor hozzáférhető. Egyszóval a biológiai elmén belülré tervezett egy mesterséges intelligenciát, amelyet az programként futtathat, míg a külső *drive* szerepét itt a színházépület tölti be. [23] Camillo látszólag statikus teátruma vagy látványtára ugyanúgy mentálisan működésbe hozható gépezet, és ugyanúgy leképezése és megformálója is az ember belső világának, mint Warburg Atlasza. Hogy Camillo és Warburg rokonlelkek voltak, azt nemcsak gondolkodásuk jellege mutatja, hanem a tény is, hogy Warburghoz hasonlóan Camillo is élete végéig készült a Nagy Könyv megalkotására, melyben úgymond részletesen kifejti teátrumának működési-működtetési elveit. Mivel azonban minden erejét fölemésztette mnemotechnikai gépezetének tökéletesítése, a könyv sosem készült el, mindössze néhány töredék, amelyeket, akárcsak Warburg jegyzeteit, halála után rendeztek sajtó alá, és adtak ki 1550-ben, *L' Idea del Teatro...* címmel. Talán ez a közös jussuk Mnemoszüné türelmes szolgálójának, akik – mint egy 1534-ben kelt levélben olvassuk Camillóról – azzal a szándékkal munkálkodnak, hogy „megjelenítsék az emlékek özönét”. [24] Amikor Warburg leült a kerekded olvasóterem közepére, könyveivel és az Atlasz képeivel szemben, pontosan ugyanazt a pozíciót foglalta el, mint Giulio Camillo a pódium közepén, és nagyjából ugyanazt a szellemi tevékenységet folytatta: minden intuícióját latba vetve igyekezett a tudás tartalmait, pontosabban az azokat képviselő emblematisz ábrákat, a tudás e sűrített engramjait végleges és természetes helyükre illeszteni. [25] Camillo színháza egyúttal könyvtár is volt, ahogy Warburg *Mnemosyné*-terme: a padosorokban fiókok voltak, amelyekben szöveg-tekercsek kaptak helyet, rajtuk egy-egy klasszikus auktortól vett idézet, mondhatni, a művek legjava, kivonatolva. A lényeg mindkettőben, hogy a struktúra a lehető legjobban közelítsen az emberi értelem „természetes” memória-rendjéhez (amennyiben beszélhetünk ilyenről egyáltalán), és hogy az egész látványt, akár egy térképet, egy belső pillantással át lehessen fogni. A memóriaszínház kör-alaprajzával tudatosan a kozmoszt hivatott ábrázolni – ez Warburg esetében talán csak ösztönös választás volt. Ám a mitológiai képmások használata biztosan nem a véletlenül múlt: mindketten úgy érezték, hogy ezek olyan belső töltetűek, amelyek megkönnyítik az emlékezés munkáját, csak épp Warburg a *Pathosformel*nek tulajdonította az energiát, Camillo pedig a csillagokból kiáramló asztrális hatásnak. Pontosan ezért intette óvatosságra a praktikákban elmerülni szándékozókát Giovanni Ciampoli a 17. század elején: „Ide [ti. a memóriaszínházba] belépve az éber elme azt látja, hogy [a képmások] békések. De később *phantasmák* új csapatai érkeznek, s a korábbiak, miután már bemutatkoztak a közönségnek, visszavonulnak a memória celláiba... Aztán a könnyű álom idején, mikor az őrség is elszenderül, kitörnek onnan. Minő felbolydulást okozhatnak ezek az őrizetlenül hagyott fantomok a fejünkben, beleegyezésünk nélkül?” [26]

PANEL 86

nachleben

„Egy kísértethistória felnőttek számára” – válaszolta Warburg a kérdésre, mi is volna a Mnemoszüné-atlasz valójában. Valóban van valami sejtelmes aurája a paneleknek, alighanem „a tudomány és babona különös összegyúrása” miatt. [27] Warburg úgy határozta meg a művészettörténészt, mint „halottidézőt”, *necromantát*, ami, ha az Emlékezésre mint túlvilági forrásra gondolunk, nem is annyira légből kapott megfogalmazás. A történész voltaképpen mindig az árnyak pásztora, halottlátó, csak épp nem kerül mindig maglyára ezért.

irritáló jelenség

Valószínűleg nem volt ennél a kísérletnél időszerűbb és anakronisztikusabb vállalkozás a húszas évek Németországában: a káosz felé sodródó, munkanélküliséggel, szegénységgel és identitásválsággal küszködő társadalom számára az ilyesféle egyetemes, kísérleti jellegű és igencsak költséges *Kulturwissenschaft* meglehetősen irritáló jelenség lehetett. Egy olyan világban, amely épp azon dolgozott minden erejével, hogy a Léthé gátjait átszakítsa. Amikor pedig a gát átszakadt, jóllehet Warburg már nem élt, Mnemoszüné kénytelen volt menekülni a kontinensről: hűséges szolgálói 1933-ban Nyugatra szöktették, Albionba; ott azonban már nem lehetett ugyanaz, mint annak előtte.

*

Új helyén, a Woburn Square sarkán, pár lépésre a Londoni Egyetemtől és csaknem a Senate House irdatlan tömbjének árnyékában – amely Orwell számára az 1984 Igazságügyi Minisztériumának mintájául szolgált – nem lehetett azt a luxust megengedni, hogy Mnemoszüné eredeti otthonához hasonlóan tágas, ovális helyiségben kerüljön elszállásolásra, elvégre a száműzetés az száműzetés. A Woburn Square-i épület sarokház, kissé slank, mint a londoni épületek általában, fegyelmezett, akár egy gárdista a Buckingham Palace előtt, így a könyvek is fegyelmezettebbek benne. Ellenben négy emeletre lettek elosztva, ami lehetővé tesz egyfajta vertikális építkezést, az időközben háromszázötvenezresre duzzadt állomány hierarchikus elrendezését, ahol az egyes szintek sajátos közelítésmódokat tükröznek. A polcok száma és elrendezése minden szinten megegyezik, így az ember kénytelen szüntelenül emlékezetébe idézni, melyik emeleten is jár éppen, ha nem akar összezavarodni az ideák hálójában. Minden polc ugyanazt a rendet követi: kronologikusan, a könyv megjelenésének, vagy szerzője elhalálozási dátumának figyelembe vételével csoportosítja az egyes témákhoz tartozó munkákat. Általánosságban talán úgy lehetne megfogalmazni, hogy a négy emelet is egy-egy eszmetörténeti értekezés, amely bizonyos világnézeti elemek kibomlását és variálódását reprezentálja a tudomány- és művészettörténetben. Az első az emberi gondolkodás alaprétegét alkotó *Kép* szintje: itt kerülnek összegyűjtésre azok a képek, műalkotások és szimbólumok, amelyek meghatározóak a nyugati kultúrában. Erre épül a *Szó* szintje, a második emelet: annak lenyomata, ahogy ezek a motívumok megjelennek és variálódnak a szóbeliségen alapuló műfajokban: irodalomban, költészetben, értekezésekben. A harmadik szint az *Orientáció*: az ideák megformálása után itt már működés közben látjuk ezeket, tudományokban, mágikus hiedelmekben, filozófiai és vallásos megközelítésekben kikristályosodva. Ezt követi a *Tett*: az ősképek átváltozásai, hatásuk nyomán követése a társadalomban, politikumban, mindennapi életben. [28] A könyvtár szerkezete az ember önmagára eszmélését követi, a képi gondolkodástól a nyelven át a cselekvésig, személyes és történeti szempontból. Az intézet rózsablakhoz hasonló emblémája, amely a bejárattól kezdve sok helyen visszaköszön, mintegy emlékeztetve a betérőt a kívánatos látásmódra, Sevillai Szt. Izidor híres munkájából, a *De natura rerum* egy 1472-es augsburgi kéziratából származik. Középen, az elemek, nedvek, évszakok gyűrűjében három szó áll: *Mundus-Annus-Homo*; minthogy mindhárom, a világ, az idő és az ember is ezek kevercséből, harmonikus együttműködéséből áll össze. Mindegyikben szemlélhető a másik kettő, és mindegyik által megérthető az összes többi. Az embléma lényege – a kozmosz harmonikus elrendezettsége –, hűen a warburgi hagyományhoz, egyetlen pillantással megérthető, hogy azután az elemző gondolkodással kibogozva a vonalak és rész-elemek összefonódásait, apróra kiolvashatók legyenek e harmónia törvényszerűségei is. Az embléma tehát pontos képi összefoglalását adja a könyvtár szerkezetének, sőt: használati útmutatóként is szolgál, amellet mnemonikus ábrának sem utolsó. Az igazat megvallva a könyvtár jelenlegi állapotában leginkább megvalósult memóriapalotára hasonlít, amelynek struktúrája a klasszikus értelemben vett emlékezet-tréningre sarkallja a benne ögyelgőt: míg a polcok közt matat, szemét újra meg újra végigfuttatva a gerincekre nyomott címeken, lépésről lépésre benne magában is kiépül a nyugati kultúra mnemonikus diagramja, annak háttérében pedig az egyetemes emberi civilizáció egyfajta szerkezeti vázlata.



A Warburg Intézet

A szisztéma, melyet az elrendezés követ, elsőre roppant szokatlan, és eltelik pár nap, mire a könyvtár látogatója begyakorolja magát, megtanul biztonsággal mozogni ebben az útvesztőben. Ami igazán zavarba ejtő, az nem is a – különben eléggé következetes – rendezőelv, hanem hogy megtanulását szünet nélkül az az érzés kíséri, mintha idegen nyelvet próbálnánk elsajátítani, vagy még inkább, mintha a mienktől eltérő kultúra gondolkodásmódját igyekeznénk átlátni – esetleg valakinek a fejében tennénk hosszú, délelőtti sétákat. Utóvégre erről van szó: a könyvtár ugyanis – eredeti alakjában – Aby Warburg elméjének lenyomata volt; s aki ő volt valaha, az most itt található, kissé átszerkesztve, kibővíve és négyszögesítve, emeletekre bontva, a hosszú polcokon. De ez már sosem lehet egészen ő: ami egykor személyének lenyomata volt, immár beleolvadt az egyetemes kultúrtörténetbe, nem beszélve arról, hogy az Atlasz elveszett, és vele veszttek Aby Warburg álmái. [29]

*

gyanús khimérák

Ha külsőre át is alakult, a Warburg Intézet könyvtára sokat megőrzött alkotója eredeti szándékából: megmaradt problémák katalógusának, a szokatlan megközelítések, váratlan asszociációk, kultúráközi kapcsolatok, egyszerűen az interdiszciplináris kutatás műhelyének – s így még mindig jóval több egyszerű papírkollekciónál vagy ritka nyomtatványok gyűjteményénél. Megmaradt a szokatlan hangsúly a kultúrtörténet főáramáról leválasztott, „megtagadott” vagy pszichológiai terminussal élve „elfojtott” diszciplínák gyűjtőhelyének, mint amilyen az alkímia, asztrológia, mágia, s egyéb gyanús khimérák, amelyek Warburg intuíciója szerint számkivetettségük ellenére – vagy tán épp annak köszönhetően – a háttérből is nagy szerepet játszottak a modern világnép kialakulásában. Ami viszont nincs többé, mert nem is lehet: az ideák áramlása, a folytonos átrendeződés, amely elmepalotához híven érzékenyen és azonnal tükrözte a Warburg gondolkodásában bekövetkező változásokat, mint valami eszmei szeizmográf. Úgy variálta a köteteket, ahogy Hölderlin írta mindig újra a *Mnémoszüné*-vers elejét, miközben a költemény törzse („A fűgefánál Achillésem meghalt énnekem / és Ajax a tenger szakadékaiban hever...”) változatlan maradt. Ahogy Warburg szíve megállt, és teste megszűnt mozogni, abban a pillanatban a könyvek és ábrák is megdermedtek, és

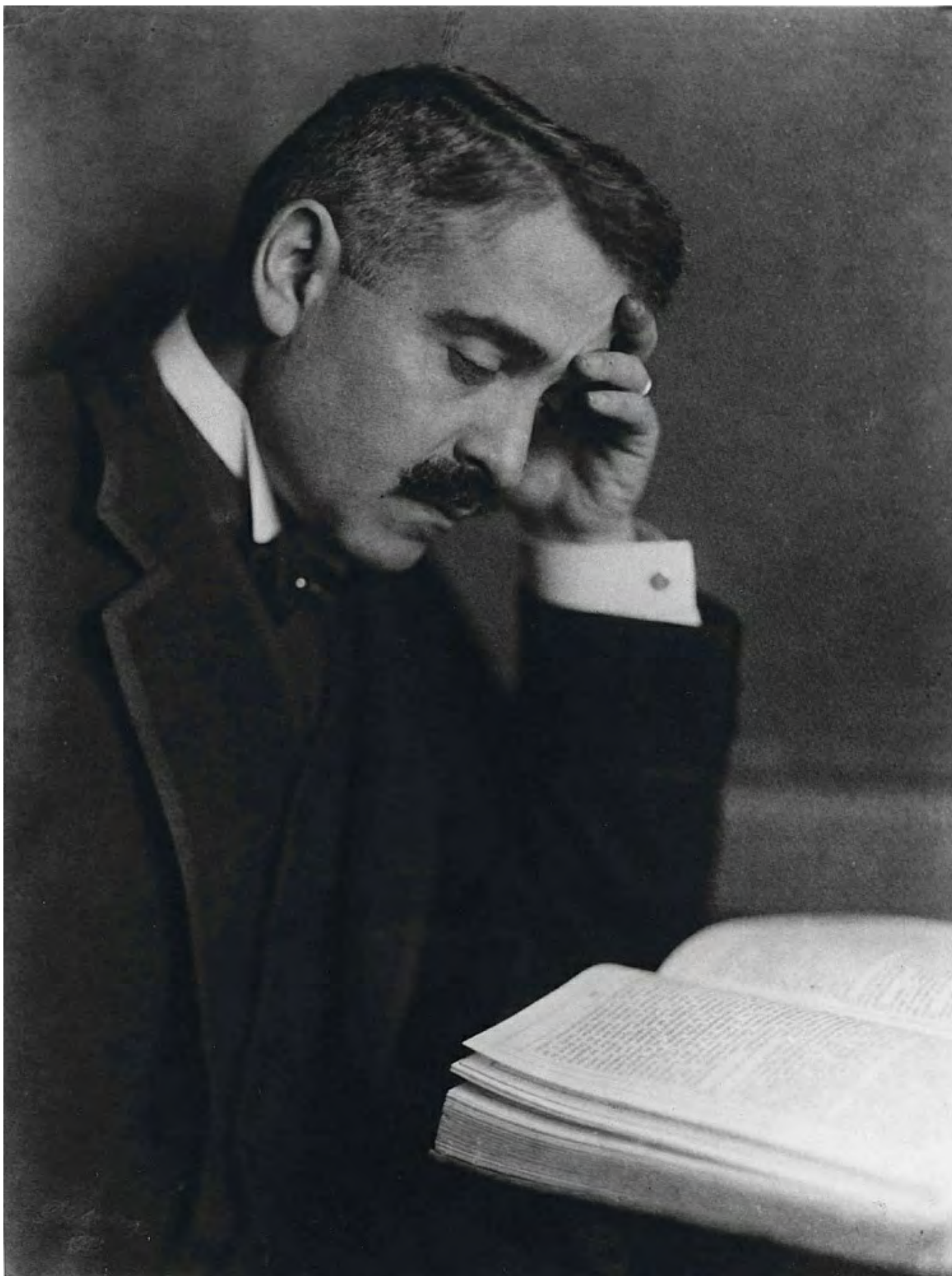
dermedten állnak ma is. Manguel Prosperóhoz hasonlítja őt, akinek varázsereje, vitalitása a könyvekben volt letétbe helyezve. Azt hiszem, a prosperói mozdulat Warburg részéről szándékos volt, és abban a pillanatban eldöntött, amikor szinte még gyerekként eladta elsőszülöttségi jogát a könyvekért, amelyekben sejtése szerint Európa szelleme lakozott. Talán csak azt nem sejthette akkor, hogy ezzel Európa egész idegbaját, évszázados meghasonlottságát, hajlamát a felejtésre is magára veszi, s hogy Mnemoszüné kezének érintése nem éppen gyöngéd – csak a legerősebb lelkek bírják el.

Azok, akik megállták, hogy a Léthe perzselő síkságán átkelve, tikkadtan és elcsigázva, minden egyéb megfontolást sutba dobva mohón kortyoljanak az útjukba kerülő sötéten hullámzó folyóból, amely nevéhez híven figyelmetlenségre és nemtörődömségre hangol, és arra késztet, hogy mindenestül elfelejtsük, hová tartozunk.

A folyó neve: Amelész.

*

*„Mint paripák vonulnak a fogoly
elemek és a föld
ősi törvényei. S mindörökké
a határtalanba tart a vágy. De túl sokat
kell elbírnunk. S szükséges a hűség.
Mégsem kívánunk előre-hátra
tekinteni. Csak ringatózni, mint
a tenger ingó csónakán.”*



Aby Warburg

- [1] Cusumano, Nicola, *Mnémoszüné-Lészmoszüné: emlékezés és feledés, mítosz és történelem*, in: Korunk, 1997, augusztus.
- [2] Hölderlin *Mnémoszünéjét*, ha másképp nem jelzem, Bernáth István fordításában idézem.
- [3] Warburg, Aby, *Előadás a kígyórítusról*, in: ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ – Aby M. Warburg válogatott tanulmányai, Balassi Kiadó – MKF, Budapest, 1995, pp. 233–252.
- [4] Cassirer szó szerint azt mondta: „Soha többé nem jövök ide vissza. Ha valaha is visszatérnék ebbe a labirintusba, biztosan eltévednék benne”. L. Manguel, Alberto, *The Library at Night*, Yale University Press 2008, p. 198.
- [5] Gockel, Bettine, *Ludwig Binswanger lélekgyógyászata új megvilágításban*, in: Valóság, 2004/4, pp. 115–117.
- [6] Radnóti Sándor ezt „*pátoszminták*”-ként magyarítja, I. kísérőtanulmányát: *A pátosz és a démon*, in: Warburg, Aby, *Pogány-antik jóslás Luther korából*, Helikon, Bp., 1986, p. 107. A Pathosformelről részletesen: Havasréti József, *A kulturális emlékezet mechanizmusai Aby Warburg és Marót Károly ókorszemléletében*, in: http://www.c3.hu/~szepliteratura/lapszamok/deja_vu/tartalom/havasreti.html (2015-08-14)
- [7] Radnóti, i. m., 117.
- [8] A villámhárító persze nem Edison, hanem Franklin találmánya.
- [9] Warburg, Aby, *Előadás a kígyórítusról*, in: i. m., p. 250.
- [10] Nyilvánvaló, mennyire sok közös vonása van Warburg és Jung szemléletmódjának. Warburg, ha ismerte is, mégsem hivatkozott soha Jung munkásságára (pedig az archetípusok mint a kollektív tudattalan preegzisztens formái sok rokonságot mutatnak a Pathosformellel), sem Jung nem látszott figyelmet fordítani Warburg pszicho-kulturális felvetéseire.
- [11] L. a tudás propozicionális vs analóg természetéről szóló vitát. Ehhez: Pléh Csaba, *Bevezetés a megismeréstudományba*, Typotex, Bp., 1998.
- [12] Ehhez: Draaisma, Douwe, *A metaforamasina*, Typotex, Bp., 2002.
- [13] François Quiviger, *Aby Warburg, Giordano Bruno and Mnemonics in Mnemosyne*, in: La Rivista di Engramma n. 70 | febbraio/marzo 2009.

[14] Nincs felvétel az összes tábláról, így nem is tudható biztosan, hány volt belőlük. Az Atlasz szerkezete, amennyire meg lehet ítélni, a következő: három kozmológiai tematikájú bevezető tábla (ezek nem is kaptak számot, csak betűjelet: A-B-C), amelyek afféle prologusként ízelítőt nyújtanak az Atlasz szemléletmódjához, illetve megadják a „képi nyelvtant”, amelynek segítségével a többi is értelmezhető. 1–3: Antik kozmológia. 4–8: Alapvető pátosz-minták. 20–29: A görög asztronómia átvételei, transzformációi. 30–49: Ókori elemek továbbélése a reneszánszban. 50–56: Alászállás és fölemelkedés-változatok az antikvitástól Manet-ig. 57–64: Az istenek útja Északra. Neptun formaváltozásai. 70–75: Pathos a barokkban: Prosperina elrablása. A test. Teatralitás. 75–79: Az Átváltozás: szent és profán, művészet és reklám. Az Eukharisztia képei.

[15] Érdekes, hogy ebben a II. Rudolfnak szóló ajánlásban mindjárt két változatban is szerepelteti Marsot: mint égitestet, amelynek „ravaszágát legyűrte” éppenséggel Mars isten, a küzdelmekben mellette álló égi erő segedelmével. Ez a „kettős látás”, a toposzok alkalmazása és az új tudományos szóhasználat keveredése nagyon is jellemző a korra – valószínűleg ezért választotta épp ennek a könyvnek az egyik ábráját Warburg mint emblematikus képet. A C-panel elemzéséhez I. Claudia Wedepohl jegyzetét: <http://warburg.library.cornell.edu/panel/c> (2015-08-20)

[16] Idézi: Agamben, Giorgio, *The Nameless Science*, in: *Potentialities*, Stanford University Press, California, 1999, pp. 89–103.

[17] Manguel, i. m., p. 138.

[18] *A Warburg Kultúrtudományi Könyvtár*, in: *MNHMOSYNH*, p. 252.

[19] Dillon, Brian, *Collected Works – Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas*, in: Frieze, January-February, 2004.

[20] Bruhn, Mathias, *Aby Warburg: The Survival of an Idea*, in: *L’art et les Révolutions*, Akten des 17. Intern. Kunsthistorikerkongresses, CIHA, Straßburg, 1992.

[21] Ehhez I. West, William N., *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2002.

[22] Camillónak egész fejezetet szentelt Yates, i. m., pp. 157 és skk., itt idézi Viglius beszámolóját is. A fejezet részlete Margitta Nóra fordításában jelent meg: *Giulio Camillo emlékezetszínháza*, in: *Café Babel*, 1992. (2. évf.) 5–6. sz. pp. 11–22. Az ő fordítását használtam, csekély változtatásokkal.

[23] A korszellemnek megfelelően Camillo nem tekintette önmagában zárt rendszernek az elmét, hanem a környező világ szerves részének, ezért a színházban megtestesülő elmémodellt az asztrológiához is kapcsolta, a felhasznált képeket megfelelő csillagjegyek hatása alá rendelve, általuk pedig az elmét a világegyetemet uraló rendhez illesztve, és az égi harmónia tükröképpé szerkesztve: gondolkodásának egyik alapvetése, hogy az elme felépítése valamiképp izomorf az univerzumával.

[24] Yates, i. m.

[25] Ahogy Camillo írta, „az örökkévalóság számára megőrizni minden kifejezhető dolgok örök tulajdonságait”, kijelölve „ezek örökkévaló helyét”. (Yates, i. m.)

[26] Idézi: Peters, Julie S., *Theater and Book in the History of Memory: Materializing Mnemosyne in the Age of Print*, in: *Modern Philology*, Vol. 102, No. 2 (November 2004), pp. 179–206.

[27] Dillon, i. m.

[28] Camillo színháza ugyanígy vezet el az alsó szinttől, az ideák szintjétől hét emeletenlépcsőfokon keresztül a megvalósulás, a fizikai világ szintjéig.

[29] Agamben találóan jegyzi meg Warburgról és a „névtelen tudományról” írt esszéjében: „Warburg a könyvtárat önmaga egyfajta labirintikus képévé alakította... Akár egy valódi útvesztő, a könyvtár azáltal vezette el a célhoz olvasóját, hogy tévutakra vitt, az egyik 'jó szomszédtól' a másikig, kerülőutak során át, amelyek végén sorsszerűen találkoznia kellett a Minotaurusszal, aki, bizonyos értelemben, maga Warburg volt...” Agamben, i. m., p. 166.

felső kép | Erik Desmazières rézkarca J. L. Borges Bábeli könyvtár című könyvéhez,
obsidianwings.blogs.com

kép | greif.uni-greifswald.de, artandnaturalhistory.wordpress.com, newyorker.com,
soloosos.files.wordpress.com, artintheblood.typepad.com, mediaartnet.org, engramma.it,
ianjwpollard.files.wordpress.com