

Atlas obrazów Mnemosyne Aby'ego Warburga a montaż filmowy¹

Marta Maliszewska

(Uniwersytet Warszawski, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych)

Aby Warburg rozpoczął pracę nad *Atlasem obrazów Mnemosyne* w 1924 roku. Na dużych, obleczonej czarnym suknie planszach przyklejał reprodukcje dzieł sztuki, obrazów z pola kultury popularnej czy zdjęć dokumentujących współczesne Warburgowi wydarzenia. Losy *Atlasu* splatają się z historią antysemickiej przemocy i wojennej zawieruchy. Warburgowie (w tamtym okresie jedna z najbogatszych rodzin bankierskich w Europie) uciekają z nazistowskich Niemiec, a razem z nimi z Hamburga do Londynu emigrują też zbiory Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. *Atlas*, poświęcony śledzeniu migracji antycznych motywów w kulturze, sam staje się obiektem migrującym. Ta droga odciska na nim piętno – plansze znamy współcześnie jedynie ze zdjęć, wykonywanych przez współpracowników Warburga w celach dokumentacyjnych². Reprezentacje te, które z braku innych stały się ikoniczne, najprawdopodobniej nie stanowiły ostatecznej wersji *Atlasu* (który miał zostać wydany w dwóch tomach – wizualnym oraz tekstowym). Obrazy były przymocowywane do plansz za pomocą szpilek – Warburg cały czas zmieniał ich konfiguracje, dodawał lub

¹ Za pomoc w pracy nad tekstem chciałabym podziękować dr. Adamowi Andrzejewskiemu oraz anonimowym recenzentom(-kom).

² Rola, jaką osoby pracujące z Warburgiem, w tym jego najbliższa współpracownica Gertruda Bing, odegrały w zachowaniu pamięci o *Atlasie* i innych dokonaniach uczonego (w tym o zbiorach Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg) oraz zbiorowy charakter pracy w bibliotece, sprawia, że może powinno się spojrzeć na ten projekt jako na efekt pracy grupowej.

odejmował poszczególne elementy. Projekt ten był więc w nieustannym procesie, ciągłym ruchu, a do mającej stanowić jego kres publikacji nie udało się doprowadzić ze względu na śmierć uczonego w 1929 roku.

W artykule, odwołując się do koncepcji montażu i dzieła otwartego, wykażę, że *Atlas* stanowi próbę ocalenia nieustającej metamorfozy sensu, poprzez nadanie aktywnej roli odbiorcy lub odbiorczynie. By wykazać tę tezę, powołam się na teksty naświetlające analogie pomiędzy kinem a *Atlasem*, które pokrewieństw między nimi szukają w mimikrze ruchu proponowanej przez oba te media. Krytycznie odnosząc się do zawartych w tekstach twierdzeń, wykażę, że pomimo pozornego podobieństwa montaż w obu przypadkach pełni odmienną funkcję oraz że dopiero odwołanie się do otwartego charakteru projektu Warburga pozwala uchwycić jego szczególny charakter.

Dla zrozumienia fenomenu *Atlasu* wyjątkowo istotny wydaje się jego montażowy charakter, chociażby dlatego, że jest to we współczesnych analizach jedna z jego najczęściej podnoszonych cech. Warburg proponuje sposób myślenia, który zamiast linearnej narracji uprzywilejowuje fragmenty, strzępy, okruchy. Jak zauważa Georges Didi-Huberman, jest to charakterystyczne dla okresu po I wojnie światowej: „okopy wytyczone w całej Europie okresu wojny światowej sprowokowały w dziedzinie estetyki, podobnie jak w dziedzinie humanistyki [...] decyzję, że metodą pokazywania będzie montaż, to znaczy przemieszczanie, rekomponowanie wszystkiego”³. Jako wyraz ducha pewnej epoki *Atlas* jest często zestawiany z dziełami awangardowych artystów i artystek, których narzędziami działania są nożyczki i klej – dekonstruowanie istniejących obrazów świata i składanie ich po chwili w nowe konfiguracje. Montaż jest również tym, co odróżnia atlas od archiwum: „Atlas wybiera, dokładnie tam, gdzie archiwum odmawia dokonywania wyboru przez długi czas. Celem [atlasu] jest argumentowanie i rozwój brutalnych *sekcji*, tam, gdzie archiwum wyrzeka się argumentowania i narzuca się w swojej niemożliwej do objęcia masie”⁴.

Atlas staje się dla Warburga narzędziem badania życia-po-życiu, prze-życia formuł patosu. Stworzone przez Warburga pojęcie *Pathosformeln* wymyka się definicjom. Odwołując się do propozycji Pawła Mościckiego, który stawia pytanie

³ G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Nowy Teatr, Korporacja Ha!art, Warszawa, Kraków 2011, s. 91.

⁴ G. Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, The University of Chicago Press, Chicago 2018, s. 249.

„Jak możemy schematycznie i skrótowo przedstawić istotę tej kategorii?”⁵, można zaproponować cztery dopełniające się interpretacje tego pojęcia:

- 1) *Pathosformeln* jako wyraz dialektycznego myślenia o obrazie, jako połączenia w obrazie formuł ikonograficznych z ładunkiem emocjonalnym;
- 2) *Pathosformeln* jako hybrydy materii i formy, zacierające granice pomiędzy oryginałem a powtórzeniem;
- 3) *Pathosformeln* jako nowy sposób rozumienia relacji pomiędzy znakiem a znaczeniem oparty na „biegunowości symbolu”, będącego zarówno znakiem, jak i ożywionym obrazem;
- 4) *Pathosformeln* jako dynamogramy, formy ekspresji ciągłego ruchu pomiędzy tym, co apollińskie i dionizyjskie, pomiędzy *astra* i *monstra*⁶.

Wszystkie cztery interpretacje wskazują na montażowy charakter koncepcji *Pathosformeln* – zestawienie ze sobą przeciwstawnych elementów (ikonografia i ładunek emocjonalny, materia i forma, znak i „ożywiony obraz”, apollińskość i dionizyjskość) pozwala prześledzić ruch, orbitowanie zjawisk kultury w spektrum pomiędzy nimi. To właśnie w tej cesze *Atlasu* – skupieniu na tym, co dynamiczne, zamiast na statycznych obrazach – Giorgio Agamben i Philippe-Alain Michaud upatrują jego pokrewieństwa z kinem.

W eseju *Aby Warburg i narodziny kina* Agamben zauważa, że badania Warburga zbiegły się w czasie z początkami sztuki filmowej. Podkreśla, że zarówno Warburg, jak i pierwsi twórcy kina byli zafascynowani „życiem obrazów”. Z tej wspólnej obsesji wyniknęły podobieństwa w przyjętej metodzie: „W obu wypadkach chodzi bowiem o to, by uchwycić kinetyczny potencjał, który w obrazie – czy to w pojedynczej klatce filmu, czy to w mnesticznej *Pathosformel* – jest już obecny – i który wiąże się z tym, co badacz określał mianem *Nachleben*, życiem pośmiertnym (bądź przetrwaniem)”⁷. Według Agambena optyczne powidoki, które próbowano uchronić przed zniknięciem wraz z otwarciem oczu, były inspiracją dla powstania kina. W podobny sposób Warburg, posługując się pojęciami *Pathosformel* i *Nachleben*, szukał sposobów na ukazanie trwania w kulturze różnych form przedstawień, niczym przeszłych obrazów pod powiekami. Dzięki

⁵ P. Mościcki, *Sejzmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako Pathosformeln*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3(293–294), s. 166.

⁶ Zob. G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt.

⁷ G. Agamben, *Aby Warburg i narodziny kina*, tłum. M. Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3(293–294), s. 148.

jego badaniom obrazy, które wydawały się już martwe, zostały ponownie wprowadzone w ruch, niczym w kinie.

Z kolei w tekście *Przekraczanie granic: Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem* Michaud twierdzi, że kinowy sposób myślenia charakteryzuje projekt Warburga nie tylko ze względu na zastosowanie montażu, lecz także reprodukcję rzeczywistości. Komponując plansze, Warburg używał fotograficznych reprodukcji obrazów, tym samym ujednolicając zestawiane obiekty, sprowadzając je do podobnych rozmiarów i czarno-białej gamy kolorystycznej (co ciekawe po latach plansze *Atlasu* również zostały sprowadzone do zbioru czarno-białych zdjęć). Fotografując następnie powstałe kompozycje, sam tworzył unikatowe obrazy, niczym reżyser, który tworzy sceny, by później montując je ze sobą, przenieść wrażenie ruchu na ekran. Michaud zauważa, że według Siegfrieda Kracauera: „Fikcja [w kinie] to zaledwie werniks przykrywający odbicie materialnego istnienia”⁸. Obraz kinowy, powstały na podstawie otaczającej rzeczywistości, jest tym samym częściowo dokumentalny, nawet jeśli nie przynależy do gatunku filmów dokumentalnych. W metaforycznym wymiarze podobnie o wizualności myśli Warburg – wystarczy lekko zdrapać lakier, by okazało się, że obrazy są w stanie powiedzieć nam więcej niż tylko o swoich właściwościach estetycznych. *Atlas* służy nie tylko do badania sztuki, ale też szerzej kultury jako takiej, a w wymiarze egzystencjalnym kondycji ludzkiej, zarówno zbiorowej, jak i indywidualnej. Dlatego też Didi-Huberman zauważa:

Według Warburga, historycy nie mogą zostać zredukowani do prostego statusu kronikarzy czasów minionych: Są oni przede wszystkim „receptorami fal mnemonicznych [*Auffänger der mnemischen Wellen*]... bardzo czułymi sejsmografami [*sehr empfindliche Seismographen*], których fundamenty drżą, gdy muszą złapać falę i ją przekazać”; stąd też „niebezpieczeństwo [*Gefährlichkeit*] w tym zawodzie to całkowite załamanie”⁹.

W podobnym tonie Wojciech Bałus pisze, że za Warburgiem „[...] musimy nauczyć się odbierać niedostrzegalne dla zwykłych śmiertelników wstrząsy, czyli pytać o kondycje naszej kultury, o treści, które zawiera, fobie jakie ujawnia

⁸ P.-A. Michaud, *Przekraczanie granic: Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem*, tłum. Ł. Zaremba, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3(293–294), s. 149.

⁹ G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt., s. 208. Cytowane przez Didiego-Hubermana fragmenty pochodzą z pism Warburga.

i potencjalne zagrożenia, które ze sobą niesie”¹⁰. Zarówno więc Kracauerowi, jak i Warburgowi zależało na poszukiwaniu tego, co ukryte pod warstwą estetyczną. Jednak tym, co zasadniczo różni obu teoretyków, jest ich stosunek do ruchu. Pierwszego zajmowały przede wszystkim statyczne kadry, czym zresztą naraził się na zarzut ze strony Erwina Panofsky’ego o sprowadzanie kina do fotografii. Natomiast drugiego interesował ruch. Nie tylko estetyczne formy jego ekspresji – czemu wyrazem są między innymi analizy postaci nimfy – ale również migracje motywów ikonograficznych. Warburg badał, w jaki sposób powracają one na przestrzeni dziejów w zmienionych formach, niosąc jednak ze sobą ten sam ładunek emocjonalny, dając tym samym wyraz stałym na przestrzeni wieków prawdom egzystencji ludzkiej – apollońskiej pasji i dionizyjskiemu szaleństwu.

Jak dalej zauważa Michaud, wspólną cechą twórczości Warburga i pracującego w tym samym czasie Siergieja Eisensteina, jest wykorzystanie montażu. W obu projektach: „[...] dopiero ułożenie w sekwencję przekształca obrazy w wypowiedzi”¹¹. To właśnie relacje między obrazami, które wprowadza montaż, są esencją zarówno *Atlasu*, jak i kina. Sekwencje te nie zawsze opierają się na zgodności pomiędzy obrazami. Eisenstein zestawia ze sobą pozornie niepowiązane kadry, z kolei Warburg nie tylko łączy sztukę wysoką i popkulturę – będąc tym samym jednym z pierwszych badaczy nie tyle historii sztuki, ile kultury wizualnej – ale też przypina do jednej planszy reprodukcje, które mogą wydawać się ze sobą niezwiązane. Obaj zderzają ze sobą sprzeczne reprezentacje, doprowadzają do kolizji pomiędzy nimi, by w wydobywającej się energii poszukiwać nowych znaczeń. Wytwarzające się w ten sposób napięcie wprowadza ruch zarówno w kinie Eisensteina, jak i w *Atlasie*. Ta dynamika projektów naśladuje strukturę otaczającego świata – pozostającego w procesie ciągłej zmiany i rozkładu – pozwalając dzięki temu na jego badanie.

Zarówno w kinie, jak i w *Atlasie* montaż pozwala na oddanie zmienności i różnorodności, bez reifikowania rzeczywistości. Jednak Agamben i Michaud, zestawiając ze sobą te dwa media, pomijają znaczącą różnicę w sposobie wykorzystania w nich montażu. Nawet jeśli zaproponowane przez nich zestawienie jest słuszne, wymagałoby dalszego rozwinięcia. Montaż filmowy jest rodzajem gramatyki języka kina, ale jest również narzędziem tworzenia stałych połączeń pomiędzy kadrami. Reżyser(ka), decydując o kolejności scen, nadaje im znacze-

¹⁰ W. Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2(8), s. 52.

¹¹ P.-A. Michaud, *Przekraczanie granic...*, dz. cyt., s. 152.

nia. Przykład takiego wykorzystania montażu stanowi tekst Eisensteina, w którym pisze on, że obraz wody zestawiony z obrazem oka konotuje płacz, obrazy ucha i drzwi – słuchanie, obrazy psa i ust – szczekanie, obrazy ust i dziecka – krzyk, obrazy ust i ptaka – śpiew, obrazy noża i serca – cierpienie itp.¹² Nie znaczy to, że sceny filmowe są hieroglifami do odszyfrowania przez widownię. Jak każdy inny utwór, film jest podatny na wiele różnych interpretacji, które można poczynić z różnych perspektyw. Jak jednak zauważa Berys Gaut w *The Philosophy of Cinematic Art*¹³, w przypadku filmu każdy jego element, w tym montaż, ma za zadanie przekazać wizję reżysera lub reżyserki. Dlatego też to im przypisuje się autorstwo dzieła, a nie na przykład – grającym w nim aktorom(-kom), mimo że film ostatecznie stanowi owoc pracy zespołowej¹⁴. Wpisując pojedynczy kadr w całą ich sekwencję, reżyser(ka) nadaje mu określone znaczenie (fabularne, emocjonalne, artystyczne...), przeznaczone od odczytania przez odbiorców. Ci mogą oczywiście zrozumieć je wbrew zamierzonym intencjom autora(-ki), ale wtedy świadczy to o porażce albo artystycznej, albo interpretacyjnej.

Różnice pomiędzy montażem w filmie i montażem w projekcie Warburga można omówić na przykładzie kultowej sceny z *Lśnienia*¹⁵ Stanleya Kubricka. Główny bohater, Jack Torrance (Jack Nicholson), wkłada głowę przez dziurę w drzwiach, krzycząc „Wendy, I’m home”. Ze względu na chronologiczno-narracyjną naturę kina widz(ka) może zinterpretować tę scenę w warstwie fabularnej tylko w jeden poprawny sposób – za chwilę Jack będzie próbował zabić swoją żonę Wendy (Shelley Duvall) i syna Danny’ego (Danny Lloyd). Interpretacja ta jest poprawna, ponieważ opiera się nie tylko na jednym kadrze, ale osadza go w kontekście poprzednich, w zbudowanej za ich pomocą reżyserskiej narracji. W końcu scenę wcześniej widzimy, jak przerażeni Wendy i Danny ukrywają się przed Jackiem w łazience. Jednak początkowe fragmenty *Lśnienia* pokazują wiele pogodnych momentów, na podstawie których można by przypuszczać, że Jack jest dobrym ojcem. Gdyby więc powiesić fotosy z *Lśnienia* na planszach *Atlasu*, odbiorcy mogliby na ich podstawie zbudować odmienną narrację, na przykład

¹² Zob. tamże.

¹³ Zob. B. Gaut, *The Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

¹⁴ W *The Philosophy of Cinematic Art* Gaut pisze, że wyznacznikiem autorstwa w kinie jest właśnie to, że film został w każdym aspekcie wymyślony przez autorkę. Oznacza to, że również montaż jest wynikiem jej wizji, nawet jeśli wyprodukował go ktoś inny.

¹⁵ *The Shining* (*Lśnienie*), S. Kubrick, USA i Wielka Brytania 1980.

taką, w której Jack, rąbiąc drzwi, próbuje uratować swoich bliskich przed grożącym im niebezpieczeństwem – innym niż on sam.

Montaż w kinie jest oparty nie tylko na warstwie wizualnej, lecz także na łączeniu obrazu i dźwięku¹⁶. Sceny, które mogłyby być interpretowane różnorodnie, są często uzupełniane o komentarz słowny domykający interpretację (w postaci narracji z offu lub wypowiedzi bohaterów)¹⁷. Przykładem takiego wykorzystania dźwięku w filmie jest głos narratora, który w *Home – S.O.S. Ziemia!*¹⁸ Yanna Arthusa-Betranda opowiada widzowi, co ta właściwie ogląda. Uchwycone z lotniczej perspektywy kadry ukazują różne zakątki Ziemi, naturę i jej dewastację. Dla znacznej grupy odbiorców są one jednak czymś abstrakcyjnym, zarówno w potocznym, jak i artystycznym znaczeniu tego słowa – większości z tych miejsc (zwłaszcza sfotografowanych z nieba) nie rozpoznają. Kadry mogą więc nie wywoływać w nich żadnych skojarzeń lub wywoływać skojarzenia odmienne od tych, które chciał przywołać reżyser – statyczne ujęcia wyglądają trochę jak obrazy ekspresjonistów abstrakcyjnych. Żeby tego uniknąć, by widzownia poświęciła swoją uwagę losom planety, a nie historii malarstwa dwudziestego wieku, niezbędny jest tekst, który warunkuje rozumienie tego, co wizualne. W przypadku pozbawionego warstwy tekstowej *Atlasu* interpretację cechuje większa dowolność¹⁹ – nasz wzrok może krążyć pomiędzy wizerunkami nimf, tytana Atlasa i zwierzęcych wnętrzości, uruchamiając nieskrępowane skojarzenia, czego dowodem jest liczba i różnorodność analiz, których projekt ten się doczekał.

Na podstawie zarysowanych przykładów widać, że analogia pomiędzy montażem w kinie i w *Atlasie* nie jest całkowicie trafiona, a zrozumienie natury tego

¹⁶ Istnieje oczywiście różnica pomiędzy filmami niemymi a dźwiękowymi. Ale nawet w przypadku filmów niemych często przygotowywano specjalne karty z zapisanymi komentarzami lub dialogami, które pokazywano między kolejnymi scenami.

¹⁷ Podobna rolę może pełnić także ścieżka dźwiękowa, chociaż jest to zazwyczaj mniej jednoznaczne.

¹⁸ *Home (Home – S.O.S. Ziemia!)*, Y. Arthus-Bertrand, Francja 2009.

¹⁹ Brak tekstu w *Atlasie* był wielokrotnie podnoszony przez różnych interpretatorów i interpretatorki, z których niektórzy uczynili z niego podstawę formułowanych tez o rewolucyjnej roli tego projektu. Jak zwraca uwagę Didi-Huberman (zobacz: G. Didi-Huberman, *Atlas...*, dz. cyt.), takie odczytania idą niejako wbrew woli samego Warburga, który w publikacji planował zawrzeć wspomniane dwa tomy – zdjęć tablic i interpretujących je komentarzy. Skoro jednak nigdy do tego nie doszło, a *Atlas* jest dziełem otwartym również w tym znaczeniu, że niedokończonym, zasadne wydaje mi się analizowanie jego oddziaływania właśnie jako obrazów pozbawionych tekstów, równocześnie bez fetyszyzowania tej cechy.

drugiego wymaga jeszcze rozwinięcia. Andrzej Leśniak, pisząc o projekcie Warburga, zauważa:

Plansze Atlasu nie determinują narracji, którą można skonstruować na ich podstawie, a przynajmniej nie w takim stopniu, w jakim czyni to sekwencja obrazów, których kolejności nie da się zmienić [...]. W miejsce jednowymiarowego, linearnego porządku następujących po sobie obrazów przychodzi porządek bardziej złożony, pozwalający na tworzenie sekwencji w czasie interpretacji²⁰.

Zaznacza się w tym znacząca różnica pomiędzy kinem a *Atlasem*. Przez temporalną i linearną naturę medium filmu – kadr trwa w czasie, by zaraz zostać zastąpiony kolejnym – interpretacja jest ograniczona. Chronologiczny układ determinuje odczytanie kolejnych scen. W przypadku *Atlasu* linearna narracja zostaje rozerwana na rzecz konstelacji obrazów, które jawią się odbiorcy wszystkie równocześnie:

Tym samym Atlas wprowadza w życie wymóg nieskończonego interpretowania obrazów, nakładania ich na siebie i łączenia w konstelacje, niezależnie od porządku narracji [...]. Interpretacja, opierając się na założeniu o niemożliwości dotarcia do jakiegokolwiek założonego, projektowanego kresu, ma w tej wizji zastąpić poszukiwanie ustalonego raz na zawsze znaczenia obrazu, sensu istniejącego poza nim, możliwego do odkrycia czy odszyfrowania²¹.

Tak rozumiana interpretacja bliska jest temu, co Umberto Eco określa „dziełem otwartym”. Pojęcia tego używa do opisanego „dialektyki stosunków między dziełem a interpretatorem”²². Dzieła otwarte charakteryzuje możliwość przypisywania im różnych, często bardzo odległych od siebie, interpretacji, z których żadna nie może rościć sobie prawa do bycia jedyną poprawną: „W istocie bowiem otwarcie i dynamizm dzieła polegają na tym, że poddaje się ono procesowi integracji, włączając się w ten proces wraz z całą żywotnością strukturalną, którą zachowuje we wszystkich różnorodnych formach”²³. Nie znaczy to, że dzieła ot-

²⁰ A. Leśniak, *Wstęp do politycznej analizy Atlasu Mnemosyne Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3(293–294), s. 157–158.

²¹ Tamże.

²² U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboliński, W.A.B., Warszawa 2008, s. 69.

²³ Tamże, s. 95.

warte są chaotyczne i że każda ich interpretacja jest poprawna. Autor(ka) utworu wyznacza pewne jego ramy – jednak ich dopełnienie, wprawienie w nie obrazu, leży po stronie interpretatora(-ki).

Z odmiennej funkcji montażu w *Atlasie* oraz ze związanej z tym jego otwartości wynika inna niż w przypadku filmu rola odbiorcy(-czyni). Bierna widzka wciśnięta w fotel kinowy zostaje zaktywizowana, wessana przez ciemną materię plansz. Wyrazem tego w wymiarze fizycznym jest cielesna odmienność tych dwóch form odbioru. Wpatrzona w jeden punkt (ekran kinowy) odbiorca(-czyni) musi zacząć krążyć wzrokiem, stając przed *Atlasem*. Nie tylko widzieć, ale też patrzeć. Ma to również przełożenie na jej ciało – zamiast siedzieć w bezruchu, przemieszcza się, oglądając kolejne plansze. Ich rozmiar sprawia, że musi przybliżać się lub oddalać, naśladując taniec nimfy opisywanej przez Warburga, zainteresowanego przede wszystkim dynamiką i ruchem²⁴.

Kwestię tę podnosi również Karolina Charewicz-Jakubiwska, która pisze:

Obraz [u Warburga] jako miejsce artykułowania sensu i zarazem pole transformacyjnych reaktualizacji kulturowych znaczeń jest miejscem działania, performatywną przestrzenią czynu. Porusza i jest poruszany, zmienia i jest zmieniany, jest powtórzeniem i zmianą, działaniem i jego materialnym znakiem, jest samym centrum kulturoznawczej aktywności – kulturoznawczym aktem *par excellence*²⁵.

Performatywny wymiar *Atlasu* nie wynika jedynie z własności tak rozumianego obrazu, ale również ze specyfiki jego odbioru:

Performans jest tutaj niejako symbolem przekraczania granic czy ich niwelowania zarówno w sensie znaczenia granic dyscyplinarnych, jak i granic między tym, co ludzkie i nie-ludzkie. Nacisk na sprawczy podmiot, podmiot tworzący poprzez działanie przywraca mu moc i wyprowadza z postmodernistycznych mielizn²⁶.

²⁴ Wraz z zaginięciem oryginalnych plansz *Atlasu* zmieniły się cielesne aspekty ich odbioru. Tego typu działania jak tego opisanego powyżej możemy doświadczyć, obcując z rekonstrukcjami *Atlasu*. Jednak nawet w przypadku oglądania archiwalnych zdjęć, czy to na komputerze, czy to w książce, wywołuje ono pewien rodzaj aktywności fizycznej.

²⁵ K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post/post/moderna. Działania obrazów*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016, s. 88.

²⁶ E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 61. Cyt. za: K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post/post/moderna...*, dz. cyt., s. 20.

W *Atlasie* zostają przekroczone granice między autorem a odbiorcą(-czynią). Odbiorca lub odbiorczyni, jako sprawczy podmiot, dopisuje komentarze do wypowiedzianych dawno kwestii, by zaraz potem przekreślić je i zaproponować nowe. Zapewnia to ciągły ruch myśli zapoczątkowanej przez Warburga, jej życie-po-życiu.

Atlas stawia zadanie „nieskończonego interpretowania obrazów”. Podejmując się go, trzeba się jednak mierzyć z tym, że nigdy nie dojdzie się do kresu. Linear-ny postęp wiedzy zostaje zastąpiony cyklicznie nawracającą niepewnością. Didi-Huberman, pisząc o wysiłku podjętym przez Warburga, nazywa jego pracę „syzyfową”, by następnie określić ją jako „atlasową”. Tytaniczny wysiłek, jaki Atlas – ważna postać w samym *Atlasie*, której reprezentacje pojawiają się kilkakrotnie na jego kartach – wkłada w dźwiganie globu, nigdy się przecież nie kończy. Jest to cena, którą płaci za przetrwanie świata. Sam Warburg, „czuły seismograf”, upada pod naporem tego ciężaru, by jednak powrócić i ponownie wziąć go na swoje barki. Stawką Warburgiańskiej seismografii nie jest jedynie badanie sztuki i „czasów minionych”, a odnajdywanie w nich tego, co wiecznie żywe. Prze-życia afektów i tego, jak rezonują one tu i teraz. *Atlas*, zrodzony z wojennego szoku²⁷, zapowiada nadejście faszystowskiego szaleństwa²⁸.

Historykiem lub historyczką kultury, którzy mają interpretować „missing link”, być „jasnowidzem» czarnych dziur pamięci”²⁹, odnajdując relacje pomiędzy przyszpilonymi reprodukcjami, jest każdy lub każda z nas. Otwartość *Atlasu* sprawia, że nie wystarczy odwołanie do autorytetów, skoro proponowane przez nich wyjaśnienia nie wyczerpują wszystkich możliwości. Próbując odpowiedzieć na zadane przez W.J.T. Mitchella pytanie „Czego chcą obrazy?”, można więc powiedzieć, że w tym przypadku chcą one, byśmy nieustannie zbiorowo i indywidualnie podejmowali lub podejmowały trud ich interpretowania.

²⁷ Warburg podczas I wojny światowej zbierał dokumentujące ją materiały, tworząc *Kriegskar-tothek*. W sumie zbiory te liczyły ponad 5000 fotografii, z których większość została zgubiona podczas przenoszenia biblioteki do Londynu. Do dzisiaj pozostało 1445 zdjęć, które skatalogo-wała Claudia Wedepohl.

²⁸ Na jednej z ostatnich plansz *Atlasu* widnieją zdjęcia z uroczystego podpisywania traktatów late-rańskich przez Mussoliniego i papieża Piusa XI.

²⁹ G. Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, tłum. T. Swoboda, „Konteksty. Polska Sztu-ka Ludowa” 2011, nr 2–3 (293–294), s. 145.

Bibliografia

Literatura

- Agamben G., *Aby Warburg i narodziny kina*, tłum. M. Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3(293–294).
- Bałus W., *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2(8).
- K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post/post/moderna. Działania obrazów*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016.
- Didi-Huberman G., *Atlas Mnemosyne jako montaż*, tłum. T. Swoboda, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3(293–294).
- Didi-Huberman G., *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Nowy Teatr, Korporacja Ha!art, Warszawa, Kraków 2011.
- Didi-Huberman G., *Atlas, or the Anxious Gay Science*, The University of Chicago Press, Chicago 2018.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklich, W.A.B., Warszawa 2008.
- Gaut B., *The Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Leśniak A., *Wstęp do politycznej analizy Atlasu Mnemosyne Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3(293–294).
- Michaud P.-A., *Przekraczanie granic: Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem*, tłum. Ł. Zaremba, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3(293–294).
- Mościcki P., *Sejsmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako Pathosformeln*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2–3(293–294).
- Warburg A., *Atlas obrazów Mnemosyne*, tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Wydawnictwo NCK, Wydawnictwo Fundacja SPLOT, Kraków 2016.

Filmy

- Home (Home – S.O.S. Ziemia!)*, Y. Arthus-Bertrand, Francja 2009.
- The Shining (Lśnienie)*, S. Kubrick, USA, Wielka Brytania 1980.

Streszczenie

W tekście analizuję *Atlas obrazów Mnemosyne* Aby'ego Warburga w kontekście montażu kinowego. Przywołuję Giorgio Agambena, który zwraca uwagę na to, że narodziny metodologii Warburga są zbieżne w czasie z początkami kina, oraz Philippe'a-Alaina Michauda, który pokazuje podobieństwa pomiędzy projektem Warburga a twórczością między innymi Siegfrieda Kracauera i Siergieja Eisensteina. Krytycznie odnosząc się do ich tez, podkreślam znaczące różnice pomiędzy użyciem montażu w *Atlasie* a wykorzystaniem go w kinie. Podczas gdy w tym pierwszym montaż staje się podstawą dzieła otwartego (za Umberto Eco), w kinie montaż jest sposobem na wyrażanie idei reżyserki.

Słowa kluczowe: *Atlas obrazów Mnemosyne*, montaż, dzieło otwarte, Giorgio Agamben, Philippe-Alain Michaud

Summary

Mnemosyne Atlas by Aby Warburg and Cinematic Montage

I analyze Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* in the context of cinematic montage. I refer to Giorgio Agamben, who points out that Warburg's methodology was created in the early days of cinema, and Philippe-Alain Michaud's thesis in which he shows the correspondence between Siegfried Kracauer's and Sergei Eisenstein's projects and *Mnemosyne*. Critically addressing their theses, I emphasize a significant difference between using montage in the *Atlas* and in cinema – while in the first one montage creates something that we can call, after Umberto Eco, the open work, in cinema it is a method of expressing the director's ideas.

Key words: *Mnemosyne Atlas*, montage, open work, Giorgio Agamben, Philippe-Alain Michaud