

ISSN 2367-7031 / [www.piron.culturecenter-su.org](http://www.piron.culturecenter-su.org)

БРОЙ # 11 / ЗИМА 2015 / ИЗКУСТВА И ПАМЕТ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-dbojkov-abi-varburg-pri-indiancite-pueblo.pdf>

## Аби Варбург при индианците Пуебло. Орайби и Флоренция

Димитър Божков

**Резюме:** Изследването на образите и мотивите в историята на изкуството може да има и доста ексцентрични страни. В проследяването на историята на един образ немският историк на изкуството Аби Варбург стига чак до древни ритуали и практики, които се отлагат в изкуството и през него живеят своя призрачен живот през вековете. Авторът на идеята за постсмъртния живот на Античността предприема сложно и опасно пътуване сред мескиканските индианци в търсене на мотиви и следи, водещи към разбиране на изкуството на Ренесанса. За самия Варбург това пътуване има и особен екзистенциален смисъл – години по-късно той ознаменува своето излекуване от шизофрения със семинар в Кройцлинген, посветен преживяванията си сред индианците пуебло и на ритуала със змии, чийто образ години наред го е обсебвал. Текстът хвърля светлина върху важната идея на Варбург за поляризацията на образа, която представя изключителни методологически възможности пред подхода на историята на изкуството, но и отвъд това спомага за извличането на специфична философия на историята от трудовете на Варбург.

**Ключови думи:** образ, Аби Варбург, визуална антропология, историчност

**Димитър Божков** е главен асистент, доктор по История на философията на XIX и XX век в СУ „Св. Климент Охридски“. Основните му интереси и публикации са в областта на критическата социална философия, феноменологията, философия на историята и история на изкуството.

Разсъждавайки и търсейки върху темата за историчността на образите и тяхната памет, не можем да не се натъкнем на един странен епизод от историята на историята на изкуството (простете за привидната тавтология), който се оказва все по-значим с оглед на най-новите тенденции във визуалните изследвания. Става въпрос за едно загадъчно пътуване, оставило много трайни белези в живота и творчеството на един историк на изкуството – Аби Варбург, и което би могло да се опише с перифраза на Гьоте: „Това е една стара книга за разлистване, Атина и Орайби, нищо повече от братовчеди”. Какво е видял Варбург в Ню Мексико при индианците пуебло и защо години след това пътуване, в критичен момент от живота си, той се завръща към него и се опитва да интерпретира историята на изкуството през америндианските си преживявания и смисловото седиментиране в историята на образа на змията? До каква степен наблюденията върху местната керамика и местните ритуали, особено върху змийския танц, са помогнали в развитието на толкова интересната му методология, реконструкцията на която днес представлява предизвикателство пред всеки негов изследовател? Именно заради тази си методология той най-често е спряган за баща на иконологията и за вдъхновител на цяло поколение историци на изкуството сред които Фриц Заксл, Ервин Пановски, Ернст Гомбрих и др. Не на последно място е и силното му влияние върху Валтер Бенямин (с когото много често е сравняван), а в днешно време и върху мислители като Джорджо Агамбен и Жорж-Диди Юберман. В цялата тази плетеница от хора, идеи, текстове, някак особено стои пътуването в Ню Мексико като свидетелство за дълбоката лична връзка на изследователя с предмета му на изследване. Следва въпросът: Какви са му пуебло на Варбург и защо да са ключ към разгадаването някои от тайните на флорентинския ренесанс?

Малко факти. През 1866 г. в Хамбург, в мощна и богата bankerска фамилия, се ражда Аби Варбург. Легендата гласи, че още като малък е обещал наследственото си право на брат си в замяна на това той да му купува всяка книга, която си поиска. Така лека по-лека се оформя библиотеката Варбург, прераснала в световноизвестен научен институт, наброяваща при неговата смърт над 40 000 тома. През септември 1895 г., след няколко успешни публикации в областта на флорентинския ренесанс, още младият Варбург пристига в Ню Йорк за сватбата на брат си Макс. Месец по-късно, силно разочарован и отвлечен от технолого-технократичната цивилизация на Американския север, заминава за Вашингтон, където в института Смитсоиан се среща с някои от най-известните представители на *Bureau of American ethnology*, сред които са Франк Хамилтън Къшинг, Джон Фюкс и др., и където разглежда индианска керамика и остава впечатлен от нейната орнаментална символика (тема, която го е занимавала дълго). По-късно той продължава своето пътуване на юг през Ню Мексико, където събира своята колекция от индиански фетиши, куклите качина и керамика. Там прави фотографии, които ще представи при завръщането си в няколко лекции в Хамбург и Берлин пред обществото на фотографите-любители. След дълго мълчание по въпроса или едва забележими бележки из текстовете си, през 1923 г., в ръководения от Лудвиг Бинсвангер дом за душевно болни Кройцлинген, Варбург прочита лекция за змийския ритуал на индианците, в която се виждат резултатите от това пътуване, неговите теоретични залози, също както и дълбоката му лична засегнатост от темата за

изобразяването на змията и нейното място в културата на човека. С тази лекция той отбелязва започването на оздравяването си и възможността да се завърне отново към работа след дългото боледуване и тежките маниялно-депресивни кризи, от които страда след Първата световна война.

В интелектуалната биография на Варбург бихме могли да посочим четири основни проекта, които определят неговото творчество и които са по интересен начин взаимосвързани и взаимозависими. Първо, това са изследванията му, свързани с флорентинския и фламанския ренесанс, където основен е въпросът за „последивота на Античността” (*Nachleben der Antike*), за това как достигат до Ренесанса образци на античното изкуство и как се променя смисловото съдържание на образите. Вторият голям проект ще бъде събирането на библиотеката Варбург и страният „колажен” принцип, по който са подредени томове, без ясна и непосредствена връзка помежду им и без стандартизиран принцип на подреждането им. Във всеки случай този проект напълно обслужва изследването на Ренесанса, доколкото предоставя и подрежда по странен варбургски начин необходимия материал. Третият проект е пътуването при индианците пуебло, което макар и да нямаме голям обем написани текстове, остава трайни следи в творчеството на нашия историк на изкуството, които в настоящия текст ще се опитаме да отчленим. Четвъртият проект е за образния Атлас *Мнемозина*, с който ще се занимаваме в някой друг бъдещ текст.

Именно по повод първия проект е важно каква методология и какви понятия използва Варбург, за да улови процесите на предаване и конструиране на образи в културата. Но преди това е важна и самата му нагласа, която се оформя под влияние на Ницше и Буркхард и в разрез с традиционната естетика и така наречената от него „естетизираща история на изкуството”. Те ще му подсказат, че изкуството е свързано с различни всекидневни, магически, оргиастични или призрачни практики, задаващи един скрит афективен смислов фон, на който се изправят красивите живописни фигури. Него ще го интересуват противоречията и страховете, намиращи израз в изкуството. Той ще търси точките на най-големи напрежения в културата и най-вече ще се занимава с контаминираните феномени, там, където имаме множественост на влиянията и хетерогенност на смисъла и произхода, утаяващи се в образите. Също както при Ницше, и неговата Античност ще бъде наситена с дионисиев хаос и първични стихии.

Именно за тяхното улавяне и разплитане на смисловите им възли Варбург ще използва понятия като поляризация на образа, следживот (*Nachleben*), формула на патоса (*Pathosformel*). Първото означава, че всеки образ има своя пред- и след-история, в която се появяват различни смислови наслоения в него. Поляризацията паметта на образа позволява също и видимост на неговите противоречия, доколкото той може да носи противоположни съдържания. Движението се осъществява като прехода от негативно или позитивно съдържание на един образ към обратното такова. Историята на един образ е такъв преход през различни контексти. Всеки нов контекст влага нов смисъл в образа и променя нещо в неговата структура. За това повечето от изследваните феномени ще показват точно такива моменти на важни изменения в историята на културата, както и на концентрирани силни психически енергии, позволяващи тези промени на съдържанието, което се отлага във визуалната среда. За

да се улови тази темпорализация на образа и елементите, които я правят възможна, Варбург използва другите две основни понятия, които показват също динамизирането темпоралната и смисловата структура на образа. Той преминава през историята, движейки се от един полюс на смисъла към друг. Тази особена диалектика позволява развитието и на живописния стил като изразител на моментите на голямо социално и психическо напрежение в дадена среда. Така например античните богове през Средновековието стават злокобни астрологически демони, които едва Ренесансът ще се опита да освободи и да им придаде един хуманистичен облик, но все пак оставайки в противоречивото положение на „вече не” и „все още не”. Това движение, което е едновременно социално, но и психологическо, ще придобие очертания през развитието на стила в дадената епоха и ще покаже мотивите за това развитие.

*Nachleben* означава завръщането на нещо минало, призрачният живот след смъртта на даден образ или на някой негов елемент. Чрез това понятие един образ става „хетерогенен комплекс” и показва, че „настоящото е изтъкано от множество минали времена”<sup>1</sup>. Послеживотът издава несвоевременността, травматичният спомен, който се утаява във визуалното. Но той не е архетипен, доколкото не показва завръщането на една стабилизирана същност, която е една и съща, а напротив, чрез идеята за поляризацията на образа, това е доведена до крайност динамизация на времената и смислите, които един образ може да носи. Един образ може да носи нещо минало, но то никога не остава напълно същото – както казва Диди-Юберман, то по-скоро носи структурата на симптома, отколкото на архетипа. То е винаги зависимо от контекста си и конкретната си историческа ситуация, но прибавя към тях по нещо несвоеременно, по един остатък от някакво минало, което търси своето място или изразява скрито противоречие. Търсенето на тези напрежения в културата прилича на детективска работа, минаваща през сложното установяване на връзките между образ и текст, за установяването на които Варбург прекарва дълга работа в архивите и която може да покаже мотивите за някое ново призрачно проявление на древен образ, както и контекстите на неговото изменение. Следите на това несвоеременно присъствие водят към зловещите и изтласканите неща в културата. Така, за се да разгадаят тайните на някоя фреска, трябва да се открие подходящият текст, където да се намерят знаците, водещи към следите, позволяващи разбирането на образа, но и към следите на неговото минало. Тук няма йерархии между текстовете, важат както счетоводни бележки, така и съвременни поеми, така и описания и инвентарни книги.

Така например в XV век във Флоренция в църквата Сантисима Анунциата е можело да се види злокобно множество от въсърни фигури (*voti*) в цял ръст на флорентински граждани, някои от които отдавна починали. Този ритуал е точен пример за *Nachleben*, доколкото е оцелял още от далечната етруско-римска Античност и е наследник на погребалните маски, които са имали за цел да осъществяват връзката с мъртвите предци и да поддържат култа към тях. Също така е свързан и с желанието за почти сетивно приближаване на божественото. Почти по същото време ще видим послеживота на този ритуал, обаче изпълнен с нов смисъл и носещ новите противоречията на създаващата се сложна ренесансова личност. Според Варбург

---

<sup>1</sup> G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, Paris: Les éditions de Minuit, 2002, 55.

именно ритуалът с *voti* позволява да видим в църквата „Санта Тринита” изобразени флорентински граждани в момента, когато папата дава конфирмация на ордена на Свети Франциск. Там е изобразен търговецът Франческо Сасети със синовете и брат си в компанията на Лоренцо Великолепни, неговите деца, възпитателя им, големия поет Анджелио Полициано с приятелите му Луиджи Пулчи и Матео Франко. Но тяхното присъствие в църквата, макар и дълбоко свързано с традицията на *voti*, вече носи и друго послание, а именно това на нахлуването в свещеното пространство на флорентинския търговец и неговите приятели, носещи удоволствието от живота и новите противоречия. Вече не отдаваш магически образ на себе си, а правиш сакралното пространство в място, където присъстваш, уверен в себе си и в своето значение в света на границата между езическия и християнски светоглед. Именно тази менталност на флорентинския търговец е искал да улови Варбург през анализа на различните образи и свързаните с тях документи от гробницата на Сасети. Тук виждаме и залога за едно изследване на свързаната с образа психология през реконструкция на менталитети. Историческата перспектива, която дава *Nachleben* и задвижената от него поляризация към тази менталност, показва как тя възражда различни древни модели и как ги смесва и преобразява с изискванията на новото време, като все пак запазва и нещо от миналото: „Единствено в сравнение с този толкова дълго запазен тържествен и варварски ритуал, а именно, изложените в самата църква восъчни фигури, с провокативното и омърсяващо великолепие на модни манекени, достоверните портрети от религиозната фреска ще се появят под друга, по-ясна, но и по-мека светлина: а именно, като относително дискретен опит за доближаване до божественото, само под формата на рисуван образ, в противовес на фетишистката магия на восъчните фигури”<sup>2</sup>. Това следва да ни покаже как послеживот имат не само образите, но и различните менталности, които остават свързани с тях по един магичен и символен начин, доколкото и те са продукт на сложни противоречия между различни минали времена, живеещи в човека. По този начин психологическите реалности се спечелват за историята на изкуството и виждаме как се осъществява връзката между образа и свързаната с него психологико-социална среда, в която понякога и магията играе важна роля, именно като остатък от миналото. Когато се осъществява поляризацията на образа послеживотът съставлява един нередущуируем остатък, който преминава през различните епохи, народи и култури и който носи задвижващата процеса на еволюцията негативност.

Вече видяхме как *Nachleben* се отнася не просто до образа, а до един по-широк контекст, където той функционира. Жорж Диди-Юберман ще проследи генеалогията на това понятие у Варбург при американския антрополог Едуард Тейлър. При него *survival* означава това запазване на миналото в настоящето под различни форми и чрез различни посредници. За него най-интересни ще бъдат суеверията като настоящи феномени, идващи от някое далечно минало. Тази устойчивост показва хетерогенността на всяко настояще и тя може да бъде интересна както за антрополога, така и за историка на изкуството<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», *Essais florentins*, Paris: Klincksieck, 2003, 109.

<sup>3</sup> G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, 51-60.

За Варбург устойчивостта на античните образи ще бъде център на неговите изследвания, доколкото те ще показват сложни психически и исторически реалности. Именно *Nachleben* или *survival* отварят за него антропологическото измерение на изкуството, свързаността му с различни всекидневни или култови практики, неговата хетерономност, също както и различните утаявания на времената и седиментации на смисли в един образ или свързаната с него менталност (апропо, много преди Ханс Белтинг да направи това в своята визуална антропология). На фона на това ключово понятие пътуването при индианците започва да придобива други смислови очертания. Остава да видим как оживява езическата древност през символа на змията.

Една от възможните пластически реализации на *Nachleben* Варбург нарича *Pathosformel*, формула на патоса. Това са жестовете, мимиките, заеманите пози, изобразяването на движението, служещи за изразване и на душевни състояния. Именно заради това Варбург често ще нарича своя проект „историческа психология на човешкото изразяване”. Голяма негова заслуга като историк на изкуството е проследяването на начините по които се изобразява тялото в движение. Тук Варбург открива най-вече защо творците на Ренесанса са се обърнали към античното изкуство, доколкото то предлага образци на тялото в движение, които после ще получат нов смисъл, идващ от измененията в менталитетите и контекстите. Така една и съща формула на патоса ще може да изразява напълно различни душевни състояния, какъвто е примерът с гравюрата на Дюрер *Смъртта на Орфей*, която макар и следвайки италиански образци, успява да придаде различен смисъл на старата формула на патоса. Така Дюрер „противопоставя на средиземноморската и антична оживеност инстинктивната съпротива на гражданина на Нюрнберг, който здраво стъпил на земята, запазва тази простота, която налага над жестовете по античен маниер едно спокойно величие”<sup>4</sup>. Спокойното величие и средиземноморската оживеност ще бъдат изразени с една и съща формула на патоса и именно тук е интересно да се открие изменението на нейния смисъл, макар и запазващ една и съща пластическа реализация. Това е мястото да напомним за понятието поляризация на образа, което показва и улавя моментите на насищане на противоречията и техните изменения.

В това улавяне на движението, изменението и поляризацията на неговите смисли ще се състои използването на формулите на патос в историята на изкуството от Варбург. Ренесансът ще се обърне към Античността и нейните изображения преди всичко, за да се научи как да предава тялото в движение и неговата външна причина, вятъра или морските вълни. Също така към раздвиженото тяло ще спада и развълнуването, страдащото, екстатичното тяло. Образите, които в това отношение най-много ще обсебват работата на нашия историк, са превъплъщенията на Лаокоон и на танцуващата древна нимфа с разпилени от вятъра коси и вееща се ефирна роба. За Лаокоон той ще каже в текста за Орфей, че късният Ренесанс, дори и да не беше изкопал скулптурната група, е щял да я измисли. До такава степен древната формула на патоса, изразяваща страданието, ще отговаря на вкуса от времето на Медичите и ще е способна да се въплъти в страдащия Орфей на Мантегна и после на Дюрер, както и в

---

<sup>4</sup> A. Warburg, «La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », *Essais florentins*, Paris: Klincksieck, 2003, 164-164.

разпнатия Христос от една църква<sup>5</sup>. Екстатичното тяло на нимфата пък ще броди като античен призрак в картината на Гирландайо *Раждането на Йоан Кръстител*, при Ботичели и къде ли още не. Отново се появяват змии, доколкото Алберти в своя трактат за живописата ще посочи нестабилните и серпентинни форми, които змиите образуват, като подходящ образец за изобразяване на разпилените от вятъра коси и за всички едва доловими детайли около тялото в движение. Това натрапчиво внимание на Варбург към превъплъщенията на древния символ на змията и към неуловимостта на нейните арабески не може да не е без връзка с америндианското му приключение.

След Буркхард, който говори как ренесансовото изкуство копира живите картини на празниците и карнавалите от това време, и Варбург ще повтори тези наблюдения, но по повод индианците той ще преживее и обратния опит: това, което е чел и гледал, ще се раздвижи пред него в цялата пълнота и пъстрота на сетивното преживяване. Живите картини на змийския танц карат древността да оживее и да се види бродещият през епохите и народите *Pathosformel*. В Ню Мексико ще се видят останки от езичество, следите на което ще се намират из Атина, Флоренция или Нюрнберг. Лаокоон ще бъде видян като танцуващия индианец, обграден със змии. Античното страдание, свързано с губителната сила на змията, обаче тук ще се преобразува, поляризира, доколкото тя като метеорологично божество ще бъде своего рода посредник към тайнствените сили на природата. Чрез нея магическата каузалност ще може да провокира бурята и дъжда.

В този текст ще се опитам да проследя няколко странни паралела между различни изследвания на Варбург, свързани от една страна с Ренесанса, и от друга, с лекцията за змийския ритуал. Според мен смисловият център на тази лекция остават проследяванията на различните свързани със змията послеживоти и формули на патоса, които, както ще видим, конституират за Варбург всяка „еволуция на стила” и нейните поляризации. Към Ню Мексико той ще приложи знанията си за Античността и Ренесанса, също както и те самите ще бъдат оформени от една пред-разсъдъчна чувствителност. Тази теза ще защитавам в следващите няколко страници, правейки постоянни паралели между Орайби и Флоренция.

Основният въпрос, който Варбург си поставя в началото на лекцията от 1923 г. в Кройцлинген, е „в каква степен езическият светоглед, такъв, какъвто все още съществува при индианците пуебло, ни дава критерии за еволюцията, водеща от примитивния езичник към модерния човек, минавайки през езичника на класическата Античност”<sup>6</sup>. Колкото и просто да звучи на пръв поглед този въпрос, за го разберем, ни е необходимо да припомним до целостта на творчеството на Варбург и до употребите на ключовите понятия в него. Както вече видяхме, при Варбург еволюцията на светогледа и манталитета води и до еволюция в изобразителното изкуство и в стила, които пък намират отражения в поляризираните образите. Еволюцията не трябва да се разбира еднопосочно и формално или пък циклично, както е при Вьолфлин, а по-скоро това е движение, което предполага постоянно завръщанията и трансформациите, за които свидетелства *Nachleben*. В този смисъл еволюцията предлага неочаквани напомнания

---

<sup>5</sup> Тук Варбург ще се разграничи много ясно от класицистичните интерпретации на Античността, виждащи дори в Лаокоон спокойствие, величие и смелост.

<sup>6</sup> A. Warburg, *Le rituel du serpent*, Paris: Macula, 2011, 59.

на езическия човек и неговата психология, видени през техните поляризации. Значението на това е, че става много добре ясно, че не работим с „чисти“ феномени на културата, а това са напластявания и наслагвания. Тоест, самата еволюция произвежда изменения и завръщания на миналото. Понятието, което най-точно я описва, е това за поляризацията на образа, изменение на неговите смислови съдържания. Това е образът в движение и образът, предлагащ динамизация на смислите и на произвелите го психически състояния. Разцветът на изкуството Варбург ще свързва с психическите противоречия, които поражда една епоха, и с техните отлагания в образи. В този смисъл в думата „еволюция“ не се влага нищо прогресистко или пък линейно-еднопосочно, а по-скоро представлява трансформации на различни напрежения и конкретни решения на поставени и оставени в наследство проблеми. Еволюцията ще бъде движение, изменение, игра на скриване и преоткриване, които ще намират израз в изкуството.

Ето например при групата флорентински търговци, за които говорехме, виждаме особеното състояние между магия и прагматизъм, между симптоматичната употреба на древни символи като този на Фортума и остатъка от фетишистките практики на *voti* и съзнанието за увереност в себе си и в собствените действия, каквото заявява присъствието им в религиозната фреска. Както флорентинските търговци, така и индианците земеделци носят тези противоречия и тези магически седиментации в манталитетите си, които показват скритите сили и енергии на една епоха, също както и са прекрасен пример за *Nachleben*.

Предвид състоянието на Варбург в Кройцлинген той ще засили до крайност тези напрежения и техните изразни форми, като каже, че „търсенето на средствата за препитание от социалните групи е шизоидно: това е срещата между магията и техниката”<sup>7</sup>. Той ще изяви до крайност процесите на поляризация в даден момент от еволюцията. Но такова напрежение се вижда и в по-стари негови текстове, вече го отбелязахме с примера с флорентинските търговци, където отново рационалното и магическото вървят ръка. Фриц Заксл ще отбележи до каква степен индианският опит го е научил на това: „Тук оценяваме до какво Варбург, изследователят на европейската история, е научил от Америка. Благодарение на тамошните си преживявания той е можел да разпознае съществуването на една двойна истина: както за човека от Ренесанса, така и за индианеца съществуват две относително независими една от друга области от факти: светът на рационалния опит и този на магията. Когато влязат в конфликт, магическата истина може да надделее над тази на фактите, дори и в Европа от XVI век”<sup>8</sup>. Все пак болният Варбург не може и да не отбележи способността на индианците да се справят с това противоречие: „Това съ-съществуване на фантастична магия и прагматична дейност изглежда е симптом за вътрешно противоречие; за индианеца в това няма нищо шизоидно, напротив, то е опит, освобождаващ множество възможности на връзка между човека и неговия околнен свят”<sup>9</sup>. Именно противоречията правят възможна еволюцията, те провокират творчеството. Но все пак, езическите

---

<sup>7</sup> Пак там, 74.

<sup>8</sup> F. Saxl, « Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique, Aby Warburg », *Le rituel du serpent*, Paris: Macula, 2011, 148.

<sup>9</sup> A. Warburg, *Le rituel du serpent*, 60.



демони не спят. Те са единият полюс на шизоидната менталност. На другия полюс стои желанието за еманципация от първичните сили на природата и съдбата, за които те свидетелстват.

Безсилието срещу последните ражда интересни символи, заедно с които човекът се бори със собствения си страх и уязвимост. Също както във Флоренция са уважавали Фортуна и са я изобразявали като мачта на кораб с развято платно, поради зависимостта на търговците от капризите на морето, така и индианците използват ритуали за плодородие и магии за дъжд, за да се борят със сушата и неплодородната почва, с което показват и те своята зависимост от времето. Същото ще бъде и със змията светкавица, която е превърната в метеорологично божество, носещо дъжд. Борбата със сушата и неплодородието ще предполага и съответстваща ѝ култова практика, която пък ще има своите специфични изображения, които нашият мислител ще колекционира и събира внимателно из земите на Ню Мексико. Боравенето с тези изображения е израз на опита за улавяне силите на съдбата и природата, за контролиране на неконтролируемото и следователно, опит за еманципация от първичните стихии. Тук отново виждаме двата полюса на процеса на поляризацията, предполагащи всяка еволюция.

Материалните трудности ще стимулират магическата дейност на човека: „сушата научава на магия и молитва”. Именно чрез произвеждането на символи ще се изяви противоречивото положение на индианците: те пазят нещо от това напрежение между магическо и рационално, за което стана дума, и именно за това ще бъдат толкова важни за разбирането на определени процеси в историята и в еволюцията. За Варбург символната дейност стои между магията и логоса, между рационалната и магическата практика: „между човека, който хваща в ръка, и човека, който мисли, съществува човекът, който установява символни отношения”<sup>10</sup>. Това е „неразрушимият езичник”, който дреме в хода на цялата история и който под различни форми изразява борбата си с природата и неяснотата на своето положение в света: между всеприсъстващата съдба и зараждащото се усещане за собствените си сили, между природата и културата, между магията и логоса. Символът се показва като симптом за шизоидността, но и за опита на нейното лекуване.

Символната дейност на човека, както видяхме, е вплетена в процесите на трансформации на стила, също както и в тези на менталностите. В символа според Варбург се утаяват и стават видими различни напрежения. Дори на едно място той казва, че определен символ може да функционира и като симптом за по-дълбинни процеси в полето на културата, доколкото в него се съдържат различни страхове, обесии, тревоги. Поради това можем да видим и „човека, установяващ символни отношения,” да преживява особени гранични ситуации, за чийто израз той да търси подходящите културни форми.

Вече видяхме, че тези културни форми са по особен начин „в движение”, и че преминават през различни трансформации и поляризации. Именно това прави Варбург чувствителен към определени контаминации и напластявания на културата. В този смисъл той ще има интерес не само към „автентичната” индианска култура, за която

---

<sup>10</sup> Пак там, 74.

ясно си е давал сметка, че е почти изчезнала, но и към католическите и северноамериканските наслоения в манталитета на пуебло. Тази пластовост е видяна в църквата в Акома<sup>11</sup>, където наред с испано-католическия бароков олтар може да се видят и космологически изображения, които Варбург вече е наблюдавал в индианската керамика и чийто смисъл е разбрал благодарение на художника и индиански жрец Клео Хуриньо, който в хотела в Санта Фе му нарисувал индианската космогония: стъпаловидната космическата къща (кива), имаща формата на къщите на самите индианци, нейния господар, змията-светкавица, извисяващата се в небето, също както и свещеното дърво-тотем. Така орнаменталната символика придобива съвсем нови смислови измерения и става изразител на определен начин на живот. Отново виждаме установяване на необходимата връзка между образи и думи, между предмети и религиозни вярвания, между култа към животните и демоните, обитаващи и владеещи природата, между магия и рационализъм. Глинените съдове, „служещи едновременно за практични и религиозни цели”, свидетелстват за тези двойствености. На тях виждаме изобразени както символите на стъпаловидните къщи (кива), така и схематични изображения на птици и змии. За символа на стъпаловидната къща, освен че имитира самите къщи на пуебло, Варбург ще каже, че „за този, който иска да представи еволюцията, възкачващото се и слизащо движение на природата, стъпалото и стълбата ще бъдат първичния опит на човечеството”<sup>12</sup>. За другите изображения, ще видим, че в религията на пуебло и двете животни служат за посредници между човека и природните сили. Така керамиката свидетелства за магическия символизъм, придружаващ всекидневните дейности. Към нея можем да добавим и други култови предмети, имащи отношение към тотемизма. На олтара с фетишите индианците поставят едни специални пръчки (бахос), украсени с пера, които имат не само декоративна функция, а са свързани с култа към птиците посредници, особено що се отнася до погребални ритуали. Всичко това свидетелства, че магическият светоглед работи метонимично с предметите, които допълват всекидневието със смисъла на съответния култ и които придружават човека в неговата борба за оцеляване. Природа и култура си взаимодействат през символни посредници. Така, за да разбере танца със змиите, Варбург преминава и през анализ на различните намерени артефакти и тяхната орнаментална символика и по един великолепен начин успява да установи значешите взаимовръзки между различните нива на взаимопроникване между култ и всекидневие, между ритуал и труд, както и мястото на тези изображения в процеса на еволюцията, така, както той го разбира.

Варбург разглежда и друг магически предмет, свързан с определени ритуали, но който в същото време и е украса на къщите: куклите качина. Тяхното име идва от маскарадния танц хумискачина, който благоприятства растежа на царевичката и следва танца на антилопите. Той представлява група от страшно маскирани мъже, изпълняващи ритуалните действия. Всеки елемент от костюма им има определено символно значение и участва в посредничеството между човек и природа. Самите

---

<sup>11</sup> Не може да не се набие на очи паралелът с вече споменатата църква „Санта Тринита” във Флоренция и „ордите езически души”, които са скулптирани в гробницата на Сасети до изображенията на Свети Франциск. Още една близост между земите на пуебло и Флоренция.

<sup>12</sup> Пак там, 73.

кукли също представляват демоните, които могат да помогнат на реколтата. Филип Ален Мишо ще каже по този повод, че „придавайки си вида на куклата, която представлява, танцьорът създава едно същество между тялото и фигурата и така се превръща в репрезентация”<sup>13</sup>. Подобно взаимопроникване е в центъра на демоничната магия, също както и дава определено разбиране за магическата функция на репрезентациите и респективно на образите. Както отбелязва и Мишо, Варбург е бил вдъхновен за подобна интерпретация, свързана с изобразяването на живите картини на Ренесанса, за които говори Буркхард по повод карнавалите и празниците. Центърът на танца е свещеното дърво, водещо до подземния свят, отново свързано с космогоничния разказ на публо, където героят, По-йо, един индиански Вергилий, слиза, за да търси вода, и където е подпомогнат от хтоничните божества и змиите. От там той донася и свещени предмети, също както и невести змии. Най-страшната част от ритуала е пристигането на клоуните, изпълняващи обценни действия и внасящи хаос по време на ритуала, но и символизиращи плодородието и първичната сексуална стихия, с която то се свързва. Варбург ги сравнява с древните сатири, изобразени по вази и по релефи. Тези ритуали изпълняват целите си през идеята, че по този начин божествата, контролиращи природните сили, могат да бъдат доближени и да им се въздейства. Това е и опит за преодоляване на страха, който те всяват чрез интензифициране до крайност на афективния опит. Може би една по-древна форма на катарзис.

Ритуалът със змиите започва през август, когато група от селото отива в пустинята да събира гърмящите змии, които в последствие ще бъдат натрупани в змийската кива, където ще бъдат подложени на специални грижи. „Към змията ще се отнасят като към адепт по време на мистерии, въпреки съпротивите ѝ, потапят главата ѝ във вода, в която предварително са сложили всякакви лечителни билки. После я хвърлят върху едно направено от пясък изображение, представлящо четири змий-светкавици, обикалящи около един квадрат [...]. Змиите са хвърлени върху изображението с особена жестокост, след което рисунката се разрушава, а змията се отърква в пясъка”<sup>14</sup>. Тук виждаме магическото значение на космогоничното изображение, в което по най-буквален начин се вплитат змиите. След което те се взимат и идва най-важната част, когато се изнасят от кивата с ритуални танци към четирите краища на селото, символизиращи четирите краища на света, и се изпращат като вестители към подземния свят. През това време танцьорите държат змиите в устата си и извършват ритуалните движения. Всеки танцьор е придружаван от още двама, единият от които докосва змията с украсената с пера магическа пръчка бахо, докато другият в случай на нужда се намесва, за да хване змията.

Така виждаме особеното значение на змията, която не просто е асоциирана със светкавицата, а е същата тази светкавица, вестителка на спасителния дъжд. Тук танцьорът не имитира животно, както е в танца на антилопите, а си взаимодейства активно с него, опитвайки се да действа в негова полза. Змията е видяна като метеорологическо божество, повелителка на бурите, затова и змийският ритуал ще представлява важен момент от живота на публо и изображенията, свързани с този

---

<sup>13</sup> Ph.-A. Michaud, « *Aby Warburg et l'image en mouvement* », Paris: Macula, 2012, 219-220.

<sup>14</sup> A. Warburg, *Le rituel du serpent*, 95.

символ, ще могат да бъдат видени навсякъде. Фриц Заксл формулира ясно въпросите, които изникват тук за Варбург, а именно, защо светкавицата е представена под формата на змия и как този символ е останал жив в европейската култура<sup>15</sup>

За да отговорим на първия въпрос, трябва да разберем как боравенето със символи има магическа и спасителна функция. За Варбург това е свързано със преодоляването на страха и с борбата с природата и в този смисъл символът на змията задвижва определена магическа каузалност, при която човек става сам причина за ставането на нещата. Поляризацията на образа предполага смяната на неговото значение, но и една психологическа еманципация, един вид опит за решаване или поне трансформиране на психологическите напрежения, произвели символа-симптом. В този смисъл, както видяхме и вече отбелязахме, символните форми са свързани по възможно най-интимен начин с човешките преживявания, и това Варбург, макар и да показва из цялото си творчество, в лекцията от 1923 г. разработва по-подробно тази хипотеза, сякаш самият той очаква лично избавление от обсебилите го демони.

Танцът с живите змии представлява кулминация на опитите да се доближи природата с магически посредници. Змията трябва да се намеси в полза на хората, за да провокира спасителния дъжд. Но по този начин змията провокира едновременно страх, но и надежда, нейното опитомяване е овладяване на една магическа каузалност, чрез която индианецът преодолява страха си, но и се опитва да разбере себе си и света, в който е захвърлен. Доколкото змията е важна част от космогонията на пуебло, ритуалът е интервенция в сърцевината на космоса. В същото време тази интервенция има и важен психологическият акцент, който тук пада най-вече върху опита за преодоляване на страха от природата и несигурността на съществуването. Първичният страх е катализатор на въображение, но и на рационалност, на магия, но и на техника. За нас е важно да видим как неговите следи остават в културата. По този повод Заксл ще каже, че „в послеживотите на античния свят има убежища на най-силните сетивни преживявания на примитивното човечество”. Зад празненствата на Ренесанса можем да провидим танците на пуебло или пък страдащия Лаокоон. Така изображенията, които ни вълнуват, пък и това, което позволява да бъдем засегнати от изкуството, е далечният спомен за определени преживявания, които образите носят със себе си. Именно паметта на образа е памет и на тялото, памет, в която се борят страхът и желанието за еманципация.

Тази поляризация на манталитета, вече видяхме, е движеща сила на еволюцията, идея, занимаваща Варбург дълги години и намираща различни превъплъщения. В лекцията за змийския ритуал той ще покаже поляризацията на образа на змията в западната култура и противоречията на нейния неразрушим култ. Така тя ще бъде както губително същество, символ на античното страдание при Лаокоон, така обаче и змия лечителка, изобразена до Асклепий. През Средновековието Асклепий пък ще се превърне в астрологическо божество, управляващо знака на скорпиона, под който се раждат лечители и пророци. Също така в християнството присъства бронзовата змия на Мойсей и така нататък. По особен начин това е препредаване на езическото страдание през историята и неговото преобразуване.

---

<sup>15</sup> F.Saxl, « Le voyage de Warburg », 143.

В Кройцлинген Варбург е усещал точно тези силни импулси на културата, които се преобразуват в негови лични травми. Можем само да гадаем дали самият Варбург не е разчитал на лечителната сила на змията за собственото си излекуване, манипулирайки я през думи, дали не е търсил да събуди нейната сила, по същия начин както е смятал, че Германия е загубила войната вследствие на това, че той чрез работата си е призовал древните езически демони. И така, както казва Юберман, може да е търсил да трансформира симптома в знание.

Но да се върнем към темата за паметта на образа и за неговото афективно съдържание, доколкото за един историк е важно да проследи и процесите на предаваемостта на това съдържание. Паметта играе важна роля, но остава непълно тематизирана, или поне до лекцията в Кройцлинген. Предвид твърде личния аспект на тази тема, както и предвид състоянието на Варбург, можем да подозираме и някои скрити нейни пластове, до които достъпът остава затруднен. Част от това допълнително знание ни дават едни бележки, които той е нанесъл върху печатните листа на лекцията и които не е искал под никакъв предлог да бъдат публикувани. За щастие, десетилетия по-късно желанието му не е спасено. Тези записки свидетелстват за състоянието му, но в тях можем да открием и някои евристични моменти, които не са видими в другите текстове. Те са най-вече свързани с темата за паметта, която остава по принцип недоразработена в неговото творчество. Именно защото паметта е свързана с предаването на тези афективни съдържания, които се утаяват в символите и в образите. Без нея не би било възможно както тяхното разчитане, така и тяхното производство. В тези бележки ясно личи желанието за личен катарзис и опита за освобождаване от обсебилите го демони. За него този текст е „изповедта на един (нелечим) шизофреник, потънал в архивите на лечителите на душата”<sup>16</sup>. В този смисъл и паметта има лечебна сила, доколкото тя позволява както въплъщаване на древно знание, така и излекуване от него. В тези записки сетивният и афективният акцент са изключително силно показани, поради което, както твърди натоящият текст, те имат сериозен теоретичен залог, независимо от всичките им странности. Катарзисът и задълбочаването в паметта и в архивите на човечеството обаче стават възможни при приемането на една предпоставка, смятана за почти очевидна през XIX век, а именно, че филогенезата преповтаря онтогенезата, че индивидът в своето развитие преминава през етапите на развитие на цялата култура. Тази еволюционистка догма ще бъде разгледана и преработена от Варбург така, че времето и историята да показват много повече странни завръщания, поляризации и др., отколкото еднопосочност. Важното тук не е толкова повторемостта, колкото това, че това преплитане прави така, че историята да ни засяга, да чувстваме близки страховете и мъките на живелите преди нас. Интересното е, че човекът минава избирателно, не преповтаря периодите от историята с някаква природна задължителност и желязна необходимост. Спомнянето е капризно и зависи често от конюнктурата на настоящето. Но остава възможността за колективна памет, а следователно и за колективни травми. Оттук също и тази идея за неразрушимостта на древния човек, който се появява под различни форми и на различни места, но винаги

---

<sup>16</sup> A. Warburg, « Souvenirs d'un voyage en pays Pueblos »; Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, 272.

друг и винаги в движение. Важно е да се отбележи, че тъкмо поради силно динамизираното разбиране на Варбург за време и история той не попада в капаните на архитипността или единния и стабилен произход, също както и на един класически еволюционизъм. По-скоро за него културата се явява като палимпсест, също както църквата в Акома или пък „Санта Тринита” във Флоренция.

Проблемът за паметта рязко се свързва с темата за афективния опит, който също представлява такова напластяване на различни епохи. В тези записки се дава, макар и плах, отговор на тези въпроси, свързани с предаваемостта на културата и нейните напрежения. Варбург развива идеята си за биоморфичния характер на паметта на индианците, през който се осъществява връзката между човек, природа и култура. В случая между човек, змия и нейните изображения. Биоморфизмът на паметта е в основата на магическата каузалност, за която казахме, че обяснява ритуала със змиите. Интересното в случая е, че процедурата по заменяне на неорганичното с познати и овладяеми същества, за което стана дума, е прехвърлено като процес, извършван от паметта. Тя ще бъде видяна като „колекция от феномени на възбуда”. Очевидно магическата каузалност, която ще дава смисъл на ритуалите, ще оставя особен отпечатък в колективната памет, който ще намира израз в образите и в изкуството. В този смисъл Варбург ще каже още, че паметта позволява даването на израз на психологическите реакции, които ще бъдат складираны в художествените произведения. Формулите на патоса явно съдържат подобни напрежения и носят особен афективен заряд. Но също и със символите – по повод на тях Заксл ще каже, че „имат властта да кондензират страха и тревогата в една фигура. И като че с едно движение те изплуват от дълбините и се структурират; символите имат своя послеживот в този странен медиум, който Варбург и други са нарекли колективна памет. Змията светкавица е все още жива при американизираните деца индианци”<sup>17</sup>. Така виждаме по-ясно, че послеживотът може да броди през епохите, народите и културите само благодарение на колективната памет, която позволява препредаването на тези съдържания. Тя е и посредник, през който преминават и афективните аспекти на символите и образите, което ще бъде основно за нас.

С оглед на казаното в тези бележки, основната идея на Варбург, прокарана в много от по-ранните му текстове, за историческа психология на човешкото изразяване вече придобива други очертания. Така виждаме как предаваемостта през паметта се осъществява през даването на израз на афективните страни на човека, т.е. гледайки един образ, у човек се задейства тази „емпатична сила на образите”, чрез която до него достигат тези съдържания. Психологическите реакции имат своя история и тя се предава през образите. Тук е и тяхната способност за въздействие върху хората. Затова поляризацията е и поляризация на определени психически съдържания.

Сега, след като бегло хвърлихме поглед и върху неиздаваните бележки към лекцията от Кройцлинген, виждаме някои странни изрази из текстовете на Варбург в друга светлина. Явно лудостта е позволила на скритите идеи да излязат наяве и да направят видими някои черти на методологията на изкуствоведското изследване. Така понятия като „историческа психология на човешкото изразяване”, „поляризация

---

<sup>17</sup> F.Saxl, « Le voyage de Warburg », 145.

паметта на образа”, „емпатична сила на образа” започват постепенно да се изясняват и да показват силния си афективен заряд, който сякаш е оставал потиснат преди.

В този смисъл се оформя въпросът доколко америндианското пътуване повлиява на Варбург в изследванията му за Ренесанса (твърдение, защитавано както от Диди-Юберман, така и от Филип Ален-Мишо), но със същата сила и въпросът за значението на „класическите” му изследвания върху лекцията от 1923 г. за змийския ритуал. Можем да кажем, че макар и пътуването да предшества много от текстовете за Ренесанса, лекцията е по-късна спрямо повечето от тях и различните тематични сходства, които откриваме, ни карат да мислим, че някои от резултатите и решенията, свързани с Флоренция, Варбург ретроактивно ще наложи и върху интерпретацията си на пътуването в Ню Мексико. Поляризацията на образа, следживота, формулите на патоса и пр. ще присъстват до голяма степен в лекцията за змията, но няма как да са били изработени, когато се е случило пътуването, нито непосредствено след това. Разбира се, Орайби е привлякъл вниманието на изследователя и го е направил чувствителен към някои неща, които ще обсебват мисълта му години наред. Бихме могли да кажем, че неговото влияние е най-вече афективно. Чисто методологически обаче, виждаме влиянието на първия проект и на изработените там понятия върху интерпретацията на пътуването. Това показва до каква степен влиянията са многопосочни и как четирите проекта са напълно взаимозависими. Тук само се опитахме да проследим някои от точките на пресичане и на засичане, да проследим общите решения, които Варбург дава в различни етапи от живота си.