

Нимфи*

Джорджо Агамбен

„Нимфи“

Ключови думи: образ, памет, време, движение, застиване, напрежение, междина, диалектика, формула на патоса

Джорджо Агамбен (р. 1942 г.) е италиански философ и теоретик. Една от най-влиятелните фигури в съвременната политическа философия, Агамбен е известен преди всичко с понятия като *homo sacer*, голия живот и извънредното положение. Ранните му съчинения обаче са свързани с изследванията на Аби Варбург върху късносредновековната и ренесансовата култура и литература, както и с анализи на художествена литература. През 90-те години издава трудовете на Валтер Бенямин на италиански език. Много от съчиненията му, особено след 2000-та година, са свързани с политико-философските, историко-философските и етическите импликации в авраамитските религии.

Есето „Нимфи“ е публикувано за първи път през 2004 г., а през 2007 е включено в сборника „Освобождаване на образа: от литературата към новите медии“ (ред. Жак Калип и Робърт Мичъл). Текстът разгръща една философия на образа, в която образът е разглеждан в духа на Бенямин като „диалектика в застинало положение“, пресечна точка в силовото поле на паметта. Образът се оказва феномен на паметта, задължително натоварен с време(на) и напрежения, ключов елемент за изследването на човешката история.

* Преводът е направен по: G. Agamben, *Ninfe*, Torino: Bollati Boringhieri, 2007.



1.

В първите месеци на 2003 г. в *Getty Museum*, Лос Анжелис, можеше да бъде разгледана една видео изложба на Бил Виола, озаглавена „Страсти”. По време на изследователския си престой в *Getty Research Institute* Виола работи върху концепцията за изразяването на страстите, която е кодифицирана през XVII в. от Шарл Льо Брюн и подета наново през XIX в., вече на експериментално-научна основа, от Дюшен дьо Булон и от Дарвин. Резултатите от това изследване представляваха самите видео инсталации в тази изложба. На пръв поглед образите върху екрана изглеждаха напълно застинали, но след няколко секунди започваха сякаш неусетно да се движат. Едва сега зрителят осъзнаваше, че в действителност образите са се движели през цялото време и само изключителната забавеност, разтегляща времеви момент, ги е карала да изглеждат неподвижни. Тъкмо това обяснява впечатлението за съчетание от познатост и непознатост, което образите предизвикваха: всичко изглеждаше така, сякаш, след като са влезли в залите на музей, където са изложени платната на старите майстори, зрителите изведнъж забелязват, че образите по тези платна като по чудо започват да се движат.

Ако е запознат повече или по-малко с историята на изкуството, в този момент зрителят разпознава в трите уморени фигури от *Emergence* известната „Пиета” от Мазолино, в петте поразени физиономии на *Astonished* „Осмиването на Христос” от Бош, в плачещата двойка от *Dolorosa* приписвания на Дирк Баутс диптих от Националната галерия в Лондон. От решаващо значение всеки път беше обаче не толкова пресъздаването на сцената в модерни облекла, колкото поставянето на иконографската тема в движение. Пред невярващия поглед на зрителя *musée imaginaire* се превръщаше в *musée cinématographique*.

Тъй като събитието, което представят, може да трае до двадесетина минути, тези видео инсталации изискват внимание, от което отдавна сме отвикнали. Ако, както е доказал Бенямин, възпроизводството на произведението на изкуството се задоволява и с един разсеян зрител, инсталациите на Виола на свой ред принуждават зрителя да изчаква – и да внимава – необичайно дълго. Ако е влязъл към края, той ще се почувства задължен – както се правеше в киното, когато бяхме деца, – да изгледа видеото отначало. По този начин неподвижната иконографска тема се превръща в история. Подобен ефект се наблюдава по образцов начин в *Greetings*, видео, показано на Биеналето във Венеция през 1995 г. Тук зрителят можеше да види женските фигури, които „Посещението” на Понтормо ни показва преплетени, докато все още бавно се приближават една към друга и едва най-накрая образуват иконографската тема върху платното от Карминяно¹.

В този момент зрителят с изненада осъзнава, че вниманието му е привлечено не само от движението на образите, които е свикнал да приема за статични. По-скоро става дума за една трансформация, засягаща самата им природа. Когато най-сетне иконографската тема бъде възстановена и образите като че ли спират движението си, всъщност те сякаш са се

¹ „Посещението” на Понтормо се съхранява в църквата „Св. Михаил и Франциск“ в гр. Карминяно, Тоскана. [б. пр.]

натоварили до пръсване с време и тъкмо това кайрологично насищане ги белязва с един вид трептене, което образува специфичната им аура. Във всеки миг всеки един образ виртуално предугажда собственото си бъдещо развитие, но и помни предходните си жестове. Ако специфичното представяне във видео инсталациите на Виола трябва да бъде обобщено в една формула, би могло да се каже не че инсталациите въвеждат образите във времето, а че въвеждат времето в образите. И тъй като в модерността не движението, а времето е действителната парадигма на живота, всичко това означава, че съществува един живот на образите и именно той трябва да бъде уловен. Както отбелязва самият автор в едно публикувано в каталога към изложбата интервю, „същината на визуалния посредник е времето... образите живеят вътре в нас... ние представляваме живи *databases* от образи – колекционери на образи – и влезли веднъж в нас, образите не спират да се преобразуват и да нарастват”.

2.

По какъв начин един образ може да се натовари с време? Какво е отношението между времето и образите? Около средата на XV в. Доменико да Пиаченца създава своя трактат „За изкуството на танца”. Доменико – или по-скоро, Доменикино, както го наричали приятелите и учениците му – е най-известният хореограф на своето време, учител по танци в двора на фамилията Сфорца в Милано и в този на фамилията Гонзага във Ферара. Въпреки че в началото на книгата си Доменико цитира Аристотел, за да подчертае достойнството на танцовото изкуство, „което се отличава с такава изкусност и сложност, каквато изобщо може да се намери”, самото изложение представлява нещо средно между дидактически наръчник и езотеричен компендиум, свързан с устната традиция за предаване на знанието от учител на ученик. Доменико изброява шест фундаментални за изкуството елемента: мяра, памет, сръчност, изисканост, мяра в пространството и „фантазми”. Последният елемент – всъщност най-централният – е определен по следния начин: „Казвам ти, че всеки, който желае да овладее този занаят, трябва да танцува чрез фантазми. И забележи, че фантазмът представлява телесна пъргавина, която бива задвижена благодарение на проумяването на мярата... Като се спираш напълно във всеки един определен момент, сякаш че си видял главата на Медуза, както казва поетът, – ще рече, като извършиш движението, за един миг цял се вкаменяваш, а в следващия миг се окриляваш като сокол, който полита към плячката, според гореспоменатото правило, т.е. като съчетаваш мяра, памет и изисканост с мярата на пространството и настроението”. Доменико назовава фантазмъ внезапното застиване между две движения, което виртуално събира във вътрешната си напрегнатост мярата и паметта на цялостната хореографска серия.

Историците на танца често са се питали относно произхода на това „танцуване с фантазмъ” – „метафора, чрез която”, според свидетелствата на учениците, учителят е искал да изрази „много неща, които не могат да се кажат”. Със сигурност явлението произлиза от Аристотеловото учение за паметта, обобщено в краткия трактат „За паметта и припомнянето”, който е упражнил решаващо влияние върху средновековната и ренесансовата психология. В това съчинение Философът тясно обвързва време, памет и въображение и заявява, че „единствено съществата, които имат възприятие за време, помнят, при това със същата [душевна] способност, с която и усещат времето,” т.е. чрез въображението. Паметта ни най-малко не е възможна без образ (*phantasma*), който от своя страна представлява

претърпяване, *pathos* на сетивната способност или на мисълта. В този смисъл паметовият образ е винаги натоварен с енергия, способна да задвижва и тревожи тялото: „Че претърпяването (*pathos*) е нещо телесно и че припомнянето представлява търсене във въображаемия образ, става ясно от факта, че някои хора се объркват, когато не успеят да си припомнят нещо, независимо колко големи умствени усилия полагат, и че това безпокойство продължава дори след като престанат да се стараят да си припомнят – това се отнася преди всичко за меланхолиците, тъй като те особено много се разстройват от образите. Причината, поради която те не са способни да запомнят, е в това, че както човекът, който изстреля стрелата, вече не е в състояние да я спре, така и този, който търси в паметта си, предизвиква определено движение в онази част от тялото, в която е поместено въпросното претърпяване”.

Следователно, според Доминикино танцът представлява по същността си действие, извършвано върху паметта, съчетание от фантазми в единна серия, организирана времево и пространствено. В действителност танцорът се намира не в тялото и неговото движение, а в образа като „глава на Медуза”, като пауза не неподвижна, а натоварена едновременно с памет и с динамична енергия. Всичко това вече означава, че същността на танца не е движението, а времето.

3.

Съществува известна вероятност Аби Варбург да се е запознал с трактата на Доменико (както и с този на неговия ученик Антонио да Корнадзано), когато е подготвял във Флоренция изследването си върху „Театралните костюми за интермеците през 1589 г.”. При всички положения нищо не напомня неговата представа за образа като *Pathosformel* повече от танцовия „фантазъм”, който събира в себе си в едно внезапно застиване енергията на движението и тази на паметта. Това подобие засяга включително и призрачната, стереотипна неподвижност, с която се отличава както „фантазматичната сянка” на Доменико (по този начин Антонио да Корнадзано погрешно предава израза на учителя си), така и „формулата на патоса” при Варбург. Понятието „формула на патоса” се появява за първи път в статията от 1905 г. „Дюрер и Италианската древност”, която възвежда иконографската тема на една Дюрерова гравюра към „патетичния език на жестовете” на античното изкуство с помощта на определена „формула на патоса”, засвидетелствана върху едно изображение от гръцката вазова живопис, в гравюра на Мантеня и в ксилографиите на един венециански инкунабул. Нека да обърнем внимание на самото понятие: Варбург не го нарича, както би било възможно, *Pathosform*, а *Pathosformel*, „формула на патоса”, подчертавайки по този начин стереотипния и повторителен аспект на изобразителната тема, спрямо който художникът всеки път се съизмерва, за да даде израз на „живота в движение” (*bewegtes Leben*). Може би най-добрият начин да разберем смисъла на това понятие, е да го сравним с употребата на термина „формула” в изследванията на Милман Пери върху Омировия стил, основан върху формули. Тези изследвания са публикувани в Париж в същия период, през който Варбург работи върху своя атлас „Мнемозина”. Младият американски филолог обновява изследванията върху Омировия език, като показва по какъв начин техниката на устното композиране на „Илиада” и „Одисея” се основава върху един широк, но краен репертоар от словесни комбинации (прочутите Омирови епитети: *podas okys*, „бързоног”, *korythaiolos*,

„шлемовеец”², *polytropos*, „многоопитен”³), които са ритмично организирани по такъв начин, щото да могат лесно да се пригаждат към частите на стиха, и на свой ред са съставени от взаимозаменяеми метрически елементи, чрез модификация на които поетът лесно може да варира собствения си синтаксис, без да променя метрическата структура. На следващо място, Албърт Лорд и Грегъри Над доказват, че формулите представляват не просто клинове от семантичен материал, предназначени да запълнят определен метричен отрязък, но тъкмо напротив – по-скоро е вероятно самият метрум да произхожда от предаваната по традицията формула. Ето как състоящата се от формули композиция подсказва, че не е възможно да се направи разлика между творчество и *performance*, между оригинал и повторение. Според думите на Лорд, „епическата поема не е създадена за изпълнение, а във самото изпълнение”. Това обаче означава, че формулите, тъкмо както „формулите на патоса” у Варбург, представляват хибриди от материя и форма, от творчество и *performance*, от изначалност и повторение.

Нека да вземем формулата на патоса „Нимфа”, на която е посветено пано номер 46 от атласа „Мнемозина”. Паното съдържа двадесет и шест фотографии – от лангобардски релеф от VII в. до фреските на Гирландайо в Санта Мария Новела (където се появява онази женска фигура, наречена на шега от Варбург „бързоногата прислужница” и определяна от Йолес в кореспонденцията върху нимфата като „обекта на мечтите ми, който всеки път се преобразява в очарователен кошмар”), от Рафаеловата „носачка на вода” до някаква тосканска селянка, фотографирана от самия Варбург в Сетиняно. Къде е нимфата? В коя от своите двадесет и шест епифании се разполага тя самата? Четенето на Атласа би било изцяло погрешно, ако търсим сред тези образи нещо като архетип или оригинал, от който да произхождат останалите. Нито един от образите не е оригинал, нито един не е и просто копие. В този смисъл нимфата не представлява нито някаква афективна материя, на която художникът трябва да придаде нова форма, нито калъп, на който да подчини собствените си изразни средства. Нимфата представлява зона на неразграничност между изначалност и повторение, между форма и материя. Но една същина, чиято форма безостатъчно съвпада с материята и чийто произход не може да бъде отграничен от процеса на ставане, е тъкмо онова, което наричаме време – времето, определяно по тази причина от Кант в термините на автоафекцията. „Формулите на патоса” са изтъкани от време, те представляват кристали от историческа памет, фантазми в смисъла на Доменико да Пиаченца, около които времето изписва своята хореография.

4.

През ноември 1972 г. Нейтън Лернър, фотограф и дизайнер, живеещ в Чикаго, отворил вратата на стая на „Уебстър авеню” 851, където в продължение на четиридесет години бил живял като наемател Хенри Дарджър. Дарджър, който няколко дни по-рано напуснал стаята, за да се пренесе в старчески дом, бил спокоен, но без съмнение ексцентричен човек. До този момент преживявал на границата на бедността, препитавайки се с миене на чинии в някаква болница, а съседите го чували понякога да си говори сам, като при това имитирал женски глас (може би глас на момиче?). Излизал рядко, но по време на разходките си бил забелязван

² Български превод: Омир, *Илиада*, прев. Ал. Милев и Бл. Димитрова, София, НК, 1976.

³ Български превод: Омир, *Одисея*, прев. Г. Батаклиев, София, НК, 1983.

да рови в кофите за боклук като клошар. През лятото, когато температурата в Чикаго отведнъж става непоносимо висока, Дарджър седял на външната стълба на сградата с поглед вперен в празното пространство (така го представя и единствената по-нова фотография). Когато обаче Лернър, придружен от един млад студент, влязъл в стаята, неочаквано се озовал пред невероятна находка. С мъка си проправил път през купчините от всевъзможни предмети (кълбета конци, празни шишенца от бисмут, изрезки от вестници); но ето – струпани в един ъгъл върху някаква стара ракла, се намирали петнадесетина тетрадки, напечатани на пишеща машина и подвързани на ръка, които съдържали нещо като фантастичен роман от около тридесет хиляди страници, красноречиво озаглавен *In the Realms of the Unreal* („Из пределите на нереалното“). Както посочва титулната страница, става дума за историята на седем момичета (момичетата от семейство Вивиан), които водят борба срещу жестоките възрастни на име Гландолиниан, които от своя страна тиранизират, измъчват, душат и изтезават момичетата. Още по-изненадващо било откритието, че самотният наемател бил също така и художник, който в продължение на четиридесет години търпеливо илюстрирал своя роман в десетки и десетки акварели върху пана от хартия, дълги понякога до три метра. Тук идилични пейзажи, в които голите момиченца, обикновено снабдени и с малък мъжки член, бродят замислени или играят сред цветя и фантастични крилати създания (драконите Бленгигломеан), се редуват (поякога върху същия лист) със садистки сцени на нечувано насилие, в които телата на момичетата биват завързвани, удряни, премазвани и най-сетне разпаряни, за да бъдат извадени окървавените им вътрешности.

Това, което за нас е от особен интерес в случая, е гениалният композиционен подход на Дарджър. Тъй като не може да рисува, нито дори да скицира, той изрязва образи на момичета от различни книжки с комикси или от вестници и ги прекопира с помощта на индиго. Ако образът е твърде малък, го фотографира и го увеличава, колкото му е необходимо. В крайна сметка се получава така, че художникът разполага с определен репертоар от очертания и жестове (серийни вариации върху една „формула на патоса“, която можем да наречем *nympha dargeriana*), чиито елементи той може да комбинира както си поиска (чрез колаж или прекопиране) в големите си композиции. Дарджър, следователно, представлява краен случай на художествено композиране посредством „формули на патоса“, който от своя страна произвежда ефект на извънредна модерност.

Аналогията с Варбург тук е от още по-голямо значение. Критиците, занимавали се с Дарджър, подчертават патологичните аспекти на личността му, която никога не е успяла да преодолее инфантилните травми и се отличава с несъмнено аутистични черти. Много по-интересно е обаче да се изследва връзката на Дарджър със собствените му „формули на патоса“. В продължение на четиридесет години този човек е живял изцяло потопен във въображаемия си свят. Като всеки истински художник, Дарджър е желал да създаде не просто образ на едно тяло, а тяло за образа. Творчеството му, подобно на живота му, представлява бойно поле, чийто предмет е формулата на патоса, която нарекохме *nympha dargeriana*. Нимфата е била поробена от злонамерените възрастни (често представяни в облеклото на професори, с тога и висока шапка). Образите, от които е съставена паметта ни, са склонни, в хода на историческото си предание (колективно и индивидуално), непрекъснато да кристализират в призраци и въпросът е именно в това да бъдат възвърнати към живота. Образите са живи, но тъй като са съставени от време и памет, животът им е винаги послеживот (*Nachleben*), надживяване, винаги вече заплашен, вече на път да приеме

призрачна форма. В освобождаването на образите от призрачната им съдба се състои задачата, на която както Дарджър, така и Варбург посвещават (по границата на действителен риск за психиката си) единият – своя безкраен роман, другият – безименната си наука.

5.

Изследванията на Варбург съвпадат по време с раждането на киното. Това, което на пръв поглед сближава двата феномена, е проблемът за представянето на движението. Все пак интересът на Варбург към представянето на тялото в движение – нещо, което той нарича *bewegtes Leben* и чийто каноничен образец представлява самата нимфа – отговаря не толкова на причини от техническо-научен или естетически порядък, колкото на obsесията на самия Варбург спрямо това, което би могло да се нарече „животът на образите”. Върху тази тема се основава – от Клагес до Бенямин, от футуризма до Фосийон – едно цялостно и далеч не второстепенно течение в мисленето и поетиката (а може би и в политиката) на ранния XX в., чиито взаимоотношения с киното очакват тепърва задълбоченото си изследване. От тази гледна точка близостта между изследванията на Варбург и появата на киното придобива нов смисъл. И в двата случая става дума за улавянето на един кинетичен потенциал, който винаги вече присъства в образа – изолиран кадър или паметова формула на патоса – и който има отношение към явлението, определено от Варбург с термина *Nachleben*, послеживот (посмъртен живот или надживяване).

Известно е, че в основата на всички апарати, предшестващи появата на киното (фенакитоскопа на Плато, зоотропа на Щампфер⁴ или тауматоскопа на Пари), стои откритието, че образът върху ретината се отличава с известна трайност. Според брошурата, представяща тауматоскопа, „вече е експериментално доказано, че впечатлението, което мозъкът получава по този начин, трае около една осма от секундата, след като образът е премахнат... тауматоскопът се основава тъкмо на този оптически принцип: впечатлението, което един нарисуван върху хартия образ оставя върху ретината, не изчезва, преди образът върху обратната страна на хартията да се появи пред окото. Следствието от това е, че виждате едновременно и двата образа.” Зрителят, чийто поглед попада върху намиращ се в движение хартиен диск, от едната страна на който е нарисувана птица, а от другата – клетка, вижда птицата вътре в клетката – благодарение на ефекта на сливане на двата образа върху ретината, независимо от това, че са разделени във времето.

Може да се твърди, че откритието на Варбург се състои в това, че освен физиологичният *Nachleben* (траенето на образите върху ретината), съществува и един исторически *Nachleben* на образите, свързан със задържането на тяхната паметова натовареност, която ги конституира като „динамограми”. Ще рече, Варбург е първият забелязал, че предаваните чрез историческата памет образи (доколкото Клагес и Юнг се занимават преди всичко с метаисторически архетипи) не са инертни и застинали, а се отличават с един особен, редуциран живот, който той самият нарича именно посмъртен живот или надживяване. Също както фенакитоскопа – а по-късно, макар по различен начин, и киното – има за задача да задържи това надживяване в ретината, за да приведе образите в движение, така и историкът цели да улови посмъртния живот във формулите на патоса, за да

4 Зоотропът е въведен в Европа от британския учен Уилям Хорнър. Откритието на Зимон фон Щампфер е близко както до зоотропа, така и до фенакитоскопа, но се нарича стробоскоп. [б. пр.]

им възвърне енергията и времевостта, с която някога са се отличавали. Надживяването на образите не е нещо дадено – то се нуждае от една операция, чието извършване е задачата на историческия субект (както може да се твърди, че установяването на траенето на образите в ретината има необходимост от изобретяването на киното, което да открие по какъв начин това траене може да бъде превърнато в движение). Чрез тази операция миналото (образите, предавани през поколенията преди нас), което досега е изглеждало запечатано и недостъпно, отново започва да се движи пред очите ни и така повторно става възможно.

6.

От средата на тридесетте години нататък, докато работи върху книгата си за Париж, а след това и върху тази за Бодлер, Бенямин изработва понятието „диалектически образ“ (*dialektisches Bild*), което е трябвало да представлява сърцевината на неговото учение за историческото познание. Едва ли някъде другаде Бенямин се доближава до съставянето на дефиниция за това понятие толкова, колкото в един фрагмент (N3, 1) от книгата си за Парижките пасажи. Тук той разграничава диалектическите образи от същностите, както са описвани от Хусерловата феноменология. Докато същностите могат да бъдат познати независимо от всяко фактуално дадено, диалектическите образи се определят от своя исторически индекс, който собствено ги довежда в действителност. Докато за Хусерл интенционалността остава условие за феноменологията, в диалектическия образ истината се представя исторически като „смърт на интенцията“. Това означава, че според Бенямин на диалектическите образи се полага едно достойнство, сравнимо с това на ейдосите във феноменологията и на Платоновите идеи: философията има за задача разпознаването и конструирането на подобни образи. Теорията на Бенямин се занимава със съзерцание не на същности, не на обекти, а на образи. Решаващо е все пак това, че за него тези образи се дефинират чрез едно диалектическо движение, което обаче може да бъде уловено в мига на своето застиване (*Stillstand*): „Не следва да се каже, че миналото хвърля светлината си върху настоящето, нито настоящето – своята върху миналото, а че образът е онова, в което билото се съединява в проблясък със сега-то (*Jetzt*) в една констелация. С други думи: образът е диалектика в ситуацията на застиване (*Stillstand* обозначава не само състоянието на застиналост, но и самия праг между движението и неподвижността)“. В друг фрагмент Бенямин цитира един откъс от Фосийон, в който класическият стил е определен като „кратък миг на пълно притежание на формите... като краткотрайно щастие, като *akme*-то на древните елини, стрелката на везните вече почти не трепти, само съвсем леко. Онова, което очаквам, не е да я видя отново да се залюлее, още по-малко – абсолютната ѝ неподвижност, а тъкмо в чудото на тази колеблива неподвижност да усетя почти недоловимия трепет, който потвърждава, че е жива.“ Също както при „танцуването с фантазми“ на Доменико да Пиаченца, животът на образите не се състои в простата им неподвижност, нито в последващото подновяване на движението, ала в една пауза, натоварена с напрежението между двете. „Там, където мисленето внезапно спира в една наситена с напрежения констелация,“ се казва в XVII-та теза върху философията на историята, „то предизвиква един шок, чрез който кристализира в монада.“⁵

⁵ Български превод: Бенямин, Валтер. *Относно понятието за история*. прев. Св. Маринова В: Озарения, София, КХ, 2000, с. 248. [б. пр.]

Кореспонденцията между Адорно и Бенямин от лятото на 1935 г. внася яснота по въпроса, по какъв начин следва да бъдат разбирани крайностите, образуващи полюсите на това напрежение. Адорно определя понятието за диалектически образ въз основа на Беняминовата концепция за алегорията от книгата за немския трауершпил, където става дума за „изправане от означавемо”, което се извършва в предметите на алегорическата интенция. „Когато им бъде отнета потребителната стойност, нещата, отчуждени, се оказват опразнени и подобно на шифри привличат значения. Субективността придобива власт над тях, като ги натоварва с интенции на желание и тревожност. Тъй като изолираните вещи удържат позицията на образи на субективните интенции, последните се представят като непреходни и вечни. Диалектическите образи представляват констелации между отчуждени вещи и присъединено към тях значение – констелации, закрепени в мига на неразличимост между смърт и значение” [N 5, 2]. Преповтаряйки този откъс в бележника си, Бенямин добавя следния коментар: „Във връзка с горните разсъждения, трябва да се има предвид, че през XIX в. броят на „изпразените” вещи нараства с непознати дотогава мащаби и скорост, тъй като техническият напредък непрестанно изкарва от употреба все нови и нови предмети.” Именно там, където смисълът бъде суспендиран, изниква диалектически образ. Диалектическият образ, следователно, представлява нерешимото люлеене между отчуждение и ново събитие на смисъла. Подобно на емблематичната интенция диалектическият образ поддържа обекта си в една семантична празнота. Оттук идва и неговата двузначност, която Адорно критикува („тя – тази двузначност – по никакъв начин не бива да остава така, както си е”). Онова, което Адорно изглежда не разбира (тъй като се опитва в крайна сметка да възведе диалектиката обратно до хегелианската ѝ матрица), е фактът, че за Бенямин не движението е онова, което чрез опосредяване отвежда до *Aufhebung* на противоречието – тази задача е предоставена на мига на застиването, на спирането, в което опосредяващото е изложено като зона на неразличимост (по необходимост двузначна) между два противоположни термина. Тази *Dialektik im Stillstand*, за която говори Бенямин, имплицира представата за една диалектика, чийто механизъм не е логически (както при Хегел), а аналогичен и парадигматичен (както при Платон). Според проникновената бележка на Меландри, формулата на тази диалектика е „нито А, нито Б”, имплицираното от нея противопоставяне не е дихотомично и субстанциално, а отличаващо се с двуполусност и напрегнатост: двата термина не подлежат нито на отстраняване, нито на обединение, но биват поддържани в състояние на едно наситено с напрежения неподвижно съ-съществуване. Това в действителност означава не само че диалектиката е неотделима от предметите, които отрича, но и че те самите изгубват идентичността си и се превръщат в двата полюса на едно и също диалектическо напрежение, достигащо върховото си проявление в неподвижността – както е при танца „с фантазми”.

В историята на философията тази диалектика „в състояние на застиналост” има и своя знаменит първообраз в онзи откъс от „Втората аналитика”, в който Аристотел сравнява внезапното застиване на мисълта, в което именно бива произведено универсалното, с войска в бягство – ако един войник внезапно спре, след него спира втори и така нататък, докато се възстанови първоначалното единство. Тук универсалното не се постигна чрез индуктивна операция – то се произвежда по аналогичен път в самото партикуларно чрез застиването на последното. Множеството на войниците (т.е. на мислите и на възприятията), което се намира в безредно бягство, внезапно се възприема като единство – точно както при Бенямин се говореше за рязкото застиване на мисълта в констелация (тук Бенямин подема един образ от

Маларме, който в *Coup de dés* издига написаната страница до висшата сила на звездното небе и едновременно с това до графичната напрегнатост на *réclame*). Според Бенямин тази констелация е диалектическа и интензивна, т.е. способна да свърже един момент от миналото с настоящето.

Съществува една гравюра на Фосийон от 1937 г., в която великият историк на изкуството (наследил от баща си страстта към печатните изображения) изглежда е поискал да улови в един образ тази напрегната безутешност на мисълта. Гравюрата изобразява акробат, който се люлее увиснал на своя трапец над осветената циркова арена. Долу вдясно ръката на автора е написала заглавието: *La dialectique*.

7.

Известно е влиянието, което е оказал върху младия Варбург прочитът на една статия от Фридрих Теодор Фишер, отнасяща се до символа. Според Фишер собственото пространство на символа се разполага между сумрака на митико-религиозното съзнание, което повече или по-малко идентифицира образ (*Bild*) и означаемо (*Bedeutung, Inhalt*), и яснотата на разума, който във всеки един момент задържа тези две страни разграничени. „Символичен” пише Фишер, „трябва да се нарича един митически елемент, в който някога се е вярвало, но който е вече лишен от действителна вяра и все пак възприеман с най-живо отношение като образ, надарен със смисъл (*Sinnvoll Scheinbild*) (**sic!**) – образ едновременно естетически свободен и въпреки всичко не кух”. Оттук следва, че между митико-религиозното и рационалното съзнание трябва да се въведе „като втора фундаментална форма онази, която стои по средата между свободно и несвободно, светло и тъмно; едва впоследствие би могла да се появи като трети момент една форма напълно свободна и светла (...). Средата (*die Mitte*): можем да наречем също и полусянка (*Zwielicht*) това, за което става дума тук. Именно одухотворяването на природата (*Naturbeseelung*), неволно и все пак свободно, несъзнателно и въпреки всичко в някакъв смисъл съзнавано, представлява дарителният акт (*der leihende Akt*), чрез който подчиняваме душата и емоциите си на неодушевеното.” За това междинно състояние, при което наблюдателят вече не вярва в магико-религиозната сила на образите и въпреки всичко по някакъв начин остава привързан към тях, закрепяйки ги някъде между действителната икона и напълно концептуалния знак, Фишер използва понятието *vorbehaltend*, задържащ в резерв.

Отзвукът, който тези идеи са намерили у Варбург, е очевиден. За него срещата с образите (*Pathosformeln*) се случва в тази зона, която не е нито съзнавана, нито несъзнавана, нито свободна, нито несвободна, но в която все пак в играта са въвлечени и съзнанието, и свободата на човека. В тази ниция земя човекът избира между мита и разума в условията на двузначна полусянка, в която живото приема да се срещне с неодушевените образи, предавани от историческата памет, тъкмо за да ги възвърне към живот. Подобно на диалектическите образи на Бенямин и символа на Фишер, формулите на патоса – които Варбург сравнява със заредени с енергия динамограми – ни се предоставят в състояние на „неполяризирана латентна двузначност” (*unpolarisierte latente Ambivalenz*) и единствено по този начин, в срещата си с живия индивид, могат отново да се сдобият с поляриност и живот. Творческият акт, в който единичният художник или поет, но също и ученият, изобщо всяко човешко същество се съизмерва с образите, се разполага в тази срединна зона (*die Mitte*, както я назовава Фишер, а пък Варбург непрестанно настоява, че „проблемът се намира в

средата” – *das Problem liegt in der Mitte*) между двата крайни полюса на човешкото – зона на „съзидателна неразграничимост”, бихме могли да я наречем, заемайки един образ от Заломон Фридендер, когото Бенямин обича да цитира. Центърът, за който става въпрос тук, представлява не геометрично, а диалектично понятие: това не е срединната точка, която разделя една линия на два сегмента, а преходът през тази точка в хода на една непрестанна осцилация между двете крайности. Както „фантазмите” на Доменико да Пиаченца, въпросният център е застиналият образ на едно пробягващо същество. Всичко това означава също и че делото, което Варбург се опитва да осъществи чрез своя атлас „Мнемозина”, е пълната противоположност на онова, което обичайно се разбира под рубриката „историческа памет”: съгласно проникновената формула на Каркия, тя „приключва с разкриването си в пространството на паметта, като действителна пропаст за смисъла, като място на собствената му липса”.

Атласът е нещо като станция за деполяризация и реполяризация (Варбург говори за „прекъснати динамограми”, *abgeschnürte Dynamogramme*), където образите от миналото, които са загубили означаването си и продължават посмъртно да живеят като привидения и призрци, биват закрепяни в сумрака, където историческият субект, намиращ се между съня и будното състояние, се среща с тях, за да ги възвърне към живот – но също така може би и за да се отърси от тях.

Сред скиците, които Диди-Юберман преоткрива, докато изучава ръкописите на Варбург, се намират множество различни схеми на люлеещо се махало, но освен това и една рисунка с мастило, на която се вижда как един въжеиграч се движи по греда, поддържана в несигурно равновесие от две други фигури. Въжеиграчът, обозначен с буквата К, по всяка вероятност бележи фигурата на художника (*Künstler*), който трябва да се закрепят между образите и тяхното съдържание (на друго място Варбург говори за едно „движение на махалото между позицията на причините като образи и позицията на причините като знаци”), но може би и фигурата на учения, който (както пише Варбург по адрес на Буркхарт) се държи като „некромант, напълно съзнателно призоваващ заплашващите го призрци”.

8.

„Коя е нимфата, откъде идва?” е въпросът, отправен от Йолес към Варбург в кореспонденцията, която двамата си разменят във Флоренция през 1900 г. във връзка с една женска фигура в движение, изобразена от Гирландайо в капела Торнабуони. Отговорът на Варбург звучи, поне на пръв поглед, категорично: „по отношение на телесната си действителност може да е била и освободена татарска робиня (...), но що се отнася до истинската ѝ същност, тя е един от духовете на стихииите (*Elementargeist*), езическа богиня в изгнание...” Втората част от определението (езическа богиня в изгнание), върху която се е спирало най-вече вниманието на изследователите, вписва нимфата в собствено присъщия на заниманията на Варбург контекст – „послеживотът” (*Nachleben*) на езическите богове. Съчетанието между „духовете на стихииите” (*Elementargeister*) и боговете в изгнание се открива още при Хайне (съчинението му върху „духовете на стихииите”, написано през 1835 г., е включено като начална част на статията *Les dieux en exil*, публикувана в *Revue des deux mondes*). Въпреки това досега никъде не е бил отбелязан фактът, че учението за духовете на стихииите – през Хайне и „Ундината” на Ла Мот Фуке – препраща към трактата на Парацелз *De nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritibus* („За нимфите, силфите,

пигмеите и саламандрите, а също и за останалите духове”) и свидетелства за едно скрито и така да се каже, езотерично разклонение в генеалогията на нимфата, което без съмнение е било известно както на Варбург, така и на Йолес. В тази разновидност, разполагаща се в пресечната точка на най-различни културни традиции, нимфата обозначава обекта на любовната страст *par excellence* (именно това представлява тя за Варбург: „бих желал радостно да се понеса заедно с нея,” пише той до Йолес).

Нека се обърнем към трактата на Парацелз, който Варбург директно въвлича в дебата. Тук нимфата е вписана като част от учението на Бомбаст от Хоенхайм (Парацелз) за духовете на стихииите (духовните създания), всеки от които е свързан с една от четирите стихии (елементи): нимфата (или ундината) с водата, силфите с въздуха, пигмеите (или гномите) със земята, а саламандрите – с огъня. Определящо за тези духове – и за нимфата в частност – е това, че макар на вид да изглеждат по всичко подобни на човека, те не са създадени от Адам, а се отнасят към една втора степен на сътворение, „различна и откъсната както от хората, така и от животните”. Според Парацелз съществуват „два вида плът”: първият произхожда от Адам, това е плът груба и земна, вторият е неадамовата плът, която е фина и духовна. (Това учение, което предполага едно специфично, отделно сътворяване на някои от създанията, изглежда като пълната противоположност на доктрината на Ла Пейрер за предадамовото сътворяване на езичниците). Във всички случаи, отличителната черта на духовете на стихииите се състои в това, че те не притежават душа и следователно не са нито хора, нито животни (доколкото на свой ред притежават разум и език), дори не са собствено духове (тъй като имат тяло). Повече от животни и по-малко от хора, хибриди между тяло и дух, те са „творения” в чист и абсолютен смисъл: бидейки сътворени от Бога в световните стихии и по тази причина подвластни на смъртта, те са завинаги изключени от икономията на спасението и изкуплението.

„Въпреки че представляват едновременно и двете, т.е. дух и човек, все пак те не са нито едното, нито другото. Не могат да бъдат хора, тъй като се движат като духове; не могат да бъдат и духове, тъй като се хранят, пият и имат плът и кръв (...). Това са, значи, особени създания, различни от първите две и образувани като смесица, като двойна природа – например като съчетанието между сладко и кисело или като два цвята в една фигура. Ала трябва да се подчертае, че макар в определен смисъл да са колкото духове, толкова и хора, те все пак не са нито едното, нито другото. Човекът има душа, а духът е лишен от нея. Макар че съчетават двете природи, тези създания въпреки всичко нямат душа; но това все още не ги прави духове. Духът, прочее, не умира; а това създание умира, обаче не както човека, понеже му липсва душа. Следователно то е нещо като животно, ала повече от животно. Умира както животните, но животинското тяло, за разлика от неговото, е лишено от ум. Следователно то е животно, което говори и се смее също както хората (...). Христос се е родил и умрял за онези, които имат душа и са произлезли от Адам. Не за онези създания, които не произхождат от Адам: въпреки че по някакъв начин и те са хора, липсва им душа.”

С известно състрадание Парацелз се спира на съдбата на тези създания, във всяко отношение подобни на човека, но без вина обречени на изцяло животински живот: „Съществува едно племе от човешки същества, които обаче умират като животните, движат се като духовете, ядат и пият като хората. Умират като животните – без от тях да остава каквото и да било. Възпроизводството им е подобно на това при хората... но не умират като хората, а като зверовете. Като всяка друга плът, и тяхната се разлага (...). В поведението, в

жестовите, в езика, в разумността си те са изцяло хора; и както хората, могат да бъдат добродетелни или порочни, по-добри или по-лоши (...). Живеят с хората под един закон, хранят се от делата на ръцете си, тъкат си дрехи, които обличат подобно на хората, като се ползват от разума и управляват своята общност справедливо и мъдро. Въпреки че са животни, имат човешки разум – само че са лишени от душа. Ето защо не могат да служат на Бога, нито да ходят в пътищата Господни.”

Като човешки същества, в които няма нищо човешко, описаните от Парацелз духове на стихииите представляват съвършения архетип на всяко откъсване на човека от самия себе си (дори е изненадваща аналогията с еврейския народ). Това, което все пак определя спецификата на нимфите спрямо останалите неадамови същества, е, че те са в състояние да се сдобият с душа, ако извършат съвкупление с човек и родят дете от него. Тук Парацелз се опира на друга, още по-древна традиция, която свързва нимфите неразривно с царството на Венера и с любовната страст (тази традиция бележи както произхода на психиатричния термин „нимфомания”, вероятно също и този на анатомичното понятие, според което малките срамни устни се наричат още *nymphae*). Действително, според Парацелз множество „свидетелства” доказват, че нимфите „не само се явяват пред хората, но и се съвкупляват с тях (*copulatae coiverint*) и им раждат деца”. Ако това се случи, както нимфата, така и потомъкът ѝ получават душа и по този начин се превръщат в истински човешки същества. „Този факт може да се потвърди с множество доказателства, тъй като макар че нямат вечна същност, те могат да се съединят с човек и така придобиват вечна същност – ще рече, получават, както хората, душа. Действително, Бог ги е създал толкова подобни и сходни с човеците, че нищо по-сходно не би могло и да има. Само че към това е добавил чудото да ги лиши от душа. Ала ако се съединят с човек в трайно единство, това единство ги дарява с душа (...). Ясно е, следователно, че без хората те биха били животни, както хората биха били нищо без завета си с Бога (...). По тази причина нимфите търсят хора и често се съчетават тайно с тях.”

Целият живот на нимфите е поставен от Парацелз под знака на Венера и на любовта. Ако нарича обществото на нимфите „Венерин хълм” (*collectio et conversatio, quam Montem Veneris appellitant...*⁶ – *congragatio quaedam nympharum in antro...*⁷ – как да не разпознаем в това безспорния *topos* на любовната поезия?), то е, доколкото Венера сама не е нищо повече от нимфа и ундина, макар и най-високопоставената сред тях, която някога, преди да умре (тук Парацелз по своеобразен начин се изправя пред проблема за послеживота на езическите богове), е била и тяхна кралица (*iam vero Venus Nympha est et undena, caeteris dignior et superior, quae longo quidem tempore regnavit sed tandem vita functa est*⁸).

Обречени по този начин непрестанно да търсят любовта на човека, на земята нимфите водят паралелно съществуване. Бидейки създадени не по образ на Бога, а по образ на човека, те представляват нещо като негова сянка или *imago*, ето защо неотклонно следват и желаят онова, на което са образ – и на свой ред са желани от него. Единствено при срещата си с човека бездушните образи придобиват душа и стават наистина живи: „И както казахме, че човекът е образ на Бога, изваян по негово подобие, така може да се каже, че тези създания са

6 „събранието, което наричат Венерин хълм...” [б. пр.]

7 „някакво събрание на нимфите в пещерата...” [б. пр.]

8 „прочее, самата Венера е нимфа и ундина, по-достойна и по-висшестояща от останалите, която ги е управлявала много дълго време, ала най-накрая е умряла.” [б. пр.]

образи на човека. Но както човекът не е Бог, макар да е създаден по негов образ, така и тези същества, ако и да са сътворени по образ на човека, остават такива, каквито са били изваяни, както човекът остава такъв, какъвто Бог го е създал.”

Историята на нееднозначните отношения между хора и нимфи е историята на сложната връзка, която човекът има със своите образи.

9.

Откриването на нимфата като фигура на най-собствено присъщия обект на любовта е дело на Бокачо. В случая той не е изцяло откривател, но по обичайния си начин, едновременно миметичен и апотропеен, пренася и пресъздава в различна среда един елемент от поезията на Данте и Новия стил (можем да дефинираме тази различна среда с модерния термин „литература”, който едва ли би могъл да се употреби без кавички по отношение на Данте или Кавалканти). Като секуларизира категории, по съществуващото си философско-теологическо, Бокачо ретроактивно приписва езотеричен характер на опита на любовните поети (сам по себе си изцяло безразличен към противопоставянето езотерично/ екзотерично). След това, разполагайки литературата върху този загадъчен теологически фон, той едновременно съхранява и разгръща наследството ѝ. Във всички случаи „флорентинската нимфа” е централна фигура в любовната му поезия и проза, най-малкото от 1341 г. нататък, когато е написана „Комедия на флорентинските нимфи” (не без очевидна препратка към Данте) – единствен по рода си прозиметрум, смесица от кратки новели и стихотворни части в терцарима. (Когато през 1900 г. подвежда кореспонденцията си с Йолес под общото заглавие „Флорентинска нимфа”, Варбург дискретно се позовава на Бокачо, автор, както е известно, особено скъп на Йолес.) Но включително и в „Нимфите от Фиезоле”, в „Буколическа поема” и преди всичко в „Корбачо” любовта задължително е любов към нимфа.

Обектът на любовта – наричан от Данте „нимфа” само в много редки, но особено значими случаи (в третото писмо, в еклогите, но преди всичко в „Чистилицето”, където нимфата бележи по някакъв начин прага между земния и небесния рай) – при любовните поети репрезентира онзи момент, в който образът, или фантазмът, се свързва с възможния интелект. Ето защо образът съставлява концептуалната граница не само между влюбен и любима, между субект и обект, но също и между отделния жив индивид и единния интелект (иначе казано – единното мислене или език). Бокачо превръща тази философско-теологическа концептуална граница в пространство, където може да се разположи изключително модерният проблем за отношението между живота и поезията. Така нимфата се превръща в литературна квазиреификация на понятието *intentio*, в смисъла, в който го разбира средновековната психология (това и ще позволи на Бокачо да превърне Беатриче в обикновена флорентинска девойка въз основата на някаква всеизвестна клюка). Двата текста, най-значими в това отношение и в същото време, явно антитетични, са въведението към четвъртия ден от „Декамерон” и „Корбачо”.

Във въведението към четвъртия ден Бокачо посочва противопоставянето между музите („но нито ние можем да седим непрекъснато до музите, нито пък те могат да бъдат постоянно с нас”⁹) и жените и решително заема страната на жените, като при това размива разделящите ги граници („и музите са жени, макар че жените не струват, колкото музите; все

9 Български превод: Бокачо, Джовани. *Декамерон*. прев. Н. Иванов, София, НК, 1970, с. 321. [б. пр.]

пак на пръв поглед те приличат на тях”¹⁰). В „Корбачо” изборът е преобърнат и жестоката критика срещу жените върви успоредно с изключителното предпочитание към общуването с „нимфите Касталиди”. Срещу жените, които настояват, че „всички хубави неща са женски: звездите, планетите, музите (...)” Бокачо грубо реалистично отваря една непреодолима пропаст между музите и жените: „вярно е, че всички са женски, обаче не плачат”. Обичайното късогледство на специалистите традиционно обяснява противоречието между тези текстове, като го приписва на хронологията, в крайна сметка, на биографията на автора, и го чете като следствие от напредването на възрастта. Тъкмо напротив, колебанието е вътрешно за проблема и съответства на същностната двузначност на нимфата при Бокачо. Ако „нимфическо” е онова поетическо измерение, в което образите (които „не плачат”) съвпадат с реалните жени, то флорентинската нимфа винаги вече следва да бъде вътрешно разделена на двата си противоположни полюса, едновременно твърде жива и неодушевена, доколкото поетът вече не е в състояние да я дари с единен живот. Въображението, което при любовните поети е осигурявало възможността за свързването между сетивния свят и мисленето, тук се превръща в мястото на едно възвишено или нелепо разцепление, където се разполага литературата (а по-късно и Кантовата теория на възвишеното). В този смисъл модерната литература се ражда от едно разцепление вътре в средновековното *imago*.

Не е изненадващо в такъв случай, че при Парацелз нимфата се представя като създаване от плът и кръв, сътворено по образ на човека, което обаче може да получи душа само ако се съедини с него. Любовното единение с образа, символ на свършеното познание, тук се превръща в невъзможното сексуално единение с едно преобразено в съзнание имаго, което „яде и пие” (как да не си припомним резкия тон в Бокачовата характеристика на нимфите-музи?).

10.

Въображението е откритие на средновековната философия. По отношение на него тя достига критическия си праг и заедно с това – най-апоретичната си формулировка, в мисленето на Авероес. Основната апория у Авероес, която непрестанно предизвиква упорити възражения у схоластите, се състои собствено в отношението между възможния интелект, единен и обособен, и отделните индивиди. Според Авероес индивидуалните интелекти се свързват (*copulantur*) с единния интелект посредством фантазмите, намиращи се във вътрешното сетиво (собствено, в способността за въображение и в паметта). По този начин въображението получава една във всяко отношение решаваща роля: на върха на индивидуалната душа, на границата между телесно и безтелесно, между единично и всеобщо, между сетивото и мисълта, въображението се оказва последният остатък от изгарянето на индивидуалното съществуване, който отбелязва прага към обособеното и вечното. В този смисъл въображението, а не интелектът, е принципът, определящ човешкия вид.

Проблемът е, че това определяне остава апоретично, доколкото – както подчертано възразява Тома в критиката си, доказвайки, че ако авероистката теза се приеме, единичният човек не би могъл да познава – разполага въображението в празнината, която зейва между сетивността и мисленето, между множеството индивиди и единството на интелекта. И тук,

10 Ibid. [б.пр.]

както винаги, когато става въпрос за улавянето на някакъв праг или преход, от това следва стремглавото множене на дистинкции в средновековната психология: сетивна способност, способност за въображение, памет, материален интелект, придобит интелект и т.н. Следователно, въображението очертава едно пространство, в което все още не мислим, но в което мисълта става възможна само благодарение на една невъзможност да се мисли. В тази невъзможност любовните поети поставят и собствената си приписка към авероистката психология: съчетанието (*copulatio*) на фантазмите с възможния интелект представлява любовен опит, а любовта е преди всичко любов към образ (*imago*), към обект, който е по някакъв начин нереален и поради това, изложен на опасност от страдание (наричано от стилиновистите „трепет“) и уязвим. Образите, съставляващи последната опора на човешкото и единственият път към спасението му, очертават също така и мястото, където то непрестанно липсва на самото себе си.

Тъкмо на този фон трябва да бъде разположен проектът на Варбург, опитал се да събере в един атлас – под името „Мнемозина“ – всички образи, т.е. формулите на патоса на Западното общество изобщо. Нимфата на Варбург понася върху си цялото двузачно наследство на образа, но и го пренася на съвсем различно равнище – историческо и колективно. Още Данте (в „За монархията“) интерпретира наследството на авероизма по начин, който подчертава, че ако човекът е определен не от мисленето си, а от възможността да мисли, то тази възможност не може да бъде актуализирана от един отделен човек, но само от едно множество (*multitudo*) във времето и пространството, т.е. на равнището на общността и историята. В този смисъл, да работи върху образите за Варбург означава преди всичко да работи не само в пресечната точка между телесното и нетелесното, но най-вече между индивидуалното и колективното. Нимфата е образът на образа, кодът за четене на формулите на патоса, които хората си предават от поколение на поколение и спрямо които ориентират възможността си да се изгубят или да се намерят, да мислят или да не мислят. В това отношение образите представляват един изцяло исторически елемент; но според принципа на Бенямин, съгласно който живот се дава на всичко онова, на което се дава и история (тук този принцип би могъл да се преформулира по следния начин: живот се дава на всичко, на което се дава образ), по някакъв начин образите се оказват живи. Ние сме свикнали да приписваме живот единствено на биологичното тяло. Нимфическият живот от своя страна обаче е един напълно исторически живот. За да оживеят наистина, подобно на духовете на стихииите при Парацелз, образите се нуждаят един субект да ги приеме и да се съедини с тях; в тази среща обаче – както в единението с нимфата-ундина – се крие един смъртен риск. В хода на историческата традиция образите действително често кристализират и се превръщат в призраци, на които хората започват да робуват и от които винаги наново се налага да бъдат освобождавани. Интересът на Варбург към астрологическите образи се корени в представата, че „в наблюдаването на небето се състои блаженството и проклятието на човека“, че небесната сфера е мястото, върху което хората проектират страстта си към образите. Както в случая на *vir niger* („черния човек“), загадъчния астрологически декан, разпознат от Варбург върху фреските на Палацо Скифаноя, същността в срещата с натоварената с напрежения динамограма е възможността товарът ѝ да бъде снет и преобърнат, злата ѝ орис да бъде преобразена в щастлива съдба. В този смисъл небесните съзвездия са първичният текст, в който въображението чете всичко онова, което никога не е било написано.

В едно писмо до Фослер, което изпраща няколко месеца преди смъртта си, Варбург

преформулира програмата на своя атлас като „теория на функционирането на човешката образна памет” (*Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses*) и я обвързва с мисленето на Джордано Бруно: „Виждале, че по никакъв начин не бива да оставям да ми се изпълзне, както съм правил досега, възможността да вляза във връзка с една фигура, която ме очарова вече четиридесет години и която, доколкото мога да установя, досега не е намерила своето полагаемо се място в историята на духа: Джордано Бруно”.

Този Бруно, за когото говори Варбург във връзка с атласа, не може да е друг освен Бруно от магико-мнемотехническите трактати като „За сенките на идеите” (*De umbris idearum*). Учудващо е, че в изследването си върху „Изкуството на паметта” Франсис Йейтс не е забелязала, че сиглите, включени от Бруно в тази книга, имат формата на астрологически създания. При всички положения обаче, това подобие с един от привилегированите обекти на собствените му изследвания ще да е направило впечатление на Варбург – в статията си върху пророкуването в епохата на Лутер той пресъздава почти идентични създания. Поуката, която Варбург открива у Бруно, се отнася към това, че изкуството за управление на паметта – в неговия случай, опитът да схване чрез атласа функционирането на човешката образна памет – има отношение към образите, изразяващи подчинеността на човека спрямо съдбата. Атласът е картата, която трябва да ориентира човека в борбата му срещу шизофренията на собственото му въображение. Космосът, който митическият герой със същото име (Атлас) повдига върху раменете си (Давиде Стимили припомня значимостта на тази фигура за Варбург), е самият *mundus imaginalis* („образният космос”). Тук определението на атласа като „призрачни истории за възрастни” намира своя последен смисъл. Човешката история е винаги история за призраци (*fantasmi*) и за образи, тъй като тъкмо във въображението се разполага разцеплението между индивидуално и имперсонално, между множествено и единично, между сетивно и умопостигаемо, но заедно с това и задачата по диалектичното им опосредяване. Образите са остатъкът, следата от онова, на което хората, живели преди нас, са се надявали, което са желали, от което са се страхували и което са премахвали. И тъй като тъкмо във въображението е станало възможно осъществяването на нещо такова като история, отново чрез въображението всеки път наново трябва да се взема решение за нея.

Историографията на Варбург (и в това именно тя е най-близка до поезията с оглед на неразличимостта между Клио и Мелпомена, която Йолес предлага в една статия от 1925 г.) се състои в предаването и паметта на образите. В същото време тя е и опитът на човечеството да се освободи от образите, за да отвори отвъд „интервала” между митико-религиозната практика и чистия знак пространството за едно въображение, но вече въображение без образи. Така заглавието „Мнемозина” назовава лишеността от образ, която представлява сбогуване с образите, но и убежище за тях.

превод от италиански: Богдана Паскалева