

## БАРТ И АРЧИМБОЛДО: РЕТОРИКА НА ОБРАЗИТЕ

*Андрей Рождественский*

*Минно-геоложки университет "Св. Иван Рилски", 1700, София*

**РЕЗЮМЕ:** Докладът е посветен на постмодерния интерес към италианския художник. Разглеждам идеите на Арчимболдо за взаимната изразимост на изкуствата и езика и се спирам на гностичната двойственост на неговото творчество. Бароковата естетика на Арчимболдо отрича класическата връзка между изкуството и реториката като разрушава възрожденската културна програма. Обръщам се към художествените експерименти на Джузепе Арчимболдо и огледалата на бароковата естетика в творчеството на сюрреалистите и ранния постмодернизъм. Основният проблем на доклада са отраженията на идеите за плътта на образите и двупластовостта на писмото.

### BARTHES AND ARCIMBOLDO: RHETORIC OF THE IMAGES

*Andrej Rozdestvenskij*

*University of Mining and Geology "St. Ivan Rilski", 1700, Sofia*

**ABSTRACT:** The paper is devoted to the postmodern interest towards the Italian artist. I examine Arcimboldo's ideas that arts and language are reciprocally expressed and point out the gnostic duality of his work. The baroque aesthetics of Arcimboldo rejects the classical connection between art and rhetoric destroying the cultural program of the Bulgarian national revival. I am tracing the artistic experiments of Giuseppe Arcimboldo and the mirrors of the baroque aesthetics in the surrealists' works and the early postmodernism. The main problem of this paper is the reflections of the ideas concerning the body of the images and the duplexity of the writing.

Животът като имитация на изкуството е не само постмодерна тема. Нейните отгласи живеят в миналото – при отрицателите на Възраждането. Родените в преломно време творби поставят изкуството над действителността: изживявайки трагичния упадък на духа те издават nihilизма и претенциозността, граничеща с буфонада<sup>1</sup>. Още сюрреалистите, догматиците на абсолютния бунт срещу културата, се захласват от подобни идеи и знакови фигури.

Те предлагат своя мит на съществата, които едва ли трябва да бъдат убеждавани, че произлизат от миража<sup>2</sup>. По мисълта на Луи Арагон едно и също е да симулираш и да мислиш: "Художественото умение изглежда като маскарад, който подбива цялото човешко достойнство"<sup>3</sup>. Това е скритият закон на живота. В името на цялостния човек творците отварят пътя на "естествения" автоматизъм и захвърлят логиката с нейните завоевания – прекрасното и изкуството. Сюрреализмът поднася на човечеството безвъзмездна утеха – "чудноватото" или изоставеността на несъзнаваното. Неоприличимото откровение става истинската цел на поезията – нали езикът е даден на човека за сюрреалистична употреба. Въображението отваря врати на непознатия Аз. Сюрреализмът не се съчинява, той се живее, нищо че педантично разшифрова своите гатанки. Всеки е творец, щом смесва ехото на привидното с действителността на съня и задържа в мига вечността. Той се превръща в магьосник.

Предтечите на мистериозната революция имат същия дар да побират крайностите на света в чудовищата и чудесата. Такава находка на Барт са създанията на Джузепе Арчимболдо, изтъкани от маниеристични и барочни мотиви. Неговият авангардизъм зависи от "големия разказ" на Възраждането – превърнат в канон и подложен на деконструкцията<sup>4</sup>.

Барт разчита живописата на Арчимболдо като синтаксис на видимите и реторичните образи. Кристоф Домино коментира: "Къде започва писмото?" Къде започва живописата?". Този надпис под японската калиграфска творба, споменат в *Империята на знаците* събира питането, което Барт задава на живописата в цялата си книга<sup>5</sup>. Домино забелязва, че френският класик "намира в Арчимболдо съвършен отглас на централната задача на неговата, колкото теоретична, толкова и артистична мисъл"<sup>6</sup>. Той открива раздвоената обратимост на знака и по аналогия описва нагледа. "В своя списък **Аз обичам/Аз не обичам** Барт предизвикателно описва двойствеността на своя вкус и художествените интереси, а в **Барт за себе си** казва накратко: "Аз съм болен: аз виждам езика... Пък и чуването произтича от виждането: усещам се визионер и воайор"<sup>7</sup>. Ролан Барт търси подобия на идеалното и необичайно писмо в графичните измислици. Семиотикът широко тълкува феномените на обозначаването и подтиците към писмото, намирайки ги дори във фотографията<sup>8</sup>. Той признава, че собствените му опити в рисуването сочат вкуса към фрагмента и намека, които безкрайно изрежда без да стига до "композицията".

Кристоф Домино уточнява: “Във фрагмента от “масата” – ето къде Барт експериментира, Арчимболдо преуспява с портрети, а Туомбли изповядва чистото писмо като жест”<sup>9</sup>. Общите пристрастия обясняват, защо Барт посвещава на Арчимболдо две статии: “Арчимболдо или ритор и магьосник”<sup>10</sup> и нейната преработка за списанието “L’Oeil”, която се казва “Чудовища и чудеса”. Ученият превръща италианеца в своя съмишленик. Нали майсторът смесва езици и комбинира знаци: “неговата живопис има езикова основа, въображението му е изцяло поетично”<sup>11</sup>. Арчимболдо дори намира цветомеричен начин за интерпретиране на музиката. Художникът използва куриозите на езика и се забавлява с омоними и синоними като барочен поет. “Заедно с него ние навлизаме в онази игра, която наричат “китайски портрет” – нещо като пиеса, мозайка, подсказваща за персонажа, когото трябва да отгатнем”<sup>12</sup>. Художникът разрушава целостта на своя разказ: от дълбочината той се свлича към детайли”<sup>13</sup>.

Бриколажът<sup>14</sup> е имитация, а затова разомагьосва своя извор. Според Барт фрагментите на Арчимболдо крият в спомена модела на чудесното повествование. Тази игра е не твърде причастна на истината – Арчимболдо е постановчик на развлеченията. Неразборията увлича в метафори и метонимии – творецът говори на двоен език, същевременно ясен и объркващ. В “Готвача-натюрморт” той сравнява шлема и чинията: поглеждаш отгоре – виждаш главата, обръщаш картината – и забеляваш ястие. Значението на образите долавяш не едновременно, а като редуваш гледки – метафората е обратима. Тя се завърта в себе си. Барт забелязва, че живописната гатанка живее сякаш в две времена: първо схващаш чистия смисъл – баналната аналогия, но внимателното съзерцание я разрушава. Аналогията става налудничава и се превръща в реалност<sup>15</sup>. Сякаш по волята на фея метафората става плът като в приказките на Перо, творбата на Рабле и поезията на Сирано дьо Бержерак. Подобно на Рабле – ироник на отминаващото Възраждане, Джузепе Арчимболдо рисува фантазми. Пародиите на езика понякога стигат до криптограма, чийто ключ вече е изгубен. Самата яснота на архимболдовите картини прилича на заговор – тяхната логичност е измама. Класическите изчистени форми и финият реализъм също са мираж. Живописните послания зависят от инструмента – далекогледа на възприятието.

В очите на Барт художникът изглежда постмодерно: той рисува пилеене и дори тление на битието. Ще приведа сочния цитат на френския мислител: “Вижте **Зумата**: онази гъба в устата изглежда като несъразмерен, подут от рак и грозен орган; аз виждам лицето на полуумрял човек – мъчителна гримаса, сгърчена в устата чак до задуха. Същата **Зума**, насъбрана от мъртви кори има физиономия, покрита с пъпки и черупки – бих казал, тя е съсипана от омерзителна кожна болест”<sup>16</sup>. А лицето на **Есенна** е само притурка към отоците – то е подуто и опиянено. Барт вижда огромнен възпален орган, чиято спечена кръв се съсирва в туморите<sup>17</sup>. Според него плътта у Арчимболдо винаги е неестествена, обезличена и мъртва<sup>18</sup>. Сякаш основната цел на художника е да подразни с отблъскващ ефект. Дори образът на **Пролетта** отвращава, твърди Барт: климът от цветя изглежда като проказа, татуировка или мухал, плувнали по лицето и шията.

Френският класик с неприязън открива прилика с хаоса на съвременното – алегоричните сюжети на италианеца объркват субстанциите и създават гъмжило от гниещи ларви. Още не родени те вече измират.

Ролан Барт забелязва: начинът на виждане разпръсва композицията и погубва формата дотам, че и жизнерадостната **Пролет** “се обхваща от софистична болест”<sup>19</sup>. Това е важно признание на Барт – именно дръзките манипулации на софистичното въображение смесват знанието и изкуството, обръщайки привичните класификации. Френският класик не без ирония обобщава: “Такъв е пътят на Арчимболдо – от играта към голямата Реторика, от реториката към магията, от магията към мъдростта”<sup>20</sup>.

Не случайно тази равностетка на естествената мъдрост ражда чудовища. В изложението на Барт епилогът на Възраждането се унася в съня на разума: “за века на Арчимболдо чудовището е чудо”<sup>21</sup>. Но нали първият постмодернист и не мисли да събира цялата мозайка за своя портрет на художника. Впрочем, той не забравя за култа към всеобхватното знание, естествен за Арчимболдо. Именно вкусът към непознатото в безкрайния всемир, унаследен от Новото време създава тяга за класификации и захласа по световни загадки. Ролан Барт дори споменава: подмолната мисъл на Арчимболдо е, че природата никога не спира”<sup>22</sup>. Така трябва да върви напред и познанието, дори ако е преситено и се превръща в софистична игра. Обръщането на тропи не е толкова самоцелно: интересът към комбиниране на метафори е типичен за целия Ренесанс, но става разсъдъчен и двойствен при неговия залез”<sup>23</sup>.

Гатанките на художника упътват към големия прелом – прехода от “тактилно” към “визуално” изкуство. За Вьолфлин това е най-голямата художествена революция, разкъсала възрожденското единство на образа и света. Роджър Фрай казва за епохата, че творците свеждат записите на природата до своето зрително възприятие и въплъщават приумиците на въображението”<sup>24</sup>. Започва ерата на интерпретациите, които диктуват културните антитези.

Обратимостта на ценностите, която виждаме в картините на Арчимболдо е присъща на целия барок. А всички превъплъщения на барока са синтез на несъпоставимото. Те съчетават пластичността и безкрайността, едновременността и потока. Условността прелива в натурализма и метафоричността служи на логиката, създавайки риторичен патос. Подобно на съвременното барокът има манията на словесността – художествените светогледи от XVII век подчиняват културата на реториката. Не случайно барочната литература е патетична и заразителна, убедителна и пристрастна. Тя е зрелищна като живописиста, а изобразителното изкуство е умозрително като херменевтиката.

За пример могат да послужат два литературни шедьовра, привидно близки на постмодерния усет. Първата творба е “Джобният оракул” на Балтазар Грасиан, а другата е прочутият “Симплисисимус”.

Ето няколко мисли на испанския моралист за това, как се постига оригиналността, съединена с културната висота, или „синдересис“. Грасиан дава съвети на елитарен човек, как да преуспее в живота. Някогашният героизъм на ренесанса се свежда до булото и присмеха над всичко естествено: щом „природата ни изоставя да се обърнем към изкуството“<sup>25</sup>. Затова, казва йезуитът, „избягвай да си откровен, дори когато искаш да бъдеш разбран“<sup>26</sup>. За другите трябва да бъдеш криптограма – шифър без ключ, но да изглеждаш предсказуем. Добрият вкус в морала диктува да си съвършен имитатор. „Протей е умен, съветва Грасиан, с учения той е учен, със светеца – светец. Изкуството да покоряваш сърца е велико: подобие то поражда благосклонността“<sup>27</sup>. А по-широко криенето на означаващото се описва в „Критикон“, другата творба на моралиста. Отминавайки амфитеатъра на чудищата<sup>28</sup>, Грасиан стига до „зимата на старостта“ и създава чудовището на ласкателството. В духа на Барт той използва за „означаващото“ някогашното „означавано“ – уловката на изобретателния живописец. Балтазар Грасиан изобразява дивната красота на духа на покровителя, отразена в извора на родителските добродетели, в огледалата на прелатите и сияния щит на миряните<sup>29</sup>. Но при това Грасиан жадува за творческата личност и „фауст“, дори изпадащ в човекобожеството. Неговите герои постоянно надничат в загадките на „духовните страни“. Те започват от „чиста дъска“ и минават през кризите на разбирането. Всичките персонажи са живи метафори, а най-знаковите са Критило, Отгатващият и Дешифровчикът. Родените херменевти разплитат абривиатури и кодове на живота, защото най-добрата книга за света е самият свят – затворена книга, макар и открита за всички. Маските на Грасиан и лицата на времето търсят двойствената Правда и не знаят, какво тя ражда – чудо или чудовище. Но по замисъла на моралиста хората поемат към нейния град, напускайки Вавилон – „онзи свят без свят, лабиринт от фалш и химери“<sup>30</sup>.

Съвсем различен е съставният портрет на епохата, нарисован от Гримелсхаузен. Неговият Симплицисимус или Простичкият също започва от „*tabula rasa*“ на древните – „чистата восьмична дъска, върху която животът чертае своите писмена – назидателния пример на реторичната проповед“<sup>31</sup>. А този свят за Гримелсхаузен е не мираж, сън или фантазъм, както блънува високата литература на барока, а реалност, но неуредена до отвращение. Тази книга разлиства истинския театър на живота, където си приличат трагедията и долният маскарад. Виждаме народния вариант на барока: тук правдата става пародия. Подобно на Арчимболдо немският автор реди безкрайната мозайка на съществуването и като него изтъква мнимата едновременност на събитията. Условната картина е изпъстрена от своя и чужда ученост и цялата е реторична. В нея се напластява целият арсенал на барочното красноречие: ораторстващите персонажи и иносказанията, притчите и назиданията. Гримелсхаузен създава контраст между реторическата дидактика и обезкуражаващата „плът“ на образите. Затова героите – Симплицисимус и Херцбрудер са призвани да разкриват преструвките на живота. Не случайно има разпръснати маски в краката на Феникса на прочутия фронтиспис на романа, а чудовището повече прилича на сатир. Този хибрид е двойникът на героя. Не случайно Простичкият казва: „Въобрази си, че ти,

подобно на Феникс, си се възродил в огъня от Неразумието към Разума, а значи, към новия човешки живот“<sup>32</sup>. Симплицисимус минава през метафоричния рай и ад, надничайки в огледалото на историята. Той непрекъснато се преражда, за да утвърди себе си, но така и не се събира в окончателен портрет. Простичкият е модел за сглобяване от множество лица, звания и професии. Героят е вечният робинзон и вагант, а традиционните развързки на романа се превръщат в пародия и увличат в неспирно странствуване. Искуството на Гримелсхаузен си служи с фикцията, за да открие реалното. Ако използвам сравнението на Барт, литературата на барока оспорва и донася своето послание с игрословието<sup>33</sup>. Френският класик подчертава: всякаво изкуство е реалистично, понеже действителността е предмет на неговото желание. Ето защо силата на литературата е в изобразителността, а тя е неотделима от „почерка“. Изразявайки културната енергия, почеркът превръща познанието в празник. Нали езикът е „огромна сфера от връзки, ефекти, отражения, поврати, обрати, средоточия“<sup>34</sup>.

Както признава Барт, методът, способен да разбули света е заложен в езика, който осуетява всяка застояваща се реч, а значи и кризата на обществото<sup>35</sup>. Това означава само едно: езикът на изкуството прави история и тук Арчимболдо и Барт се разминават. За първия фикцията облагородява живота, влагайки в него смисъл. А за Барт гатанките на барока го отделят от историята, понеже афишират нейната илюзорност. Утопията дава на барочния майстор нравствена опора, но завлича в лабиринта нашия съвременник, страдащ от язвата на непредвидеността.

Животът и съдбата на модерния интелектуалец оставят дилема: „Ако приемем, че има раждане или по-скоро раждания на индивида в изкуството, не присъстваме ли днес на смърт на изкуството в индивидуализма?“<sup>36</sup> В дискусиата, събрала френските учени през 2002 година Цветан Тодоров изрази общото очакване – възраждане на класическите решения. Ние не можем да разберем себе си, ако свеждаме литературата и живописата „до една чиста форма без връзката със света и историята“<sup>37</sup>.

#### Цитирана литература:

1. Още в манифеста на Дадаизма пише: „И ще бъде хуморът онзи, който ще усети окаянната привидност на универсалните имитации - символи“. Пак там, с. 21.
2. Надо, Морис История на сюрреализма, С., Издателство „Аррес“, 1993, с. 153.
3. Пак там, с. 43.
4. За духа на маниеризма пише Макс Дворжак, първият открил в него самостоятелна епоха. Виж: Макс Дворжак. История италианското изкуство в епоха Възрождения, т. 1-2, т. 2. XVI столетие, М., Искусство, 1978.
5. Domino, Christophe Roland Barthes et l'écriture de l'art, in „L'Oeil“, № 485, 5/1997, p. 44.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Barthes, Roland La chambre claire, Édition de l'Étoile, Paris, 1975.
9. Си Туомбли е японски художник. In: Domino, Christophe. Roland Barthes et l'écriture de l'art, in „L'Oeil“, № 485, 5/1997, p. 44.

10. Barthes, Roland Arcimboldo ou réthoricien et magicien, in: Oeuvres complètes, t.III. 1974-1980, Édition du Seuil, 1995.
11. Barthes, Roland Monstres et merveilles, "L'Oeil", № 485, 5/1997, p. 36.
12. Ibid.
13. Barthes, Roland Monstres et merveilles, "L'Oeil", № 485, 5/1997, p. 40.
14. "Бриколаж" или мозайка от възплътени знаци е терминът на Клод Леви-Строс, който сочи образното мислене на дивака.
15. Ibid.
16. Barthes, Roland Monstres et merveilles, "L'Oeil", № 485, 5/1997, p. 43.
17. Ibid.
18. Barthes, Roland Monstres et merveilles, "L'Oeil", № 485, 5/1997, p. 43, 46.
19. Ibid., p. 43.
20. Ibid., p. 46.
21. Ibid., p. 44.
22. Ibid., p. 46.
23. Барт пише за хибриди от индийските миниатюри, популярни още в ренесансовата Европа. Образните пъзели отпращат към хиндуистката доктрина за прераждането и единството на съществуващото. Френският автор споменава, че улавянето на метаморфозите се е удавало на Леонардо да Винчи, а за него живописата бе най-строгата наука. Ibid.
24. Фрай, Роджър Сеиченто (италианският седемнадесети век), в: Роджър Фрай. Въображение и рисунка, С., Издателство "Наука и изкуство", 1988, с. 231.
25. Грасиан, Балтазар Карманный оракул, 12, в: Балтазар Грасиан. Карманный оракул. Критикон, М., Наука, 1981, с. 7.
26. Пак там, 3, с. 5.
27. Пак там, 77, с. 20.
28. Така се нарича "кризис IX" от втората книга на "Критикон". Пак там, с. 286-293.
29. Посвещението на дон Лоренсо Франсес де Уритигойти. Пак там, III, с. 332.
30. Пак там, III, кризис III. Правда родит, с. 361.
31. Морозов, Александр Затеиловый Симплициссимус и его литературная судьба, в: Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен. Симплициссимус, М., Издательство "Художественная литература", 1976, с. 14.
32. Гриммельсгаузен, Ганс Якоб Кристоф Симплициссимус, М., Издательство "Художественная литература", 1976, с. 112.
33. Барт, Ролан Лекция (Встъпителна лекция по литературна семиология в Колеж дьо Франс, 7 януари 1977), в: Ролан Барт. Разделението на езиците, С., Наука и изкуство, 1995, с. 224.
34. Пак там, с. 226.
35. Пак там, с. 234.
36. Цитирам думите на П.-А. Тавоало. Виж: Живот и съдба на индивида в изкуството. Дискусия, в сб. Зараждането на индивида в изкуството, С., Кралица Маб, 2006, с. 125.
37. Пак там, с. 132.

Препоръчана за публикуване от катедра "Философски и социални науки", Хуманитарен департамент