

ROLAND BARTHES¹ARCIMBOLDO LUB RETOR I MAGIK²

Arcimboldo, oficjalnie, był portrecistą Maksymiliana. Jego zajęcia jednak daleko wykraczały poza malarstwo. Projektował herby, księżęce zbroje, kartony do wykonywania witraży, gobeliny, dekorował szafy organowe, przedstawił również nową metodę kolorymetryczną dla zapisu nutowego, dzięki której „melodia mogła być zapisana za pomocą małych, kolorowych plam na papierze”. Przede wszystkim jednak był on kawalerzem księcia, organizatorem zabaw: tworzył i wystawiał przedstawienia rozrywkowe, konstruował karuzele (*giostre*). Jego skomponowane głowy, które tworzył przez dwadzieścia pięć lat na dworze cesarza Niemiec, spełniały ogólnie rzecz ujmując rolę gry salonowej. W moim dzieciństwie grywało się w grę rodzin³, w której każdy z graczy, trzymając w rękach ilustrowane karty, musiał prosić jednego ze swoich partnerów o kartę, jedną po drugiej, przedstawiającą członków „rodziny”, którą miał zebrać: sprzedawca wędlin, jego żona, jego syn, córka, pies itp. Przed skomponowaną głową Arcimbolda jestem przywołany do podobnego

¹ Roland Barthes, francuski eseista i semiotyk, to jeden z najlepszych interpretatorów kultury popularnej. W jego rewolucyjnym podejściu do pisarstwa ważną rolę odgrywał język, który Barthes traktował jako całość strukturalną złożoną ze znaków i kodów. Swoimi dziełami wprowadził nowe podejście do literatury, udowadniając, że odbiór tekstu nie można ograniczać do jednego tylko sensu. Multimedialna wystawa zorganizowana przez paryski Centre Georges Pompidou pozwoliła na lepsze poznanie twórczości Barthesa. Ekspozycja prac malarskich ukazała go jako artystę, który również chętnie pisał o sztuce. Interpretacja malarstwa Arcimbolda jest strukturalistycznym ujęciem dzieł włoskiego mistrza. Arcimboldowskie skomponowane głowy tworzą niejasny malarski język, który dla Rolanda Barthesa staje się niezwykłą retoryką.

² Oryginalny tekst Barthesa, pod tytułem *Arcimboldo*, ukazał się w Wydawnictwie FMR – Franco Maria Ricci, Mediolan, w 1978 roku. Redakcja wyraża podziękowanie za zgodę na opublikowanie tekstu w *Estetyce i Krytyce*.

³ Jeu de 7 familles – Francuska gra towarzyska, polegająca na zebraniu przez graczy wszystkich kart należących do jednej rodziny leksykalnej. Obecnie wykorzystywana najczęściej w nauczaniu języka francuskiego jako języka obcego (wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza).

odtworzenia rodziny zimy: proszę zatem o pień, bluszcz, hubę, cytrynę, słomiankę, aż do momentu, w którym będę mieć przed oczyma cały zimowy temat, całą „rodzinę” wyrobów martwego sezonu. Z Arcimboldo można jeszcze zagrać w grę zwaną „Chińskim portretem”: jeden z graczy wychodzi z pomieszczenia, a pozostali wybierają ze swego grona jedną osobę, którą gracz po powrocie będzie musiał wyłonić poprzez cierpliwą grę metafor i metonimii: Jeśli byłby to policzek, czym by to było? – Brzoskwinia. – Jeśli byłby to kołnierzyk? Kłosami dojrzałego zboża. Jeśli byłoby to oko? – Wiśnią. – Już wiem: to jest Lato.

* * *

Oko (straszne) *Jesieni* jest maleńką sliwką. Innymi słowy, „śliweczka” (botaniczna) (tak jest przynajmniej w języku francuskim) staje się „śliweczką” (optyczną)⁴. Można by powiedzieć, że Arcimboldo, niczym barokowy poeta, wykorzystuje „dziwności” języka, prowadzi grę synonimów i homonimów. Jego malarstwo ma tło językowe, jego wyobrażenia jest czysto poetycka: nie tworzy ona znaków, lecz je łączy, przedstawia, odkrywa – czyli dokładnie to, co czyni twórca języka.

* * *

Kiedy poeta Cyrano de Bergerac tworzył, wyciągał z języka banalną metaforę i wyczerpywał dogłębnie jej dosłowny sens. Jeśli w języku mówi się „umrzeć z żalu”, Cyrano przedstawia historię skazańca, któremu oprawcy każą słuchać tak żalobnych zawodzeń, że ten umiera z żalu śmiercią naturalną. Arcimboldo postępuje podobnie jak Cyrano. Jeśli w mowie potocznej porównuje się (a robi się to często) fryzurę do wyróconego dania, Arcimboldo wykorzystuje to porównanie dosłownie, czyniąc z niego rozpoznanie: kapelusz staje się półmiskiem, półmisek staje się hełmem. Metoda polega na dwóch krokach. W momencie porównania zostaje czysty sens nadający rzeczy znaczenie najbanalniejsze na świecie, analogię, ale już w następnej chwili analogia staje się dziwaczna, gdyż jest kompletnie wyczerpana, pchnięta do samozniszczenia i analogicznie: porównanie staje się metaforą – hełm nie jest już *jak* półmisek, on *jest* półmiskiem. Jednakże ta ostatnia subtelność pozwala Arcimboldo oddzielić dwa końce identyfikacji, hełm i półmisek: z jednej strony widzę głowę, z drugiej zawartość półmiska; identyczność obydwu przedmiotów nie jest skierowana na symultaniczność percepcji, lecz na rotację obrazu przedstawianego jako odwracalny. Odczytywanie obra-

⁴ W języku francuskim *prunelle* ma podwójne znaczenie: śliwa tarniny i żrenica.

zu bez przerwy ulega zmianie, jedynie tytuł go unieruchamia, czyniąc z obrazu portret *Kucharza*, gdyż półmisek – odczytujemy to metonimicznie – jest sprzętem kuchennym, z którego zawodowo mężczyzna ten korzysta. I już po chwili pojawia się nowy sens: czemuż to kucharz jest tak zarumieniony, jak żołdak niemiecki o miedzianej cerze? Metal półmiska zmusza do skojarzenia go ze zbroją, hełmem i pieczeniem mięsa na czerwień ogorzalej słońcem skóry żołnierzy przebywających na świeżym powietrzu. Szczególny to żołdak, którego odwrotną stronę hełmu zdobi delikatny plasterek cytryny. I tak dalej: metafora kręci się wokół swej osi, ale jest to ruch odśrodkowy: rozprysk sensu biegnie w nieskończoność.

* * *

Z półmiska powstaje kapelusz, kapelusz czyni człowieka. Ciekawe, że ta ostatnia fraza posłużyła za tytuł kolażu Maksa Ernsta (1920), w którym ludzkie sylwetki wylaniają się ze stosu połączonych cylindrów⁵. Także i tutaj barokowe przedstawienie kręci się wokół języka i jego formuł. Z głębi obrazu wybrzmiewa delikatna muzyka gotowych zdań: „styl to człowiek, styl to krawiec” (Max Ernst); „po dziele poznajemy twórcę, po daniu poznajemy kucharza” itp. W tym malarstwie niewątpliwie fantazyjnym, a nawet surrealistycznym, język służy dyskretnie za znak mądrości. Sztuka Arcimbolda nie jest ekstrawagancka, trzyma się zawsze na pograniczu właściwego sensu, i na skraju przysłów. Wystarczyło, aby księżęta, do których skierowana była ta rozrywka, naraz zadziwili się nią i w niej się rozpoznali; stąd cudowne zakorzenienie w zdaniach potocznych: „kucharz przygotowuje dania”. Wszystko tworzy się na płaszczyźnie banalnych metonimii.

* * *

Istnieje związek między tymi obrazami a językiem, jak również mową: w ludowej bajce, na przykład, chodzi o ten sam sposób opisywania. Pani Alnay, zwana Laideronette⁶, cesarzowa Pagód („małe, groteskowe figurki z ruchomą głową”): „Rozebrała się i weszła do kąpieli. Natychmiast wszystkie pagody i pagodyнки zaczęły śpiewać i grać na instrumentach; jedne miały teorbany⁷ zrobione ze skorupki orzecha, inne miały wiole

⁵ R. Barthes powołuje się na kolaż M. Ernsta zatytułowany *To kapelusz czyni mężczyznę*.

⁶ Brzydulka.

⁷ Teorban – lutnia basowa, wielostrunna, szarpany instrument muzyczny, który jest podobny do bandury. Używany w XVI–XVIII wieku.



sporządzone z łupek migdała, należało było dostosować instrumenty do ich wzrostu”. Tak oto skomponowane głowy Arcimbolda uczestniczą w baśniowej opowieści o wróżkach. O jego postaciach alegorycznych rzekłoby się, że ta miała hubę zamiast ust, cytrynę zamiast wisiora; inna miała ogórek zamiast nosa, szyja trzeciej utworzona została z rozciągniętej jałówki, i tak dalej. Obecność wzorca, który krąży w tle obrazu, przywołuje cudowne opowiadanie. Zdaje mi się, że słyszę Perraulta opisującego metamorfozę słów wychodzących z ust dobrej i złej córki, po tym, jak obie spotkały wróżkę. Każde zdanie młodszej siostry przemieniało się w dwie róże, dwie perły i dwa duże diamenty, zdania z ust starszej zamieniały się w dwie żmije i dwie ropuchy. Części mowy przekształcają się w przedmioty; Arcimboldo maluje w ten sam sposób, przedstawia nie tyle rzeczy, co ustne opowiadanie wyjątkowego bajkopisarza: ilustruje to, co kryje się w głębi, językową kopię zadziwiającej historii.

* * *

Przypomnijmy sobie raz jeszcze strukturę ludzkiego języka. Dzieli się on na dwa człony: mowa może dzielić się na słowa, z kolei słowa mogą dzielić się na dźwięki (lub litery). Istnieje duża różnica między tymi dwoma członami: pierwszy tworzy jednostki, z których każda posiada już sens (są to słowa); drugi tworzy jednostki nieznaczące (są to fonemy: fonem sam w sobie nic nie znaczy). Ta struktura, jak wiadomo, nie jest wartościowa dla sztuk wizualnych; można podzielić „mowę” obrazu na formy (linie, punkty), z tym że te formy nic nie znaczą, jeśli nie są zebrane razem; malarstwo uznaje tylko jeden podział. To pozwoli lepiej zrozumieć paradoks strukturalny kompozycji Arcimboldowskich.

Arcimboldo przemienia malarstwo w prawdziwy język, nadaje mu podwójną znaczeniowość: głowa *Kalwina*⁸ przy pierwszym widzeniu dzieli się na formy, które są w tym momencie przedmiotami posiadającymi własne znaczenie – inaczej mówiąc słowa: szkielet kurczaka, udko, ogon ryby, to zbitki słowne. Przedmioty te następnie dzielą się na formy, które nic nie znaczą: w ten sposób powstaje podwójna drabina słów i dźwięków. Wszystko dzieje się tak, jakby Arcimboldo rozregulował system malarski. Przepołowił go świadomym nadużyciem, rozwinął w nim nadmierną potencjalność znaczeń i analogii, tworząc tym samym monstra strukturalne, źródło niepokoju subtelny (ponieważ intelektualnego), jeszcze bardziej przenikliwego, jak gdyby potworność wychodziła z prostej przesady lub z prostego wymieszania elementów. Wszystko to oznacza, na obydwu poziomach, że malarstwo Arcimbolda funkcjonuje jak nieco budzące strach zaprzeczenie języka malarstwa.

⁸ Znany również pod tytułem *Prawnik*.

* * *

W kulturze zachodniej (w przeciwieństwie do kultury wschodniej) malarstwo i pisarstwo miały mało wspólnych związków; litera i obraz porozumiewały się jedynie w zakresie trochę szalonej swobody twórczej, za wyjątkiem klasycyzmu. Nie odwołując się do żadnej litery, Arcimboldo jednakże bez przerwy ociera się o eksperyment grafiki. Jego przyjaciel i admirator, kanonik Comanini, widział w skomponowanych głowach symboliczne pismo (na wzór ideografii chińskiej); między dwoma poziomami Arcimboldowskiego języka (poziom postaci i poziom elementów nieznaczących, które tworzą ten język) występuje ta sama relacja ściernia się, niechęci, które znajdziemy między systemem znaków i obrazów u Leonarda da Vinci. W *Trattato della Pittura*, pochyle pismo przeplatane jest głowami starców, lub podwójnymi postaciami starych kobiet. Pismo i malarstwo fascynują i obejmują się wzajemnie. Tak samo jest z portretami Arcimbolda, można odnieść wrażenie, że są one *napisane*, mimo iż nie ma w nich żadnej litery. Warunkuje to podwójna znaczeniowość. Podobnie jak u Leonarda, występuje tu dwoistość grafów: z łatwością są one pół obrazami, pół znakami.

* * *

Portret składa się z „rzeczy” (owoce, ryby, dzieci, książki itp.). Ale „rzeczy”, które posłużyły do skomponowania głowy nie maskują innego znaczenia (być może za wyjątkiem portretu *Kucharza*, w którym zwierzę przygotowane do zjedzenia, gdy zostanie odwrócone, przypomina twarz mężczyzny). Są to „rzeczy”, które jak gdyby nie należą do zwykłych domowych przedmiotów, lecz pochodzą ze stołu, na którym byłyby zdefiniowane poprzez ich odpowiedniki obrazowe: oto Pień, oto Bluszcz, oto Cytryna, oto Słomianka itp. „Rzeczy” przedstawione są dydaktycznie, jakby w książce dla dzieci. Głowa składa się z jednostek leksykalno-graficznych, które pochodzą ze słownika, którym są obrazy.

* * *

Retoryka i jej figury: oto sposób, w jaki Zachód rozmyślał od ponad dwóch tysięcy lat nad językiem. Nie ustawał w podziw, że w języku istnieje możliwość przenoszenia sensu (metabole), z kolei te metabole mogłyby być zakodowane, by następnie być sklasyfikowane i nazwane. Arcimboldo na swój sposób jest retorykiem: poprzez swoje głowy wrzuca on do „mowy” obrazu cały pakiet figur retorycznych: płótno staje się prawdziwym laboratorium do badania śladów.

Muszla ma wartość ucha, to jest *Metafora*. Gromada ryb ma wartość *Wody* – w której one żyją – to jest *Metonimia*. *Ogień* staje się płonąca głową, to jest *Alegoria*. Wylizanie owoców, brzoskwiń, gruszek, wiśni, malin, kłosów, aby odtworzyć *Lato*, to jest *Aluzja*. Powtórzyć rybę, żeby w jednym miejscu zrobić z niej nos, a w innym usta, to jest *Diafora* (powtarzam słowo, żeby zmienić jego sens). Zestawić słowa, które mają to samo brzmienie („Ty jesteś Piotr-Opoka⁹, i na tej opoce...”), to jest *Annominacja*: przywołać jedną rzecz za pomocą drugiej, która ma taką samą formę (nos przez zajęczy grzbiet), to jest właśnie annominacja obrazów itp.

* * *

Rabelais często stosował pocieszoną mowę, sztucznie, – ale systematycznie – wypracowywaną: mowa ta jest jakby mową fałszywą: w pewnym sensie parodią samego języka. Znajdziemy w nim, na przykład, *baragouin*¹⁰, lub szyfrowanie wypowiedzi poprzez substytucję elementów: *charabia*¹¹, lub szyfrowanie za pomocą transpozycji (Queneau¹², wspólnie, wyciągnął z języka efekty komiczne, pisząc na przykład *Kék-cékça* zamiast *Qu'est – ce que c'est que ça?*¹³); odnajdziemy w końcu – bardziej szalone od pozostałych – *lanternois*¹⁴, mieszaninę dźwięków nierozszyfrowalnych, kryptogram, do którego zaginął klucz. Otóż sztuka Arcimbolda jest sztuką fałszu. Mianowicie jest ona wiadomością do odczytania: Arcimboldo pozwala poznać głowę kucharza, chłopca, reformatora, lub lato, wodę, ogień. Wiadomość tę szyfruje: szyfrowanie jest jednocześnie ukryciem czegoś i nieukrywaniem tego wcale; wiadomość jest ukryta tak, by oko mogło zobaczyć ogólny sens poprzez znaczenie poszczególnych detali. Najpierw widzę tylko owoce lub zwierzęta nagromadzone przede mną; dzięki oddaleniu się, zmieniając poziom percepcji, otrzymuję wiadomość. To zabieg niebywale zręczny, który niczym siatka do odczytywania szyfru, pozwala mi spostrzec nagle ogólny sens, sens „prawdziwy”.

Arcimboldo narzuca więc system substytucji (jabłko podstawia się za policzek, jak w zaszyfrowanej wiadomości, litera lub sylaba zakrywa inną literę lub sylabę), w ten sam sposób działa system transpozycji (ca-

⁹ *Pierre* – w języku francuskim ma podwójne znaczenie: Piotr oraz kamień, opoka.

¹⁰ *Baragouin* i *charabia*, to określenia języka bardzo trudnego do zrozumienia.

¹¹ *Charabia* początkowo była określeniem języka francuskiego, który był zniekształcony w wymowie przez imigrantów z Magrebu.

¹² Raymond Queneau (1903–1976), francuski pisarz i poeta.

¹³ *Kék-cékça* jest zniekształceniem wymowy pytania *Qu'est – ce que c'est que ça?*, które tłumaczymy: *a cóż to jest?*

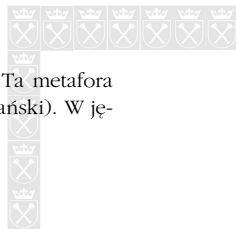
¹⁴ Wyrażenie określające język kompletnie niezrozumiały.



łość jest jakby cofnięta w stronę szczegółu). Jednakże to, co jest niezwykle w twórczości Arcimbolda, i jemu właściwe to fakt, że obraz waha się między szyfrowaniem i rozszyfrowywaniem: nawet jeśli przesuniemy filtr substytucji i transpozycji, by móc lepiej odczytać kompozycyjny portret jako *efekt*, zachowujemy wciąż przed oczyma spłot pierwotnych sensów, które posłużyły do zbudowania właśnie tego efektu. Inaczej mówiąc, z językowego punktu widzenia – który jest także jego punktem widzenia – Arcimboldo mówi językiem podwójnym: przejrzystym i zamglonym zarazem; wytwarza *baragouin* i *charabia*, lecz ta fałszywa mowa jest doskonale zrozumiała. Ogólnie rzecz ujmując, dziwactwo jakiego nie produkuje Arcimboldo, to język totalnie niezrozumiały jak *lanternois*: jego sztuka nie jest szalona.

Tryumfujący świat metafory: u Arcimbolda wszystko jest metaforą. Nic nie jest nigdy wskazywane, ponieważ cechy (linie, formy, ślimacznice), które służą do skomponowania głowy mają już sens, który pośrednio kieruje nas w stronę innego sensu, rzuconego niejako poza nim samym (właśnie przez to rozumie się etymologicznie słowo „metafora”). Metafory Arcimbolda są często *grzeczne*. Rozumiemy przez to, że między dwoma wyrazami transpozycji istnieje cecha wspólna, „most”, pewna *analogia*: zęby są podobne „spontanicznie” lub „zwyczajnie” (ponieważ nie tylko Arcimboldo, ale i inni mogliby tak powiedzieć) do dzwonecznych płatków kwiatów, do zielonego groszku w jego strączku. Te różne przedmioty posiadają wspólne formy: są to kawałki materii, pokrojone, równe i ułożone – uporządkowane – na tej samej linii; nos swoim podłużnym i wypukłym kształtem przypomina kłos, usta, soczyste, podobne są do półotwartej brzoskwini, której białawy środek rozjaśnia wykrojony, czerwony miąższ. Podobnie dzieje się z Arcimboldowską metaforą, która, jeśli można tak rzec, jest jednokierunkowa. Arcimboldo przekonuje nas, że nos jest *naturalnie* podobny do kłosa, zęby do ziaren, miąższ owocu do miąższu warg. Nikt jednak *naturalnie* nie zaprzeczyłby: kłos nie jest nosem, ziarna nie są zębami, brzoskwinia to nie usta (jeśli nie daje to pośrednio skojarzenia z innym organem, owym kobiecym, co potwierdza popularna metafora, którą odnajdujemy w wielu językach¹⁵). Reasumując, nawet uzasadniona, metafora Arcimboldowska polega na wywieraniu silnego wstrząsu. Sztuka Arcimbolda nie jest rozstrzygnięta, ona zmierza do wyznaczonego sensu: ten język jest bardzo stanowczy.

¹⁵ Barthes wykorzystuje metaforę figi na oznaczenie żeńskiego organu. Ta metafora jest powszechnie stosowana w językach romańskich (francuski, włoski, hiszpański). W języku polskim ta metafora „gra” z owocem brzoskwini.



* * *

Często zabiegi metaforyczne są tak zuchwale (jak u poety bardzo kunsztownego lub bardzo nowoczesnego), że nie istnieje związek „naturalny” między rzeczą przedstawianą a jej przedstawieniem: jak pośladki i nogi dziecka mogą być odczytane jako ucho (*Herod*)? Jak zwykły, zwinięty knot może zastąpić czoło mężczyzny (*Ogień*)? Konieczne w tej metodzie jest w każdym razie rozumowanie sofistyczne; analogiczna zależność wyczerpuje się (staje się rzadka i cenna). Żółty kolor wosku przypomina skórę rozciągniętą na czole, części ludzkiego ciała, do których nie napływa obficie krew lub zwinięty sznurek przypomina jak najdokładniej pofałdowane ludzkie zmarszczki. Można powiedzieć, że w tych skrajnych metaforach dwa wyrażenia metaboli nie znajdują się w stosunku równowartości (żeby być), lecz prawdziwie w znaczeniu *robić*; ciało małego, nagiego organizmu *robi* (tworzy, czyni) ucho tyrana. Arcimboldo zwraca tym samym uwagę na *produkcyjny*, przechodni charakter metafor. Jego metafory w każdym razie, nie są prostymi stwierdzeniami podobieństwa, nie przekazują fikcyjnych analogii, które istniałyby w naturze, a które poeta miałby za zadanie wyjawić: niszczą one przedmioty zwykłego użytku, żeby z nich budować nowe, dziwne, przez wywołanie mocnego wstrząsu (raz jeszcze), co stanowi *pracę* wizjonera (a nie jedynie świadczy o jego zdolność do wyłapywania podobieństw).

* * *

Być może jednak największa zuchwałość nie leży w jego metaforach nieprawdopodobnych, lecz w tym, co można by nazwać *bezceremonialnością*. Bezceremonialność polega tu nie na dosłownym metaforyzowaniu przedmiotów, lecz jedynie na zmianie ich miejsca: kiedy Arcimboldo zastępuje zęby postaci przedstawiającej wodę zębami kolenia¹⁶, nie narusza on przedmiotu (to cały czas są zęby), ale przerzuca go bez uprzedzenia z jednej ważności w drugą; metafora jest tu jedynie wykorzystaniem prostej identyfikacji, wręcz tautologii (*zęby są zębami*), która zwyczajnie ślizga się i zmienia punkt oparcia (kontekst). Zachwianie równowagi tworzy najsilniejsze z dziwności. Magritte dobrze to rozumiał. Przypomnijmy sobie *Gwałt* (1934), jedną z jego kompozycji, której zasada tworzenia pokrewna jest Arciboldowskiemu „skokowi”; chodzi tu także o dwoistość obrazu, jednocześnie – i według kolejności oglądania – głowa i/lub popiersie kobiety: piersi znajdują się, jeśli odbiorca

¹⁶ Ryba z rodziny koleniowatych z rzędu rekinokształtnych, ceniona przede wszystkim ze względu na walory smakowe.

tak zdecyduje, na miejscu oczu, a pępek na miejscu ust. Tutaj również przedmioty nie zmieniają miejsca, porzucając ważność nagości na rzecz intelektualnego charakteru – a to wystarczy, żeby stworzyć przedmiot nadnaturalny, tak samo jak w przypadku dwupłciowości Arystofanesowskiej.

* * *

Jako „poeta”, to znaczy wytwórca, twórca języka, Arcimboldo nadal wykazuje przenikliwość; synonimy rzucają się bez przerwy na płótno. Arcimboldo nieustannie używa różnych form, by powiedzieć to samo. Chce powiedzieć „nos”? Jego zapas synonimów oferuje mu całą gamę: gruszka, ogórek, kłos, kielich kwiatu, ryba, króliczy grzbiet, szkielet kurczaka. Chce powiedzieć „ucho”? Wystarczy, że zaczerpnie z różnorodnego katalogu, z którego wyciągnie pień drzewa, baldaszkowaty kapelusz trującego grzyba, kwiatostan kłosa, różę, goździk, jabłko, muszlę, głowę zwierzęcą, zatrask oliwnej lampki. Czyżby brodę chciał stworzyć dla swojej postaci? Więc oto ogon ryby, czułka krewetki. Czy repertuar ten jest niewyczerpalny? Nie, jeśli będziemy się trzymać wszystkich alegorii nie tak licznych, które są nam przekazane; chodzi prawie zawsze o owoce, rośliny, rzeczy jadalne, ponieważ chodzi o postacie sezonowe Matki Ziemi. Jedyne ogranicza przesłanie. Wyobraźnia – jak zręczna akrobacja – jest nieskończona, opanowanie jej prowadzi do przeniknięcia wszystkich przedmiotów.

* * *

Tworzenie zmiennych obrazów stanowiło modę ówczesnej epoki: odwrócony papież staje się kozłem, Kalwin – szaleńcem z grzechotkami; ten rodzaj gry karykatur służył zwolennikom i przeciwnikom reformacji. Znamy jeden odwracalny obraz Arcimbolda: z jednej strony kucharz, a z drugiej proste danie mięsne. Figura taka w retoryce nosi nazwę palindromu. Prawdziwy palindrom nie zmienia niczego w sensie przesłania, jedynie, za pomocą gry, czyta się identycznie od przodu i od tyłu: *Roma tibi subito motibus ibit amor*, pisze Kwintylian; weźmy lustro (trikowe), przyłożmy do końca wersu, a odnajdziemy go niezmiennym, czytając go w odwrotnym kierunku. To samo dotyczy figur z karcianej talii: lustro (pozorne) dzieli, powtarza, nie denaturalizuje. Przeciwnie, jeśli odwrócimy obraz Arcimboldowski, z pewnością odnajdziemy sens (w tym przypomina palindrom), ale ten sens, poprzez ruch odwracania, ulega zmianie: danie staje się kucharzem. „Wszystko jest cały czas identyczne” mówi prawdziwy palindrom; nie ważne, czy ujmuje rzeczy w tym,

czy w przeciwnym kierunku, prawda trwa. „Wszystko może nabrać sensu przeciwnego” mówi palindrom Arcimbolda; znaczy to, że wszystko zawsze ma sens, który w jakiś sposób czytamy, ale ten sens nigdy nie jest taki sam.

* * *

Wszystko jest zrozumiałe, jednakże wszystko zadziwia. Arcimboldo tworzy coś fantastycznego z czegoś powszechnie znanego: suma jest czymś innym niż tylko wynikiem dodawania części: można by powiedzieć, że jest resztą tego dodawania. Należy zrozumieć tę dziwną matematykę: jest to matematyka analogii, gdybyśmy zechcieli sobie przypomnieć, że etymologicznie analogia oznacza proporcję, sens zależy od poziomu, na którym się ustawimy. Jeśli będziemy oglądać obraz z bliska, zobaczymy jedynie owoce i warzywa; jeśli oddalimy się ujrzymy już mężczyznę o straszliwym spojrzeniu w prążkowanym kaftanie, w zjeżonym kołnierzu (*Lato*): oddalanie się, przybliżanie tworzą sensy. Czyż nie jest to wielki sekret całej żywej semantyki? Wszystko pochodzi z ustawienia znaczeń w szyku. Sens rodzi się z pewnej kombinatorki elementów nieznaczących (fonemów, linii); ale nie wystarczy wymieszać te elementy w pierwszym stopniu, żeby wyczerpać tworzenie sensu. To, co zostało wymieszane, tworzy skupiska, które mogą ponownie łączyć się między sobą, drugi, trzeci raz. Wyobrażam sobie, że jakiś zmyślny artysta mógłby zebrać wszystkie skomponowane głowy Arcimbolda, rozłożyć je, a następnie połączyć w celu stworzenia nowego sensu, a z ich ułożenia wyłonić na przykład jakiś pejzaż, miasto, las. Z cofnięcia poziomu postrzegania rodzi się nowy sens. Nie ma innej zasady, może historyczny pochod form (powiększyć 5 cm² Cezanne’a, to w pewnym sensie „wejść” na płótno Nicolas de Staël) lub to, co dotyczy nauk humanistycznych. (Nauka historyczna zmieniała sens wydarzeń ustawiając je na innym poziomie: bitwy, traktaty i rządy – poziom, na którym zatrzymała się historia tradycyjna – podporządkowane zostały pewnemu dystansowi, który zmniejszył sens, stały się one jedynie znakami nowego języka, nowego rozumienia, nowej historii).

* * *

Ogólnie rzecz ujmując, malarstwo Arcimbolda jest ruchome: w swoim zamysle zmusza ono widza do zbliżania się lub oddalania, zapewniając go jednocześnie, że w tym ruchu nie utraci żadnego ze znaczeń i pozostanie stale w żywym kontakcie z obrazem. Aby otrzymać ruchome kom-

pozycje, Calder¹⁷ łączył wolne bryły; Arcimboldo osiąga analogiczny rezultat pozostając w obrębie obrazu. To nie czynnik materialny, a czynnik ludzki jest wezwany do przemieszczania się. Wybór bycia „zabawnym” (w przypadku Arcimbolda) jest równie śmiały, co „nowoczesny”, ponieważ implikuje względność przestrzeni, przykuwając wzrok odbiorcy do struktury obrazu. Arcimboldo przechodzi wirtualnie z malarstwa newtonowskiego opartego na przedmiotach przedstawianych nieruchomo, do sztuki einsteinowskiej, według której przemieszczanie się obserwatora stanowi część statusu dzieła.

* * *

Arcimboldo jest wypełniony energią ruchu tak wielką, że kiedy daje kilka wersji tej samej głowy, tworzy tym samym znaczące zmiany: z wersji na wersję głowa nabiera różnych sensów. Mamy tu pełnię muzyki: jest temat podstawowy (*Lato, Jesień, Kalwin*), ale każda wariacja daje inny efekt. Tu człowiek sezonowy właśnie umiera, zima jest jeszcze rdzawą jesienią tak bliską; jest już bezkrwisty, lecz powieki, jeszcze nabrzmiałe, właśnie się zamykają. Tam (i nieważne, czy ta druga wersja poprzedziła pierwszą) człowiek – zima nie jest już psującym się trupem w trakcie rozkładu, jego oblicze jest popękane, szare. W miejscu oka, nawet zamkniętego, znajduje się ciemna jama, język jest błady. Na tej samej zasadzie istnieją dwie *Wiosny* (pierwsza jest jeszcze nieśmiała, biała, druga, bardziej krwista, zapowiada zbliżające się lato) i dwóch *Kalwinów*: Kalwin z Bergamo jest arogancki, ten ze Szwecji jest szkaradny. Powiedziałoby się, że z Bergamo do Sztokholmu (nieważne czy chodzi o rzeczywisty porządek kompozycji) obrzydliwa postać wyniszczyła się, przygnębiła i poszarzała. Oczy, najpierw złośliwe, stają się martwe, głupie; zarysował się grymas ust, zwój papierów, który służy jako kołnierz, przechodzi od pożąłkłego pergaminu do poblakłego papieru. Wrażenie jest tym bardziej odrażające, że twarz ta utworzona jest z surowców jadalnych: staje się zatem dosłownie niejadalna. Kurczak i ryba przeistaczają się w odpadki z kosza, gorzej: one są odpadami z okropnej restauracji. Dzieje się tak, jakby głowa za każdym razem dygotała między cudownym życiem a straszliwą śmiercią. Składane głowy są głowami rozkładającymi się.

* * *

Zajmijmy się raz jeszcze procesem powstawiania sensu – gdyż właśnie tam jest to, co interesuje, fascynuje i budzi niepokój u Arcimbolda.

¹⁷ Aleksander Calder (1898–1976), amerykański malarz i rzeźbiarz, tworzył abstrakcyjne kompozycje kinetyczne.

„Jednostki” języka znajdują się tam, na obrazie. W przeciwieństwie do fonemów języka wymawianego, mają już swoje znaczenie: są rzeczami posiadającymi swoją nazwę: owoce, kwiaty, gałęzie, ryby, snopki, książki, dzieci, itp. Jednostki te wymieszane tworzą sens jednostkowy, ale ten drugi sens w gruncie rzeczy się dzieli: z jednej strony czytam ludzką głowę (wystarczająca to lektura, gdyż mogę *nazwać* formę, którą postrzegam, dołączyć do niej leksykę mojego własnego języka, w którym istnieje słowo „głowa”), ale z drugiej strony, czytam równie jednocześnie inny sens, który pochodzi z innej dziedziny niż leksyka. „Lato”, „Zima”, „Jesień”, „Wiosna”, „Kalwin”, „Woda”, „Ogień” – jest to sens czysto alegoryczny, który mogę pojąć jedynie odwołując się do sensu pierwszych jednostek. Wiosną tworzą kwiaty, zimą tworzą konary martwego drewna, wodę tworzą ryby. Oto potrójne znaczenie w jednym obrazie. Dwa pierwsze, jeśli można tak powiedzieć, są wskazane; żeby zaistnieć, potrzebują jedynie pracy mojej percepcji, jako że ona natychmiast łączy się z leksyką (sens wskazany przez słowo jest znaczeniem podanym przez słownik i słownik wystarczy mi do odczytywania, według poziomu mojej percepcji, tutaj ryb, tam głowy). Innego rodzaju jest trzecie znaczenie, sens alegoryczny: żeby odczytać tu głowę *Lata* lub *Kalwina* potrzebuję innej wiedzy niż ta, którą podaje słownik. Potrzebuję wiedzy metonimicznej, która pozwoli mi połączyć owoce (te, a nie inne) z *Latem* lub, bardziej subtelnie, surową brzydotę twarzy z kalwinistycznym purytanizmem. Gdy tylko porzucimy słownik znaczeń słów dla tabeli znaczeń kulturowych, przyporządkowania znaczeń, mówiąc krótko dla encyklopedii znaczeń otrzymanych, wyjdziemy na nieskończone pole konotacji. Konotacje Arcimbolda są proste, są one stereotypami. Jednakże konotacja otwiera proces tworzenia się znaczenia: począwszy od sensu alegorycznego, inne znaczenia stają się możliwe, już nie tylko „kulturowe”, ale wywołujące się z ruchów (przyciągających lub odpychających) ciała. Ponad percepcją i znaczeniowością (leksykalną lub kulturową) rozwija się cały świat *wartości*: przed skomponowaną głową Arcimbolda. Powiedziałem właśnie: „czytam, zgaduję, znajduję, rozumiem”, ale również: „lubię, nie lubię”. Niepokój, strach, śmiech, pragnienie zaczynają świętować.

* * *

Bez wątplenia emocja sama w sobie nie jest kulturowa: maski Dogonów wywołują w nas efekt paniki, ponieważ dla nas, mieszkańców Zachodu, są egzotyczne, to znaczy nieznanne. Nie odczytujemy ich symbolizmu, nie jesteśmy z nimi *powiązani* (nie jesteśmy *religijni*). Maski te wywołują w Dogonach zgoła odmienny efekt. Podobnie jak głowy Arcimbolda: to w głębi naszej kultury wzbudzają one pozytywny sens – powiedziałoby

się w dobrej etymologii – sens patetyczny, gdyż z pewnością nie znajdziemy głów „złośliwych i głupich”, bez odwoływania się przez ustawienie ciała – języka – do całej tej socjalności. Ponieważ wyrażenia „głupota” i „złośliwość” stanowią część pewnego systemu wartości historycznych, można wątpić czy przed Arcimboldowską głową australijski Aborygen odczuje jakiś strach, który ona wywołuje we mnie.

Sztuka Arcimbolda często wywołuje w nas odczucia odpychające. Widzimy *Zimę*: huba między wargami wydaje się przerośnięta, rakowata, obrzydliwa: widzę twarz człowieka, który właśnie umiera, błądy strach dławii gardło. Ta sama *Zima*, zbudowana z martwej kory, ma twarz pokrytą brodawkami, łuskami. Powiedziałoby się, że jest dotknięta okropną chorobą skóry, łupieżem lub łuszczycą. Inna twarz (*Jesień*) jest tylko dodaniem nowotworów. Oblicze jest nabrzmiałe, z wypiekami, to ogromny płonący organ, którego krew, brunatna, zmienia się w obrzęk. Ciało Arcimboldowskie jest zawsze *przesadzone*: albo wyniszczone, albo obdarzone ze skóry (*Herod*), albo nabrzmiałe, albo pospolite, martwe. Czyż nie ma żadnej uroczej głowy? Wiosna, przynajmniej ona, czyż nie przypomina szczęśliwej kompozycji? Z pewnością. *Wiosna* utkana jest z kwiatów, ale można powiedzieć, że Arcimboldo demistyfikuje kwiat, o ile (skandal logiczny) nie bierze go dosłownie. Bez wątplenia to właśnie z patrzenia na kwiat, na bukiet, lub na łąkę, bierze się cała wiosenna radość; lecz zredukowana do powierzchni przestrzeni kwiatowa, łatwo staje się wykwitem mglistego stanu materii. Rozbicie tworzy proszkowatość („kwiaty” siarczane¹⁸) i pleśnie, które przypominają kwiaty; choroby skóry często sprawiają wrażenie wytatuowanych kwiatów. Wiosna Arcimbolda również dojrzewa, by wcielić się w dużą bladą postać, która dotknięta jest nienaturalną chorobą. To, co w ten sposób sprowadza głowy Arcimbolda do efektu niedomagania, to fakt, iż są one „komponowane”: im bardziej forma rzeczy zdaje się pojawiać za pierwszym widzeniem, tym bardziej jest ona euforyczna (wiemy, że duża część sztuki orientalnej faworyzowała technikę *alla prima*). Forma bezpośrednia, i jeśli tak można powiedzieć niezłożona, wykorzystuje element nadnaturalny. Niektórzy muzykolodzy połączyli muzykę romantyczną, charakteryzującą się szczególnie swoistym pięknym, prostym brzmieniem ze światem Matki, w którym dla dziecka rozkwita radość ze zjednoczenia. Można by było przyporządkować taką samą symbolikę „pięknej formy” przelewanej przez artystę na papier lub płótno, w pierwszej chwili, *alla prima*. Sztuka Arcimbolda jest zaprzeczeniem tego szczęścia: nie tylko figuralna głowa jest wypracowana, ale również *komplikacja*, czyli czas trwania tej pracy, są przedstawione, gdyż przed „narysowaniem” *Wiosny* należy „narysować” każdy kwiat, który będzie ją tworzył. Proces powstawania

¹⁸ Kwiat siarczany jest sproszkowaną siarką, którą tworzą drobne kryształki.

samej „kompozycji” jest więc tym, który właśnie zakłóca, rozkłada, mąci wyłonienie się prostoty formy. Z punktu widzenia tematyki, czyż jest coś bardziej jednolitego niż woda? Woda jest zawsze powiązana z tematem macierzyństwa, płynność jest szczęściem; żeby stworzyć alegorię wody, Arcimboldo wyobraził sobie rzecz przeciwną *Woda*, dla niego, to ryby, skorupiaki, cały stos form twardych, nieciąglych, zaostzonych lub wypukłych. Woda jest właściwie przerażająca.

Głowy Arcimbolda są przerażające, gdyż one wszystkie odnoszą się, jakikolwiek byłby urok tematu alegorycznego (*Lato, Wiosna, Flora, Woda*), do niedomagania ciała: *rojenie się*. Wymieszanie przedmiotów żywych (roślinnych, zwierzęcych, dziecięcych), chaotycznie słoczonych (nim osiągną wyrazistość końcowej postaci) przywołuje całość życia larwalnego, splątanie istot roślinnych, robactwa, zarodków, trzewi, które są na pograniczu życia, jeszcze nie urodzone, a już poddane gniciu.

* * *

W czasach Arcimbolda monstrum było cudem. Habsburgowie, protektorzy malarza, posiadali gabinety sztuki i osobliwości (*Kunst und Wunderkammern*), w których wystawione były dziwaczne przedmioty: wybryki natury, wizerunki karłów, olbrzymów, owłosionych mężczyzn i kobiet: wszelka rzecz, „która dziwiła i zmuszała do refleksji”. Gabinety te, powiedzialoby się, były pokrewne laboratoriom Fausta i Caligari. Otóż „cud” – lub „potwór” – jest przede wszystkim tym, co narusza podział światów, miesza zwierzę i roślinę, zwierzę i człowieka; jest *bezprawiem*, jako że zmienia jakość rzeczy, którym Bóg wyznaczył miano. To *metamorfoza*, która wywraca jeden porządek w drugi, krótko mówiąc, w inne słowo, to *transmigracja* (powiada się, że w czasach Arcimbolda krążyły po Europie indiańskie miniaturki, przedstawiające fantastyczne zwierzęta, których ciała tworzyła „mozaika przeplatających się form ludzkich i zwierzęcych: muzycy, myśliwi, zakochani, lisy, lwy, małpy, zające”. Każde zwierzę w ten sposób złożone – wielbłąd, słoń, koń – odzwierciedlało symultaniczne zgrupowanie inkarnacji następujących po sobie. Ta pozorna odmienność odsyła do hinduskiej doktryny wewnętrznej jedności istot). Biorąc to pod uwagę, głowy Arcimbolda są taką widzialną przestrzenią transmigracji, która na naszych oczach prowadzi od ryby do wody, od wiązki chrustu do ognia, od cytryny do wisiora, i na koniec od pojedynczej substancji do ludzkiej postaci (chyba że wolicie wybrać drogę odwrotności znaczeń i przejść od mężczyzny – zimy do rośliny, która jest mu przypisana). Arcimboldowskie „monstra” opierają się na podstawowej zasadzie, że „natura nie zatrzymuje się”. Zajmijmy się wiosną: jest rzeczą normalną, że przedstawia się ją pod

postać kobiety w kapeluszu z kwiatów (takie kapelusze były wówczas w modzie), lecz Arcimboldo *kontynuuje*: kwiaty wychodzą z obrazu na ciało, ogarniają skórę, one *tworzą* skórę: to kwiatowa zaraza, która ogarnia twarz, szyję, dekolt.

Wszakże takie ćwiczenie wyobraźni nie odkrywa jedynie „sztuki”, lecz również wiedzę. Spozrzec metamorfozy (co wielokrotnie czynił Leonardo da Vinci) jest dowodem poznania, z kolei wszelka wiedza jest związana z porządkiem klasyfikującym; powiększyć, lub całkiem po prostu zmienić wiedzę, to eksperymentować poprzez odważne operacje, które obalają klasyfikacje, do których jesteśmy przyzwyczajeni: taka jest szlachetna funkcja magii, „suma naturalnej mądrości” (Pico de la Mirandola).

Tak więc Arcimboldo przechodzi od gry do poważnej retoryki, od retoryki do magii, od magii do mądrości.

Z języka francuskiego przetłumaczyła Iwona Maria Malec

