

IWONA MARIA MALEC

## ROLAND BARTHES: MALARSKA RETORYKA ARCIMBOLDA

Obraz ożywia, ilekroć zbliżysz się do niego z uczuciem.  
Głębia dzieła sztuki często jest uzależniona od głębi odbiorcy.

Bogumił Buczyński

Dorobek literacki Rolanda Barthesa, francuskiego pisarza, teoretyka kultury, semiologa i czołowego przedstawiciela strukturalizmu i poststrukturalizmu francuskiego, do sztuk pisarskich z całą pewnością zaliczyć można, a nawet trzeba. Rozpiętość tematów podejmowanych przez Barthesa jest duża. Jego myśl dotyczyła historii, literatury, ale także mody, reklamy, fotografii i malarstwa. Był postacią niezwykłą i wszechstronną, uwielbiał podróże, grał na pianinie, czasem malował. Jedną z anegdot głosi, że ten znany i powszechnie uznawany przedstawiciel nowej krytyki w wieku 15 lat marzył, by zostać pastorem.

Barthes rozpoczął swój romans z literaturą dość późno. Sam przyznał, że zanim zaczął swoją karierę pisarza, dużo czytał. W szczególności dzieła Julesa Micheleta, André Gide'a i Alberta Camusa. Dwóm ostatnim Barthes poświęcił swoje początkowe artykuły. Ten pierwszy dotyczył *Dziennika* Gide'a, zaś w drugim artykule odniósł się do powieści *Obcy* Camusa, która stała się źródłem inspiracji dla pierwszej poważnej publikacji Barthesa. *Le degré zéro de l'écriture*, bo właśnie o tym dziele jest mowa, wydany został w roku 1953. Tym pierwszym utworem Barthes zyskał sobie szybko duże uznanie we francuskim środowisku literackim, ukazał się jako jeden z najoryginalniejszych myślicieli pokolenia spadkobierców Jean-Paul Sartra i Camusa<sup>1</sup>. *Le degré zéro de l'écriture* prezentuje również późniejszy kierunek myśli autora. Pogląd, że „pisar-

<sup>1</sup> B.H. Lévy „A quoi sert un intellectuel?” *Le Nouvel Observateur* 10 I 1977 w: R. Barthes *Le grain de la voix. Entretiens 1962–1980* Paris 1981 s. 244 (wszystkie cytaty w tłumaczeniu I.M. Malec).

stwo zdradza stosunek pisarza do społeczeństwa a język literacki jest naznaczony swoim przeznaczeniem społecznym”<sup>2</sup> będzie obecny w całej jego twórczości. Barthes, podążając za Sartrowskim pytaniem „czym jest literatura?”, szukał definicji etyki pisarskiej zagłębiając się w materialność słowa, a odważna teza o podporządkowaniu literatury ideologii, którą przedstawił w *Mitologiach* (1957), otworzyła mu drogę do szerokiej grupy czytelników<sup>3</sup>.

Barthes uważał siebie za eseistę. Jako komentator Balzaca, Racine’a, Brechta, Micheleta, Sade’a i Fouriera, wprowadził nowe podejście do literatury. Twierdził, że współczesne pisarstwo „jest sztuką zadawania pytań, a nie odpowiadaniem na nie lub ich rozwiązywaniem”<sup>4</sup>. Esejami potwierdzał swoje stanowisko, że nie należy ograniczać czytanego tekstu do jednego tylko, określonego sensu. Oryginalność jego myśli zawarła się w traktowaniu języka jako całości strukturalnej, systemu kodów i znaków, w którym każda rzecz posiada swoje znaczenie. Język dla Barthesa w swojej naturze jest nieskończony; a prawdziwe obcowanie z językiem zaczyna się tam, gdzie jednostka skazana jest na kontakt z językiem sobie nieznanym.

Gdybym miał wyobrazić sobie nowego Robinsona – mówił w jednym z wywiadów Barthes – nie umieściłbym go na bezludnej wyspie, lecz w dwunastomilionowym mieście, którego mieszkańcy władają językiem, w którym ten nie umiałby rozszyfrować ani pisowni, ani mowy; sądzę, że to właśnie tam znajduje się nowoczesna forma mitu<sup>5</sup>.

Barthes spróbował życia „nowego Robinsona” w czasie swojego pobytu w Japonii. Z tego doświadczenia narodziła się książka, którą zatytułował: *Imperium znaków*. Barthes czerpał przyjemność z czytania i pisania tekstów, pragnąc przekazać to samo uczucie czytelnikowi, który był dla niego zawsze bardzo ważny.

Pamięć o popularnym francuskim krytyku kultury i teoretyku języka w dwadzieścia osiem lat po jego tragicznym i nieoczekiwanym zniknięciu jest wciąż żywa. Roland Barthes, semiotyk i literaturoznawca, profesor Collège de France, którego jednym z najważniejszych dokonań było ukazanie funkcjonowania pewnych mitów, przypominany jest na różne sposoby. Ważną rolę w prezentowaniu dorobku literackiego i przybliżeniu biografii intelektualnej Barthesa nie tylko młodemu pokoleniu

<sup>2</sup> Cytat ze strony: <http://www.evene.fr/livres/livre/roland-barthes-le-degre-zero-de-l-ecriture-8033.php>

<sup>3</sup> Roland Barthes, Communiqué de Press Centre Pompidu, [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

<sup>4</sup> P. Fisson *Les choses signifient-elles quelque chose? Le Figaro littéraire* 13 X 1962 w: R. Barthes *Le grain...* wyd. cyt. s. 15.

<sup>5</sup> R. Barthes *Digressions Promesse* nr 29 wiosna 1971 w: R. Barthes *Le grain...* wyd. cyt. s. 109.

czytelników, odegrała wielka multimedialna wystawa zorganizowana w Paryżu przez muzeum sztuki nowoczesnej Centre Georges Pompidou, która trwała od 27 listopada 2002 do 10 marca 2003 roku. Na szóstym poziomie galerii numer 2 zebrane zostały obrazy, które namalował, dzieła literackie, opracowania dotyczące jego myśli z możliwością wysłuchania nagranych za jego życia wykładów. A także przedmioty związane z jego życiem codziennym, rękopisy, dzienniki pracy, liczne fiszki i listy. Niektóre z jego prac, jak akwarele, szkice tuszem czy malowidła gwaszem, zostały pokazane po raz pierwszy. Wystawie towarzyszyła duża liczba odczytów poświęconych analizie Barthesowskiej myśli.

Pod koniec trwania wystawy pojawiło się również wiele głosów zachęcających do wdrożenia zmian w programie nauczania języka francuskiego, które polegałyby na wprowadzeniu lektury tekstów Barthesa już do pierwszych klas gimnazjum. Może dziwić, a nawet szokować pomysł postawienia takiej indywidualności jak Roland Barthes na drodze rozwoju intelektualnego francuskich gimnazjalistów. Robert Caron z Paryskiego Centrum Lektury, główny propagator tego pomysłu, uważa dzieło Barthesa za istotną pomoc dydaktyczną ze względu na jego różnorodność tematyczną<sup>6</sup>. Szeroki wachlarz zainteresowań Barthesa i szczególny charakter jego dociekań sprawiają, że on wciąż intelektualnie pobudza odbiorców w różnym wieku, a świadczyć o tym może reedycja jego *Dzieł zebranych* oraz liczne artykuły pojawiające się w prasie.

Pośród rozlicznych zainteresowań Rolanda Barthesa szczególnie miejsce zajmuje malarstwo, choć on sam nie lubił muzeów. Swoją niechęć tłumaczył faktem, że „w imię tradycji akademickiej czy też awangardy byłby narażony na oglądanie i podziwianie zbioru dzieł zebranych w dowolny sposób na jednej przestrzeni”<sup>7</sup>. Sztukę jednak cenił wysoko, może właśnie dlatego, że sam był od czasu do czasu artystą – malował obrazy, komponował muzykę – także lubił pisać o sztuce. Artykuły Barthesa poświęcone takim artystom jak Giuseppe Arcimboldo, Erté (Romain de Tirtoff), czy Cy Twombly (przyjaciel Barthesa, który często zachęcał go do malowania) powstały na zamówienie i stanowią głęboką, semiotyczną refleksję nad obrazami ich twórców.

Interpretacja dzieła sztuki powinna być wyjaśnieniem, jak dane dzieło funkcjonuje. „Dobra interpretacja musi opierać się na racjach i dowodach oraz powinna dostarczać sposobu pełnego, złożonego i odkrywczego pojmowania dzieła sztuki. Niekiedy interpretacja może nawet przeobrazić doznanie sztuki z odrzucenia w docenienie i zrozumienie”<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> R. Caron *Pourquoi travailler Roland Barthes* 2003 r. <http://centre-lecture.com/home>.

<sup>7</sup> <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-barthes/ENS-barthes.html>

<sup>8</sup> C. Freeland *Co to jest sztuka?* R. Bartold (tł.) Poznań 2004 s. 169.

Taką właśnie dobrą interpretację proponuje nam Roland Barthes swoim błyskotliwym esejem pod tytułem *Arcimboldo lub Retor i Magik*. Tekst Barthesa ilustrujący niezwykle obrazy Arcimbolda został napisany oraz wydany w 1978 roku. Jeszcze tego samego roku został przetłumaczony na język angielski i wydany w Anglii. Roland Barthes przedstawia w nim współczesną interpretację dzieł włoskiego malarza manierysty, niezaprzeczalnego mistrza dzieł dziwnych, zainspirowanych owocami, warzywami, książkami oraz innymi „zwykłymi” przedmiotami. „Wszystko jest zrozumiałe, jednakże wszystko zadziwia. Arcimboldo tworzy coś fantastycznego z czegoś powszechnie znanego”<sup>9</sup>.

Barthes, pisząc o malarstwie posługuje się językiem trudnym, miejscami nieprzejrzywym, wymagającym od czytelnika zagłębienia się w grę słowną proponowaną przez krytyka. Jak na to wskazuje tytuł eseju, Barthes czyta fantazyjne malarstwo włoskiego mistrza jak tekst pełen symboliki. Dla Barthesa płótna Arcimbolda są „prawdziwym laboratorium do badania śladów”<sup>10</sup>. Arcimboldowska retoryka polega na wrzuceniu do mowy obrazu przeróżnych figur retorycznych: „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*. Wyliczanie 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*”<sup>11</sup>. Francuski semiotykiem podchodzi do skomponowanych głów Arcimbolda jak do tekstu literackiego. Dwoistość języka przekłada się na dwoistość sensu *Têtes Composées*. Barthes pisząc o malarstwie Arcimbolda wychodzi z semiologicznego punktu widzenia, wyjaśniając tym samym istnienie związku między skomponowanymi portretami a językiem. Kompozycje głów włoskiego malarza przypominają strukturę języka. „Głowa składa się z jednostek leksykalno-graficznych, które pochodzą ze słownika, którym są obrazy”<sup>12</sup>. Pojedyncze przedmioty składające się na przedstawienia niezwykle postaci zachowują się podobnie jak fonemy tworzące słowa; potrzebują one pozostałych elementów składowych, by scalić alegoryczne głowy, budując w ten sposób znaczenie. Mamy tu więc związek między poziomami językowymi a obrazami, związek między retoryką i obrazem, który – według Barthesa – ustanawia sam Arcimboldo.

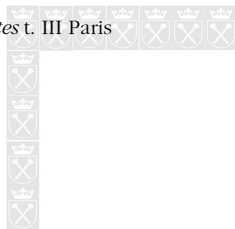
Zagłębiając się w strukturalistyczną interpretację francuskiego teoretyka kultury zauważymy, że wykorzystuje on w swoim eseju dynamizm

<sup>9</sup> R. Barthes „Arcimboldo ou Rétoricien et Magicien” w: *Oeuvres complètes* t. III Paris 1995 s. 864.

<sup>10</sup> Tamże, s. 858.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.



i zmienność, które towarzyszą przedstawieniu każdej głowy. Widz otrzymuje doskonały, dynamiczny, magiczny, zabawny, czy wreszcie dowcipny efekt powiązanych metamorfoz jednej kompozycji głowy w następną, w szybkim następstwie, które zatrzymuje się i kulminuje w skojarzeniu<sup>13</sup>. Na przykład Arcimboldowska *Ziemia* pokazuje pozornie chaotyczny zbiór zwierząt, które tworzą głowę mężczyzny, gdy jest ona widziana jako całość z pewnej odległości, lub poprzez zmuszenie oczu do nieskupiania się na każdym pojedynczym zwierzęciu i jego doskonałym, realistycznym przedstawieniu. I odwrotnie, postać mężczyzny wydaje się rozpadać na tworzące go zwierzęta, gdy jest widziana z bliska lub w wyniku zwrócenia uwagi na każde indywidualne stworzenie. Zwierzęta namalowane są realistycznie, w najdrobniejszym szczególe, lecz ich zestawienie w grupie jest całkowicie nierealistyczne. Taka masa lub bryła byłaby możliwa wtedy, gdyby zwierzęta te były martwe, a nie żywe, jak widzimy to na obrazie. Z drugiej strony, miejsce przypisane każdemu zwierzęciu zmienia go w części ludzkiej twarzy, tworząc w ten sposób wizualną metaforę ziemi. Zmiana poziomu i odległości patrzenia na obraz pociąga za sobą zmianę aspektu postrzegania. Wszystkie portrety Arcimbolda wciągają widza w inteligentną grę iluzji, w której z łatwością możemy przechodzić z jednego aspektu w drugi, jednakże równie szybko „nabierzemy pewności, że nie zdołamy jednocześnie odczytać alternatywnych wyobrażeń”<sup>14</sup>.

Z eseju Barthesa wyłaniają się dwa podejścia pisarza do pełnego ujmującego wdzięku malarstwa Arcimbolda. Pierwsze jest analizą płócien Włocha poprzez pryzmat gier językowych, retoryki i lingwistyki. Drugie jest ukazaniem wyjątkowej energii ruchu skomponowanych głów, które zapraszają widza do zbliżania się do obrazu i oddalania. Barthes określa malarstwo Arcimbolda „ruchomym”. Lecz mobilność przedstawionych przedmiotów (*głów*) nie leży w samym dziele, a po stronie odbiorcy, dla którego zmiana pozycji widzenia prowadzi do nowych ujęć oglądanych przedstawień i sprawia, że obraz nabiera podwójnego sensu. W przypadku obrazów Arcimbolda nie mamy do czynienia ze złudzeniem widzenia, lecz zmianą widzenia, co w efekcie prowadzi do zobaczenia czegoś nowego; nowe widzenie to odsłonięcie innego, nowego sensu. Takiego „ruchu” nie odnajdziemy w przypadku malarstwa realistycznego czy też iluzjonistycznego. Ruchu tego nie należy również rozumieć dosłownie; chodzi raczej o ruch intelektu, który zmusza widza do oderwania się od pierwszego widzenia danego kształtu (postaci) i mentalnego przejścia

<sup>13</sup> J. Cora „John Donne's Arcimboldesque Wit in «To Sir Edward Herbert. At Julyers». A Partial Reading” w: *Writing and Seeing. Essays on Word and Image* Carvalho Homem, Rui and Maria de Fátima Lambert (red.), NY 2005 s. 67.

<sup>14</sup> E.H. Gombrich *Sztuka i złudzenie* J. Zarański (tł.) Warszawa 1981 s. 17.

do innego widzenia tegoż kształtu (postaci). Taki ruch nie jest istotny czy też konieczny dla odbioru malarstwa realistycznego.

Zjawisko, które zachodzi w przypadku obrazów Arcimbolda nie podpada pod złudzenie (iluzję), lecz pod widzenie aspektowe. To znaczyłoby, że widzenie aspektowe nie jest złudzeniem, lecz kryterium różnicującym sens odbieranego obrazu. W realizmie sens oglądanego przedstawienia nie zmienia się ani przed uświadomieniem sobie, z czym mamy do czynienia, ani po uzyskaniu tej świadomości. A taka zmiana właśnie zachodzi w przypadku malarstwa Arcimbolda: najpierw mam jeden sens przedstawienia na obrazie, który tworzę w oparciu o widzenie książek, kwiatów, warzyw, owoców lub dzieci..., a następnie zastępuję go drugim sensem, który powstaje w oparciu o nowe widzenie, w którym nie widzę już tych elementów jako przedmiotów w stosunku do siebie niezależnych, lecz widzę całościową postać, nie widząc tworzących ją części. Interesujące w sztuce Arcimbolda jest to, że jedne kształty potrafią znaczyć coś zupełnie innego, rzeczy udają inne rzeczy, a „każde spojrzenie daje nam odmienny obraz tej samej materii”<sup>15</sup>.

Doświadczenie estetyczne jest osadzone w kontekście kulturowym, a więc w czymś stałym, cywilizacyjnie utrwalonym. W każdej z kultur sztuka służy odmiennym celom od religijnych po społeczne, a obcowanie z nią zawsze implikuje wewnętrzne doznania będące osobistym przeżyciem każdego widza. Ernst H. Gombrich twierdził, że kultura jest ważnym etapem na drodze ewolucji ludzkiego ducha. Kultura i sztuka w każdym okresie historycznym wzajemnie na siebie oddziaływały, przez co stały się równie ważne. W odbiorze dzieła sztuki ważnym będzie również sam aspekt kulturowy.

Emocja – jak zauważa Barthes – 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<sup>16</sup>.

Podobnie rzecz ma się z *głowami* Arcimbolda – „to w głębi naszej kultury wzbudzają one pozytywny sens”<sup>17</sup>. Postacie Arcimbolda wyłaniające się z przeróżnych elementów wywołują w europejskim odbiorcy odczucia, jakie nie zrodzą się u odbiorcy ukształtowanego w odmiennej kulturze. Arcimboldowskie kompozycje nie posiadają własnej tożsamości. Ich oblicza pozbawione są emocji, charakteru, czyli tego, co znaleźć możemy w tradycyjnym portrecie. Tym samym antropomorficzne głowy

<sup>15</sup> Tamże, s. 108.

<sup>16</sup> R. Barthes *Arcimboldo...* wyd. cyt. s. 866.

<sup>17</sup> Tamże, s. 866.

Arcimbolda zapraszają widza do malowania w nich samego siebie, do nadania im właściwego wyrazu, przypisania emocji, które będą poddyktowane indywidualnymi odczuciami i skojarzeniami odbiorcy: w bibliotekarzu zobaczą pełnego dostojęstwa i powagi mędrca, gdy ktoś inny może w nim dostrzec zabawnego dziwaka lub demonicznego pracownika biblioteki miejskiej.

Różnorodność zainteresowań i obfitość tekstów krytycznych pozostają bez wątplenia znakiem charakteryzującym pracę literacką Rolanda Barthesa. Można pokusić się o stwierdzenie, że Barthes pisał o wszystkim od Citroëna DS19<sup>18</sup>, przez Tour de France, po interpretację dzieł Cy Twomblygo czy Arcimbolda, gdyż niemal każdą sferę życia człowieka możemy zaliczyć do kultury. Ten ostatni zachwyił Barthesa wyrafinowaną sztuką, pokazującą zamiłowanie artysty do metamorfoz. Skomponowane głowy malarza Habsburgów odwołują się do inteligencji odbiorcy i mają za zadanie zaskoczyć widza. Wielowarstwowe Arcimbouldowskie kompozycje nie tylko pokazują, jak ciekawa była epoka, w której one powstały, co pokazuje – w cytowanym tu eseju – interpretacja Barthesa, ale także potwierdzają tezę, iż odbiór dzieła sztuki oraz wrażenia, jakie dane dzieło wywiera na odbiorcę, nie da się jednoznacznie zdefiniować za pomocą tylko jednej teorii estetycznej.

Wielopoziomowe malarstwo Arcimbolda jest karuzelą sensów, które należy widzieć w szerszym kontekście kulturowym; można patrzeć na nie z punktu widzenia poezji Cyrano de Bergeraca, baśni Perraulta, a także przez pryzmat zafalszowanego języka proponowanego przez Rabelaisgo. Dzieła pomysłowego mediolańczyka są ukrytymi wiadomościami, które domagają się odczytania. Wielobarwne kompozycje Arcimbolda są jak szyfr, który Roland Barthes rozkodowuje. „Arcimboldo przechodzi od gry do poważnej retoryki, z retoryki do magii, z magii do mądrości”<sup>19</sup>. Autor *Têtes Composées* budzi dziś zachwyt, a jego obrazom towarzyszy niezwykła magia.

Iwona Maria Malec – e-mail: iwi.mal@gmail.com

<sup>18</sup> Chodzi o model Citroëna, stanowiącego we Francji istotny składnik codzienności lat 50. i 60. ubiegłego wieku, a nazywanego „boginią”, gdyż wymowa skrótu DS jest zbliżona do wymowy słowa *déesse* – bogini. R. Barthes poświęcił temu modelowi obszerny fragment w *Mitologiach*.

<sup>19</sup> Tamże, s. 869.

