

ЗАЩО ОГЛЕДАЛНИЯТ ОБРАЗ Е ЗНАК

ВЕРОНИКА АЗАРОВА^x

В една своя статия, публикувана през 1984 г., У. Еко развива идеята, че огледалният образ не е знак, в подкрепа на която изброява седем аргумента. Това създава поне две изкушения – първо, да поставим под съмнение чисто семиотичната логика на тези аргументи, и второ – да се плъзнем по някоя от множеството посоки на темата за огледалото. Пишещата тези редове се е поддала и на двете – за първото, с подкрепата на задочни контра-аргументи, а за второто – да припомни как бива интерпретирана знаковостта на огледалото в живописата.

Ключови думи: огледало, огледален образ, знак, смисъл, значение, референт, обект, живопис, изображение.

I. ЗАЩО ОГЛЕДАЛОТО Е ЗНАК

И така, *Защо огледалният образ НЕ Е знак!* – според У. Еко в статия от 1984 г..

1. Първи аргумент – Огледалният образ не е знак, тъй като вместо да “замества” нещото, огледалният образ стои “пред” него. Огледалният образ не съществува в отсъствие на своя референт.

Срещу Първия аргумент – огледалният образ “живее” единствено в съ-битие със своя референт.

При множество знакове, обаче, съдържанието, или по-скоро референтът също задължително присъства едновременно със знака. Пример за това е подредбата в зоологическата градина, при която животното е в клетка, под която има табелка с името на вида. Разбира се, табелките с имена, по принцип, продължават да функционират и при отсъствието на референта, само че вече по различен начин.

Други знакове са дори в още по-тежка зависимост от своите референти. Знаковете-индекси – ветропоказателят, сочещият пръст, хвърлената сянка, и много други, не биха означавали онова, което означават при отсъствието на обекта, за който се отнасят. /И, въпреки това, никой не се усъмнява в тяхната знакова същност./ Съ-битие тук става ключова дума.

Знаковостта на тези знакове “живее” дотогава, докато обектът присъства едновременно с тях, и такъв пример имаме при личното местоимение “Аз”. Местоимения като “Аз” променят своя смисъл всеки път, когато бъдат използвани, но го съхраняват, бъдат ли веднъж написани или записани /в зависимост от носителя – хартия, звукозаписна лента/.

Такъв знак е и ветропоказателят – един от любимите примери на У.Еко за това, що е индекс, в множества случаи също “се държи” подобно на огледалото.

Разликата между огледалото, местоимението и ветропоказателя е в голяма степен свързана с относителната значимост на константността и вариативността на значението, или според У.Еко – съдържанието.

2. Втори аргумент – Огледалният образ е каузално създаден от обекта.

Срещу Втория аргумент :

Една от най-често цитираните дефиниции на Пърс относно що е това индекс, твърди, че той зависи жизнено важно от каузалната връзка между израз и съдържание. На практика, огромно множество индикативни знакове са в каузална зависимост – от почукването на вратата, причинено най-често от ръка, до хвърлената сянка и фотографската снимка. Това говори, че каузалният произход не е несъвместим със знаковата функция.

Трябва да отбележим, разбира се, че огледалният образ не е индекс на човека, който е застанал пред огледалото, най-малкото, защото този индекс не ни е необходим, за да “узнаем” за ситуацията. Тук се срещаме с една странност на индекса – фактът, че можем да видим дадено нещо, и да знаем, че то е там, без да сме го “узнали” посредством индекс, не прави индекса по-малко знак, нито пък ветропоказателят пресътава да бъде индекс, макар че нашето тяло съ-битийно също усеща полъха на вятъра. По-аналогия – огледалото – абсолютна каузалност на огледалото не го прави не-знак.

3. Трети аргумент – Огледалният образ не е независим от “посредника” /огледалото, материала от който е направено огледалото/ или от канала чрез който е представен.

Срещу Третия аргумент:

През различните периоди огледала са били произвеждани от различни материали, например от метални пластини, което обяснява донякъде думите на Св. Павел, че “виждаме мътно, като в огледало”.

От друга страна, ако смисълът на изказването на У.Еко е, че никой огледален образ не би бил един и същ в различните огледала, то това е валидно и за множество други знакове. Огледален е и Христовият образ върху кърпата на Св.Вероника.

4. Четвърти – не е възможно огледалото да бъде използван за измама.

“Огледалото не лъже”. Този аргумент вероятно е свързан с пълната зависимост на огледалния образ със своя референт.

Срещу Четвъртия аргумент – огледалото не може да бъде използвано за измама.

Разбира се, че огледалото лъже - дори само кривите огледала в увеселителните паркове или огледалният образ на часовника, са достатъчен пример за това. Все пак съществува систематичност, когато огледалата лъжат – при едно и също разстояние между референта и огледалния образ деформацията винаги е една и съща. Този факт веднага поражда стабилитет - имаме “тип”, което значи *съдържание*, медиатор между обекта и огледалния образ.

Но ако кривите огледала са възможни, то значи семето на съмнението за това че лъжат, вече е посято и спрямо всички огледала. По подобен начин “лъжат” и снимките, и портретите, но към това сме по странен начин привикнали. Обратният случай, размяната на ролите - показващ истината портрет, е толкова вдъхновяващ, поради своята изключителност, че бива описан в “Портретът на Дориан Грей”.

Не съществуват огледала с нулева степен на замисъл – най-добрият пример, че всички огледала са адаптирани към определена употреба – от зъболекарското огледалце до шивашкото огледало. А това означава, че всички те са инструмент за манипулация, или от благоприличие – за интерпретация.

При аргумента на У. Еко обаче, сякаш се говори единствено за огледалата, предназначени “себеоглеждане”.

5. Пети – Огледалният образ не поражда копия на самия себе си.

Срещу Петия аргумент:

Наистина, огледалата не отговарят на този критерий – но повечето картини също съществуват в едно единствено копие.

Същевременно, и никой моментен, мимолетен знак не би отговорил на този критерий, от сочещия пръст до ветропоказателя и хвърлената сянка. Защото макар и да понесе конкретния акт на посочване, подобно на акта на огледално отражение, този знак не се “себекопира” никога повече.

Константният елемент при ветропоказателя е, че той *винаги* ни показва посоката на вятъра *тук и сега*.

Константният елемент при огледалото, е че то отразява нещо видимо, поставено в даден момент пред него, с други думи, то реагира предсказуемо.

6. Шести аргумент – Огледалният образ не предполага съдържанието.

Срещу Шестия аргумент:

Множество други знакове, обаче, също не предполагат “съдържанието” на референта. Знаем, че местоимението “Аз” се отнася за говорещия или пишещия, като се използва определен аспект на този знак, а има други начини да се открие кой всъщност е той. С други думи, на “Аз-ът” не е вменена отговорността да ни разкрие съдържанието, същността на говорещия.

7. Седми – Не е възможно огледалният образ да бъде интерпретиран.

Срещу Седмия аргумент:

Рабира се, че огледалният образ може да бъде последващо интерпретиран – това е, което върши зъболекарят върху зъба, и съответно – върху неговото огледално отражение, жената, която поставя червило на устните си, шофьорът, който се съобразява с колата, видяна в огледалото. На този кантрааргумент е посветена и цялата втора част на настоящото изложение.

II. ИНТЕРПРЕТИРАНЕ НА ОГЛЕДАЛОТО В ЖИВОПИСТА

Окото несъзнателно винаги се стреми да потвърди връзката между изображението и “истинския” обект. Огледалото е предмет, който винаги е имал лоша слава, вероятно поради съществената сила, която умее да генерира, а не само да отразява образа.

Тук се изкушавам да спомена за едно табу, идващо от окулната практика. Когато едно огледало бъде “омагьосано”, за да служи на вещица, смърт постига оногова, който първи погледне в него, и за тази цел бива пожертвано някакво животно. Това се случва еднократно, само при първото изображение, а оттам нататък огледалото “си върши” магическата работа “нормално”.

Съществуват множество митове, според които е почти невъзможно да се види истината, ако се вираш директно в огледалото – особено ако целта е да се придобие вярна представа за собствената външност, такава, каквато би изглеждала в очте на страничен наблюдател. Най-очевидната причина за тази невъзможност е феноменът на обръщането на ляво в дясно. Познатото от огледалото лице, подредено и вероятно наивно мислено за надеждна маска, е всъщност безнадежно интимен образ – никой не го вижда такава, освен собствения му притежател, тъй като околните виждат неговия огледален образ – бемката е на “другата” буза”, косата е сресана на “другата” страна.

За да бъде придобита истинска представа за онова, което другите виждат, всъщност са необходими две огледала /фиг. 1/. Индиректният удвоен образ репродуцира онова, което околните всъщност виждат. Но лицето, гледащо направо в едно огледало,

мислейки, че вижда едно, а всъщност виждайки нещо различно /неговата “обратност”/ е традиционната алегория на Суетата – празното състояние на себеизмама, на вяра, че фалшивото е истинско, тъй като от самото начало е било създадено за удовлетворение, а не за справедливост.



/фиг. 1/

Джовани Белини /1439/40-1516/

Млада жена – тоалет, 1515

Истината, от друга страна, е често алегоризирана чрез образа на жена, която държи огледало, настрани от себе си, като по този начин отразява светлината и света.

Успешното улавяне на истината, според окултните идеи, може да бъде постигнато не чрез гледане на себе си в огледалото, а чрез гледане в него като в кристална топка, с перспективата да се видят минало или бъдеще, или други пространства. “Гледачките” /нека отбележим адекватността на тази дума/ са дори в състояние да сътворят изображение в огледалото. Но, от друга страна, алегорията на Предпазливостта вижда в огледалото единствено възможното бъдеще. Някои изображения на Предпазливостта имат лице на тила си и тук огледалото е практически помощник за предвиждане, не отнасящо се към аз-а, а към околния свят, такъв, какъвто е, или какъвто може да бъде, така че предварително познание да предхожда действието. И в този смисъл огледалото на Предпазливостта е защитно оръжие.

Съществуват множество ренесансови изображения на хора, гледащи се в огледалото, което показва череп, дявол или маймуна – знак, че са грозни, смешни или в близко време – мъртви. Смисълът в тези картини, е че огледалото показва истината, за разлика от желанието на измамните собствени очи. Така в изкуството огледалото често бива използвано да предаде истини, но посланието е, че образът на обективна истина в огледалото не е само оптично рефлектиращ образ – този феномен съдържа друга истина – проникателността на художническия поглед. За ренесансовия художник истината в огледалото трябва да бъде истината за човека, неговата същност, и тя да бъде урок. В

повечето ренесансови картини, в които присъстват огледала, те сякаш са композирани независимо.

Особеност при повечето ренесансовите картини, в които има огледало, е че то в повечето случаи е малко и отразява само лицето. Единствено когато огледалото, подобно на кристалната сфера бива мислено като показващо околния свят, обхваща част от сцена или цяла сцена, и това се среща много рядко, с изключение на огледалата, показващи улицата, във фламандското изкуство. До края на 17 в. единствено лицето, и евентуално шията и раменете са същинският обект на наточеното със смисъл огледало. Картините от късния Ренесанс и ранния Барок често изобразяват Венери и алегорични образи на Суетата, като на гледащия са представени всички техни прелести, но те самите виждат в огледалото единствено лицето си.

Лицата им са напълно рамкирани от огледалото, понякога в разрез с оптичката перспектива, но така че у гледащия да не остане и най-малко съмнение в какво всъщност те се взират. Понякога погледът на огледалния образ е обърнат към нас и така онова, което виждаме ние става илюзия от същия ред като тази която гледат те – нашият огледален образ /фиг. 2/.



фиг. 2

Симон Вует /1590-1649/

Тоалетът на Венера

Огледалата в тези картини по правило никога не показват шията и раменете на жената, например – винаги само лицето, дори без да е било гримирано. Това е твърде странно, особено като се има предвид, че темата на тези картини е нейното, на жената внимание към тоалета ѝ.

От картините се вижда колко грижи са били положени за фризурата, бижутата и дрехите, но жената винаги гледа в огледалото единствено лицето си или “навън”.

Огледалата от времето на Ренесанса всъщност са били малки и преносими, създадени съзнателно с идеята да представят ограничена картина. Намалването на размерите допринася за идеята за мистичната сила на огледалото като средство за постигане както на истинност така и на измамност. Така умаленият образ, дори само защото е умален, вече не показва обекта истински. Огледалото тук служи за виждане на себе си като изображение т картина, а всеки знае, че изобразителят е отговорен за онова, което е на картината. Неодобрение и страх от онова, което е изобразено подхранва митовете за огледалото, което показва нещо неочаквано, различно и сътворено не от погледа на взирация се. Човешките същества са слаби и уязвими, склонни към себелюбие и лесно поддаващи се на изкушения. Ако потърсят образа си в огледалото, могат да открият незадоволителни и отчайващи образи там, или още по-опасно – нещо, което твърде много да им хареса.

Страхът от суетност през Ренесанса е изключително силен. Нарцис, влюбен в собствения си образ е в безопасност докато не знае, че образът е негов и умира, когато го узнава /**фиг. 3**/.



фиг. 3

Караваджо

Нарцис

В холандската живопис от 17 в. огледалото за първи път е поставено да виси на стената, като показва част от интериора или улицата /интериор-ексериор/. Тези огледала наподобяват декоративни и лишени от символика картини, подобни на натюрмортите, окачени в стаи с подчертана отстраненост. Символиката в картините от Ренесанса е предназначена по правило да бъде бързо разчитана и осмисляна. След този период в Европа се настаняват големи правоъгълни огледала, поставяни главно в приемните, като напълно

напуксат тоалетните маси. Интересът на художниците както към преносимите метални, така и към малките ръчни огледала се загубва почти напълно.

По времето на Барока жанровите сцени са любими както във френската, така и холандската живопис

През 17 в. имаме най-различни вариации на темата за жената, взираща се в огледалото. Тази жена, независимо дали е назована или не, винаги е един застрашителен образ – Лорелай и сирената, държащи огледало и гребен са нейни ипостаси. Рубенс и Веронезе я изобразяват директно взираща се в нас, а в някои картини на Веласкес погледът и е откровено блуждаещ и напълно отсъства извинението на мотива с ресането на коса.

През 17 век изобразяването на огледала в живописиста често има за цел да подчертае силата на смъртта, като един от най-добрите примери срещаме в картините на Жорж де ла Тур. Това е всъщност вариант на темата *Memento mori*, като най-често срещаният образ е на каещата се Мария Магдалена, която се взира в огледалното отражение на свещ, или на череп /фиг. 4 и 5/.

Често огледалото твърде много наподобява натюрморт.



фиг. 4

**Жорж де ла Тур /1593-1652/
*Каещата се Мария Магдалена***



фиг. 5

Жорж де ла Тур *Каещата се Магдалена*, детайл

На огледалата от епохата Рококо е вменено най-вече да отразяват и умножават светлината, както и чисто декоративни функции в доста претенциозни интериори. Характерното за това време разбиране за връзката между артистично и реалистично пространство позволява възможността огледалата да стават все по-големи, за да се стигне до пълното облицоване на стени и тавани на огромни зали, например във двореца Версай. Така поставени, огледалните панели свеждат хората в помещението до декоративни фигури, подобни на тези от фреските или стенните гоблени. По-малки стаи, а също и бани са едно от любимите удоволствия на 18 век. Декоративните огледала са предназначени най-вече за оптично увеличение на интериорното пространство през целия 18 в. и началото на 19 в. В края на 19 в. обаче, огледалото натрупва твърде много асоциативни връзки с идеите за благополучие на средната класа, започва да се мисли, че не са проява на достатъчно добър вкус, и че са подходящи предимно за оперните и театралните сгради. Оттук има само една много малка крачка до ресторантите и луксозните хотели, и още една - до казината и публичните домове. Старият, дълбоко вкоренен страх от огледалото сега намира нова форма – ставайки емблема на съмнително богатство и подозрителни морални устои. Единствено голямото огледало над камината се радва на известна почит. Друг социално приемлив вид е тясното огледало, поставено между два прозореца, като носталгичен спомен от блясъка на Версай. Странно, но образът на Нарцис рядко се среща в английската живопис от 19 в. и ако това се случва, е главно под общата идея на Нео-Класицизма.

Пример за това, как лицето започва “да се отвръща” от своя огледален образ виждаме в картината на Ж.А.Д.Енгър /**фиг. 6**/.

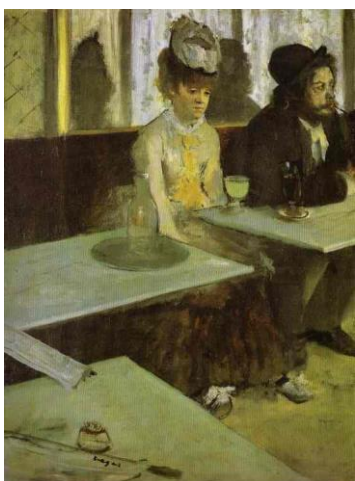


фиг. 6

Ж. А. Д. Енгър

Контеса Хаусънвил

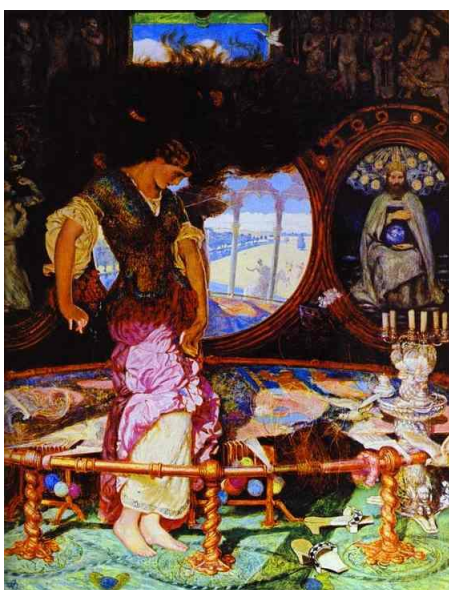
Безкомпромисно и безмилостно огледалото се появява в картините на импресионистите, подобно на отрязък от реалността в една и съща ограничена сцена. При импресионизма огледалото е и средство да се изобрази разсейването на светлината, променяща цветовете. За първи път се изобразяват хора, извършващи странни и “нефокусирани” действия, държащи се с безразличие един към друг, та какво остава към зрителя. Самата картина може да “отреже” част от персонажа така, както го прави и огледалото в картината – пиещата абсент /Е. Дега/ /**фиг. 7**/, барманката /Е. Мане/, проститутките /Т.Лотрек/.



фиг. 7

Едгар Дега /1834-1917/ Пиещата абсент

Злокобни сцени показват огледалата в живописата от началото на 20 в. – пример за това е картината на Хънт “Дамата от Шалот” /**фиг. 8**/, по едноименното стихотворение на Лорд Тенисън – затворената луда жена, дледаща към външния свят в гледало.

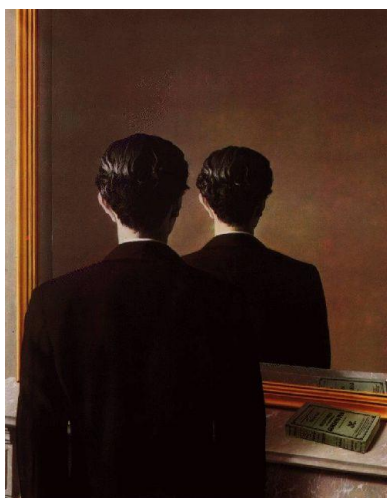


фиг. 8

Уилям Холман Хънт

Дамата от Шалот, 1905

Огледалото във френската живопис и през 20 в. остава средство на сатирата, а по-късно – на символизма. Известен контрапункт на Нарцис става картината на Р. Магрит “Репродуцирането забранено” /фиг. 9/, портрет, в който и зрителят, и персонажът, който се оглежда в огледалото виждат едно и също. Тази картина е считана за коментар, различаващ се реално от действителното напомняне, че огледалото показва онова, което се вижда в действителност. Лицето на мъжа може на теория да се намира “от другата” страна, но се вижда само тилът, и това е, което “също нарисуваното” огледалото трябва да покаже. Онова, което мъжът вижда не съществува, просто защото това не е мъж, а част от картина. Огледалото е огледало от картина и трябва да покаже само онова, което показва и картината.



фиг. 9

Рене Магрит

Репродуцирането забранено

Огледалото е пред-семиотично.

То е абсолютната икона и по тази причина би било перфектният иконичен знак, ако би било знак.

Огледалото не е индекс, тъй като, за разлика от писмото, съдържащо личното местоимение “Аз”, ако би било изпратено по пощата, то би спряло да индикира изпращача, а би го сторило с получателя.

^x Вероника Азарова е PhD – известен учен и преподавател в Нов Български Университет. Интересите ѝ са областта на семиотиката, антропологията, изобразителното изкуство и културното наследство. Член е на Американското семиотично дружество.