

Składnia i semantyka obrazu.

O „Karcie Setnika” z Kodeksu Egberta¹

Max Imdahl

Niniejszym rozważaniem przyświeca zamiar, aby w obrębie sztuki obrazowej, wychodząc od interpretacji miniatury z Kodeksu Egberta (ok. 980 r., il. 1), wykazać związek między składnią obrazu a jego semantyką, czyli między oczywistością formy obrazu (Formevidenz) a zawartością rzeczową (Sachevidenz) unaocznionej sceny. Przedstawiona została prośba setnika z Kafarnaum. Miniatura zalicza się do najsławniejszych osiągnięć sztuki ottońskiej i uchodzi za główne dzieło tzw. renesansu ottońskiego.

Miniatura jest ujęta w malowaną ramę (przejętą ze wzorów późnoantycznych). Ukazuje jedynie figury i nie przedstawia żadnego wyposażenia przedmiotowego. Pod względem formalnym scena jawi się zatem jako określona wyłącznie przez stosunek figur do siebie i do ramy obrazu. Same postaci nie zostały w żadnym razie wynalezione specjalnie dla tej miniatury, gdyż są wyraźnie zakorzenione w tradycji, a w pozostałych miniaturach Kodeksu Egberta występują jedynie nieznacznie odmienione. Także ich gesty wzięto z rozpowszechnionego repertuaru gestów. Mniej więcej do tych danych można ograniczyć charakterystykę syntaksy obrazu – one też okazują się nośnikami obrazowej semantyki. (Interpretacja jest jednostronna, jeżeli nie podejmuje kwestii historycznych. Jeżeli rozumienie sztuki ottońskiej jest, z jednej strony, poszerzane przez wywodzenie jej wartości formalnych z tradycji, to z drugiej strony można wykazać, że nawet powszechnie przyjęte poszczególne formy jawią się jako wyjątkowe, jeżeli są zintegrowane przez nowego rodzaju składnię (kompozycję). Być może analiza obrazowej syntaksy nawet bardziej przybliży do rozpoznania szczególnej historycznej woli twórczej danego czasu niż wnioskowanie o niej na podstawie poszczególnych form.)

Poniższa interpretacja podejmuje próbę objaśnienia na przykładzie znanego dzieła sztuki ottońskiej wiodącej roli składni obrazowej dla wizualizacji całościowego wymiaru sytuacji scenicznej (semantyki). Łatwiejszemu zrozumieniu danych optycznych mogą przy tym służyć



¹ Tłumaczenie na podstawie: M. Imdahl, *Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt im Codex Egberti*, „Giesener Beiträge zur Kunstgeschichte”, Bd. I, 1970, s. 1–10. Autor tekstu używa wyłącznie terminu *syntax* (syntaksa), jednak tłumacz, chcąc uniknąć kłopotliwego dla polszczyzny sąsiadowania tych samych określeń, stosuje go wymiennie z synonimicznym pojęciem *składnia*, przyjętym w polskich badaniach językoznawczych.

mundata est lepra eius. Et ait illis. Uidenemini
dixeris. sed uade ostendete sacerdoti. et offermun?
quod precepit moyses in testimonium illis.



Cum autem introisset capharnaum. accessit ad
eum centurio. rogans eum et dicens. Dne. puer
meus iacet in domo paralyticus. et male torquetur.
Et ait illis. Ego ueniam. et curabo eum. Et re-
spondens centurio ait. Dne. non sum dignus. ut sub
tectum meum intres. sed tantum dic uerbo. et sana-
bitur puer meus. Nam et ego homo sum. sub po-

eksperymenty polegające na zmianie składni obrazu. Jest oczywiste, że można tę metodę kwestionować, bo prawidłowa syntaksa – jeśli jest ona właśnie prawidłowa – jest jako taka doświadczana bezpośrednio, a nie dopiero przez porównanie z jej odmienioną postacią. Być może jednak eksperymenty takie są prawomocne, jeśli u ich podstawy leży pytanie o to, na ile dana syntaksa obrazowa jest wrażliwa na zmiany i jak dalece już nawet drobne przemieszczenie w jej obrębie zmienia obrazową semantykę, czyli o to, do jakiego stopnia oczywistość formy i kompozycji w sposób konieczny warunkuje sceniczną ewidencję rzeczową, która bez tej pierwszej nie mogłaby istnieć. Eksperymenty powinny pomóc te związki rozjaśnić, niewykluczone, że stając się także dowodem szczególnej jakości omawianej tu miniatury.

Interpretacja uznaje za priorytetowe następujące kwestie:

- figury Chrystusa
- umiejscowienia figury Chrystusa w polu obrazowym
- umiejscowienia figury Chrystusa między bocznymi grupami, apostołów po lewej i setnika wraz z jego towarzyszami po prawej

Podstawą interpretacji są wersy z Ewangelii Mateusza (Mt, 8):

„Gdy wszedł do Kafarnaum, zwrócił się do Niego setnik i prosił Go, mówiąc: ‘Panie, sługa mój leży w domu sparaliżowany i bardzo cierpi’. Rzekł mu Jezus: ‘Przyjdę i uzdrowię go’. Lecz setnik odpowiedział: ‘Panie, nie jestem godzien, abyś wszedł pod dach mój, ale powiedz tylko słowo, a mój sługa odzyska zdrowie (...)’. Gdy Jezus to usłyszał, zdumiał się i rzekł do tych, którzy szli za Nim: ‘Zaprawdę powiadam wam: U nikogo w Izraelu nie znalazłem tak wielkiej wiary (...)’. Do setnika zaś Jezus rzekł: ‘Idź, niech ci się stanie, jak uwierzyłeś’. I o tej godzinie jego sługa odzyskał zdrowie.”²

Zgodnie z tekstem wydarzenie dzieli się na kilka faz. Najpierw mówi dowódca do Chrystusa, potem Chrystus do dowódcy, następnie dowódca do Chrystusa, dalej Chrystus do apostołów, a na końcu Chrystus do dowódcy. W przeciwieństwie do tekstu miniatura sprowadza opowieść do pojedynczej sytuacji, jakkolwiek skupiającej w sobie całość opisanej sceny. Gest Chrystusa oznacza „wskazanie”: patrząc na apostołów, Chrystus wskazuje na setnika jako przykład nieoczekiwanej postawy wiary (gdyby chodziło o gest błogosławienia albo czynienia cudu, uniesione byłyby, jak to często ma miejsce, dwa palce dłoni). Gest apostoła oznacza: „słyszę” (por. w Kodeksie Egberta odpowiedni gest w miniaturze „Pokłon pasterzy” – być może autorstwa tego samego artysty). Gest setnika oznacza: „proszę” albo „mówię” (por. w Kodeksie Egberta odpowiedni gest w miniaturze „Uzdrowienie teściowej Piotra” – być może wykonanej przez tego samego autora).

Chrystus jawi się w wieloznacznym stosunku do apostołów i do dowódcy. Apostołowie odnoszą się do Chrystusa jako przysłuchujący się adresaci jego pouczenia, setnik zaś zwraca się ku Niemu jako odbiorcy jego prośby i mowy. Będący kulminacją sceny gest wskazywania Chry-



² Mt 8; 5–13. Za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Tłum. różni. Red.: O. A. Jankowski OSB, Ks. L. Stachowiak (ST), Ks. K. Romaniak (NT), Poznań–Warszawa: Wydawnictwo Pallottinum 1980.

stusa na dowódcę przedstawia się jako wyraźnie umotywowany przez gest tego drugiego lub niejako „skompletowany” w przeszłości, ponieważ prośba i mowa dowódcy są warunkiem wskazywania przez Chrystusa, a oprócz tego przypominają o dialogicznej relacji między tymi postaciami. Dla formalnego związku między Chrystusem i setnikiem ważna jest między innymi niezwykle duża pętelka na fibuli dowódcy (niemająca takich rozmiarów ani w możliwych do wskazania wzorach postaci Chrystusa, ani także na innych miniaturach Kodeksu Egberta): pętelka jawi się jako możliwy punkt odniesienia dla pokazującej dłoni Chrystusa, daje się zarówno z nią, jak i dłonią dowódcy połączyć w niemal regularny, czyli łatwy w swej formie do uchwycenia trójkąt, w obrębie którego gest Chrystusa i dopełniający go gest setnika mogą prezentować się jako wyraziście skoordynowane i jednoczesne.

Miniatura pokazuje Chrystusa i dowódcę jako dwie główne postaci, które są jednocześnie hierarchiczne względem siebie zróżnicowane. Obie są postaciami głównymi, ponieważ, choć w różnym stopniu, ukazane są w izolacji od swych towarzyszy. Są zarazem przez podobne liniowanie ubiorów wyraziście do nich odniesione, co tym samym – przez powstanie dodatkowo wyraźnej symetrii – prowadzi niejako do konstytucji czterech grup. Hierarchiczne zróżnicowanie między Chrystusem a dowódcą wyraża się w tym, że Chrystus, jako dominujący wielkością nad innymi postaciami na miniaturze, pośredniczy między prośbą dowódcy a przysłuchiwaniami się apostołów.

Za sprawą takiego, a nie innego umiejscowienia Chrystusa w polu obrazowym, a także za pomocą takich, a nie innych relacji między postaciami a pustym tłem, miniatura prezentuje maksimum syntaktycznego napięcia, które zespala wszystkie relacje w całość na tyle silnie, że przedstawiają się one dla oglądu symultaniczne. Szczegółowość tej postaci zjawiskowej da się uzasadnić. Jest ona – jakkolwiek może to zawdzięczać także wpływowi sztuki antycznej – jedynie w minimalnym stopniu określona przez iluzjonistyczną cielesność figur i przestrzenne stosunki między rzeczami, a o wiele bardziej przez precyzję relacji płaszczyznowych.

1. Figura Chrystusa

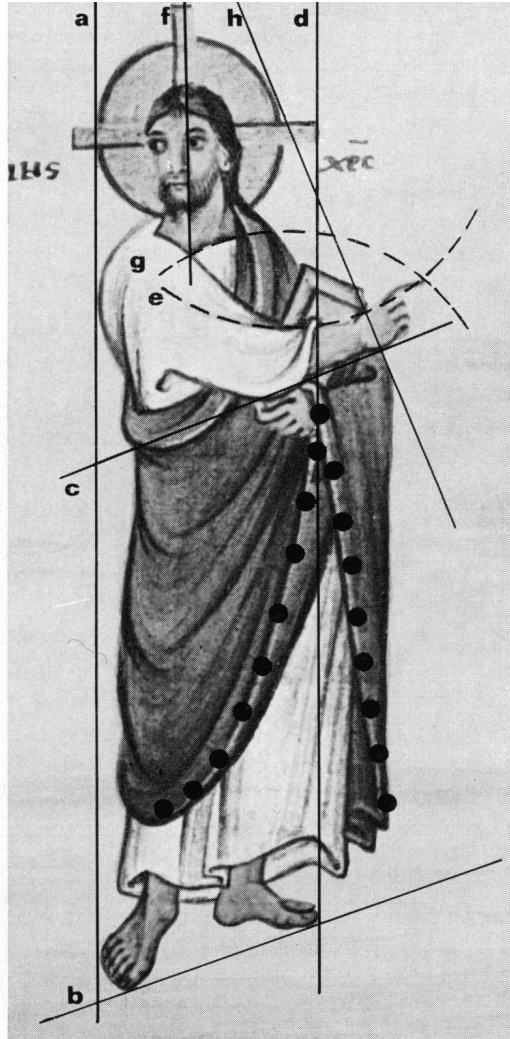
Lewa strona postaci Chrystusa jest określona przez pion, jaki tworzą nimb, ramię i stopa [il. 3 linia a]. Dla ukształtowania lewego konturu ważne jest także, że uderzająco okrągłe ramię znajduje odzwierciedlenie w formie jednej czwartej nimb, który w ten sposób zostaje zintegrowany z postacią. Także po prawej stronie jest ona na znacznej długości okonturowana przez linię pionową.

Tak jak po lewej nimb jest przerwany (durchbrechen) przez lewą belkę krzyża, tak po prawej wskazująca dłoń przerywa wartość graniczną stanowioną przez pion.

Wyznaczony przez czubki stóp skos (linia b) przebiega niemal równoległe do skosu wskazującej ręki (linia c). Prawy odcinek poziomej belki



il. 2



il. 3

krzyża w nimbie sięga pionu wyznaczanego wraz z czubkiem prawej stopy i brzegiem prawego rękawa (linia d). Wskazująca dłoń i ramię przechodzą w siebie za pomocą delikatnej, płasko rozciągniętej linii fałdy: linia ta jest częścią obwodu koła, za którym podąża także gest dłoni (linia e).

Górna linia tego ramienia wyodrębnia na wysokości barku szyję. Utworzony z tej linii oraz półkolistego odcinka szaty na piersi szpic tworzy punkt dokładnie w pionie pod pionową belką krzyża w nimbie (linia f). Usytuowanie osi głowy, biegnącej przez ciemię, na lewo od tego pionu, intensyfikuje skierowanie przez postać spojrzenia za siebie. Półkolisty odcinek szaty na piersi obejmuje linię, która jest częścią obwodu koła (linia g), współtworzonego przez wskazujący palec. Prawa część poziomej belki krzyża w nimbie, odcinek grzbietu książki oraz lewy łokieć poniżej są wyraźnie zbliżone do jednego skosu (linia h).



³ Od tłumacza: „Modell” to zarówno model w sensie przedmiotowym, jak również osoba pozująca artyście.

Ukierunkowanie prawego ramienia i fałdowanie togi poniżej uzupełniają się, kontrastując i harmonizując zarazem, a podobnie komplementarne są wobec siebie złote obszycia togi skierowane od lewej dłoni w dół (por. linia punktowana).

Postać Chrystusa prezentuje się jako całość zorganizowana za pomocą indukowanych połączeń linii oraz percypowanych mimo upływu czasu, dynamicznie przeprowadzonych związków linearnych. Uzmysławia siebie w wymiarze kategoryalnym jako stworzoną na płaszczyźnie (Flächengebilde), zawdzięczając swą linearną organizację konstelacjom immanentnie płaszczyznowym. Innymi słowy: postać właśnie w tej mierze nie pozwala się odnieść do trójwymiarowego modelu (Modell³) dającego się wyobrazić poza obrazem, w jakiej sama, jako dobitnie zarysowana struktura napięć linearnych, uprzytamnia płaszczyznę jako substrat swej kompozycji. Płaszczyzna nie jest dla projekcji złem koniecznym, lecz nieodzownym warunkiem jawienia się figury jako organicznej całości. Pełnię ukształtowania postać zyskuje dopiero jako twór płaszczyznowy. Jej organiczność i jej sens mają swoją podstawę w linearnych konstelacjach na płaszczyźnie.

Ottońska figura w mniejszym stopniu służy wyobrażeniu konkretnej (wyidealizowanej) cielesności, a o wiele bardziej zmierza ku linearności abstrakcyjnej (która – jak to pokazuje rozwój zarówno średniowiecznego malarstwa, jak i rzeźby – staje się coraz bardziej dominująca). W przypadku omawianego wyobrażenia Chrystusa znaczenie tej abstrakcyjnej linearności jest podwójne: warunkuje nie tylko jego oglądowy charakter (a nie stopień odwzorowania), lecz także – w obrębie tej jakości – wyraz postaci w ruchu.

W malarstwie i rzeźbie główny problem z przedstawieniem ruchu polega na tym, że zobrazowana postać prezentuje się stale w tej samej pozycji, a zatem nie może unaoczniać rzeczywistego przebiegu ruchu. Nieunikniony wyraz trwania przez postać w tej jednej pozycji może budzić wrażenie, jakby była nieruchoma. Może być ono zatarte – jak na przykład w rzeźbie Dyskobol – przez ukazanie zatrzymania ruchu albo jego punktu zwrotnego. Powołując się na naukę o ruchu Aristoxenosa z Tarentu, Panofsky stwierdził, że tylko zatrzymanie lub punkt zwrotny gwarantują „właściwą skuteczność ruchową” i „prawdziwy owocny moment”: „one, i tylko one, są dzięki zawartemu w nich napięciu wyrazistymi rezultatami ruchu je poprzedzającego, jak też stanowią przygotowanie do dalszego, i to nie dlatego, jak sądził Lessing, że muszą zostać przez nas w myślach uzupełnione o wyobrażenie jakiejś sytuacji, lecz dlatego, że ciało uchwycone w przelotnym stanie jawi się nasycone energią, która w swej potencjalności może zostać rozpoznana zarówno jako suma dotychczasowej, jak i źródło przyszłej akcji – one, i tylko one, ujawniają najwyraźniej także indywidualny charakter ruchu, który kończąc się i wznawiając jednocześnie, osiąga niejako swe funkcjonalne maksimum”. W Dyskobolu punkt zatrzymania między wymachem a rzutem jest uprzytomniony jako mechaniczne, maksymalne napięcie ruchowe ciała.

Krańcowa wartość ruchu może być jednak sugerowana także przez

konstytucję linearnej, abstrakcyjnej struktury napięciowej, która implikuje cielesne poruszenie. Tak dzieje się w przypadku figur ottońskich: także postać Chrystusa, dzięki swemu skręceniu i wskazującej w przód dłoni, jak również skierowaniu głowy wstecz, prezentuje nasycony energią moment naprężenia, przez to mianowicie, że wartości obrazowe oznaczające motyw ruchu albo są zbieżne z wartościami immanentnych struktur płaszczyznowych, albo są na nie jawnie zorientowane. Zwrot głowy, ukośne ustawienie stóp i uniesienie ramienia przedstawiają się jako maksymalne, zrealizowane poruszenie za sprawą ich stosunku do abstrakcyjnego kontekstu linearnego, organizującego figurę jako twór obrazowy. Cielesne, najwyższe naprężenie ruchowe zostaje niejako reprezentowane przez abstrakcyjną linearną konstelację. Taka technika wyrazu najmnie została wykorzystana w Ewangeliarzu Henryka II.

2. Umiejscowienie figury Chrystusa w polu obrazowym

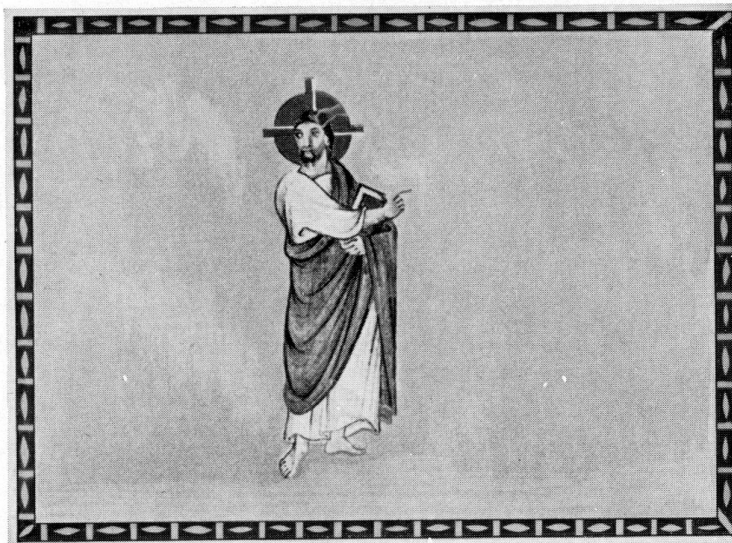
Wartość położenia w polu obrazowym szczególnej, na lewo i na prawo zorientowanej, postaci Chrystusa stanie się ewidentna, jeżeli się tę postać wyizoluje. W eksperymentach porównawczych jej położenie zostało zmienione [il. 4] i przywrócone [il. 5].

Okazuje się, że zastana wartość miejsca postaci w polu obrazowym zgadza się z jej podwójną orientacją na lewo i prawo, przez to mianowicie, że większej aktywności Chrystusa odpowiada większa przestrzeń po prawej, a mniejszej, związanej z apostołami – mniejsza. Logika związana z miejscem postaci w polu obrazowym polega na tym, że różnica w odległości Chrystusa od bocznych brzegów obrazu podejmuje i intensyfikuje ten sam wyraz, który zawiera się w zachowaniu tej postaci. Wynikające z położenia postaci na płaszczyźnie odmienne przestrzenie gry po prawej i lewej działają poniekąd jako przestrzenie jej rezonowania. Natomiast w przypadku zmiany w sposób oczywisty nie zachodzi zgodność między tym, co postać wyraża jako taka, a tym, co wyraża jej umiejscowienie w polu obrazowym: zachowanie się postaci i wartość jej umiejscowienia są wobec siebie sprzeczne.

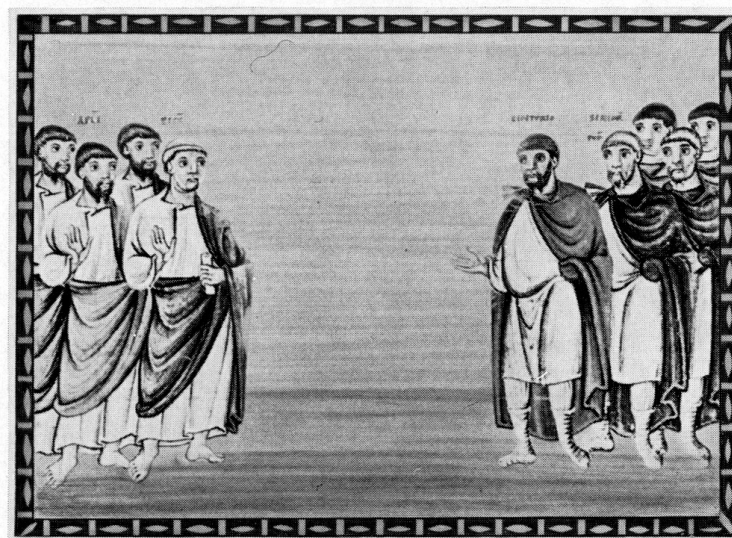
Przy niezmięnionej lokalizacji postaci [il. 5] jej percepcja obejmuje doświadczenie pola obrazowego jako uzasadnienia postaci, jak i odwrotnie, postrzeżenie pola obrazowego implikuje doświadczenie postaci jako uzasadniającej jego taką, a nie inną wielkość. Właśnie ta struktura integracji postaci i pola obrazowego powoduje doświadczenie ich obu w sposób symultaniczny. Zmieniona pozycja przeciwnie, nie prowadzi do takiego wspólnego doświadczenia, ponieważ stosunek postaci do pola obrazowego nie jest określony w takim sensie, by w równym stopniu jemu i jej wychodził na dobre. Eksperyment prowadzi do dezintegracji symultanicznego doświadczenia, uchyla łączny ogląd Chrystusa i pola obrazowego, utrzymując je w oddzieleniu. Postać jest dla spojrzenia pierwszoplanowa jako element rzeczowy. Pole obrazowe nie uczestniczy w konstytucji tematu, lecz jest niezbędnym warunkiem jedynie dla



il. 4



il. 5



il. 6

wyobrażenia Chrystusa. Poza tym, nie odnosząc się do charakterystyki postaci i nie rozwijając jej, lecz niszcząc, pole obrazowe przestaje być dla oglądu istotne, gdyż w przeciwnym razie wprowadzałoby niekoherencję (niestosowną do tematu miniatury).

Uzmysłowieniu formalnej logiki niezmienionego umiejscowienia postaci [il. 5] służy wskazanie, że pionowa belka krzyża w nimbie Chrystusa zbiega się z osią złotego podziału szerokości obrazu. A także, że linia, oznaczona na ilustracji nr. 3 jako a, dotykająca stopy, ramienia i nimbu figury, przecina się na górnym brzegu obrazu z indukowaną linią ukośną, którą tworzy pionowa belka krzyża w nimbie i palec wskazującej ręki, linią biegnącą do prawego dolnego narożnika obrazu. Przez to, jak i przez złoty podział, postać i pole obrazowe są zapośredniczone pod względem planimetrycznym (tę ukośną linię współtworzy jeszcze ręka dowódcy).

3. Umiejscowienie postaci Chrystusa między bocznymi grupami, apostołów po lewej i setnika wraz z podwładnymi po prawej

Zrozumieniu danego stanu rzeczy ponownie posłużą eksperymenty, przez które zmieniona zostanie konstelacja postaci. W pierwszym z nich Chrystus znajduje się bliżej Piotra, w drugim bliżej setnika, czyli dokładnie w środku między nim a Piotrem. Zgodnie z układem ilustracji pierwszy eksperyment będzie oznaczony literą A [il. 7], drugi literą B [il. 8], a niezmieniona miniatura literą C [il. 9].

Eksperyment A ukazuje kompozycję zbudowaną z dwóch jednostek: grupy apostołów przewodzonej przez Chrystusa i grupy dowódcy. W eksperymencie B kompozycja złożona jest z trzech jednostek: postaci Chrystusa, grupy apostołów i grupy przywódcy. Miniaturę C odróżnia od obu eksperymentów interferencja układu podwójnego i potrójnego, która przywraca możliwość symultanicznego, łącznego doświadczenia kompozycji.

W eksperymencie A, w konsekwencji powiększenia odstępów między Chrystusem a setnikiem, widoczna jest podwójna struktura, której elementy są od siebie izolowane. Odstęp pełni wyłącznie funkcję oddzielającą i jest wartością negatywną, na tyle dalece, że unieważnia obejmujące go kontinuum obrazowe. Jawi się jak zwykła pustka. W eksperymencie B, w następstwie równych odstępów między Chrystusem a Piotrem oraz setnikiem, widoczna jest struktura potrójna, której elementy również są izolowane. Do ukształtowania odstępów odnosi się to samo, co w eksperymencie A: spełniają one wyłącznie funkcję oddzielającą, mają wartość negatywną i uniemożliwiają ujrzenie ich jako części kontinuum obrazowego. Wraz z eksperymentami A i B mamy przed oczami kompozycje, które kierują uwagę oglądającego przede wszystkim na postaci, względnie na ich grupy, i na pustkę jako wartość kontrastującą z elementami figuralnymi. Odstępy występujące w eksperymentach A i B niwelują w każdym z nich konstytucję obrazu jako całościowo zrównoważonej struktury relacyjnej.

W nietkniętej miniaturze C, za sprawą nierównych odstępów między Chrystusem a Piotrem, jak również między Chrystusem a dowódcą, postać Chrystusa jest postrzegana zarówno w wyraźnym dystansie od apostołów, jak i w będącej nośnikiem tematu konfrontacji z dowódcą. Większy odstęp między Chrystusem a dowódcą pozwala na szczególnie wyeksponowanie obu postaci, a także kieruje uwagę na samego setnika. Zróznicowanie odstępów tworzy stosunek konkurencji, korzystniejszy dla większego z nich, zakłada jednak jednoczesne doświadczenie mniejszego, indywidualizując oba w kontekście całości. Nierówne odstępy jawią się nie jako negatywne czynniki rozdzielające, lecz jako pozytywne wartości pośredniczące, dzięki którym postać Chrystusa wchodzi w wyrażenie zróżnicowane związki z figurami po obu stronach, przy jednoczesnym ustaleniu wyważonej całości obrazu, prezentującej się jako struktura relacyjna. W zakresie planimetrycznego stanu rzeczy można wykazać, że postać Chrystusa wyznacza pionową belką krzyża w nimbie zarówno – o czym była już mowa – złoty podział całej szerokości płaszczyzny, jak też złoty podział mniejszej części, która rozciąga się od lewego, pionowo biegnącego konturu płaszcza dowódcy, do lewego brzegu obrazu.

W niezmienionej miniaturze C Chrystus jawi się z jednej strony jako nauczyciel i przywódca apostołów, a z drugiej strony jako adresat (partner dialogu) setnika, poza tym jednak również całkowicie jako on sam w sensie bycia wyniesionym ponad wszystkie przyporządkowania. Sceniczna sytuacja, w którą Chrystus jest zaangażowany jako rozmówca, ma dla Niego charakter jedynie atrybutywny (attributiven Charakter) – jawi się w stosunku do niego zaledwie jako przygodna (akzidentiell). Owa szczególna wieloznaczność zarówno włączenia Chrystusa w sytuację sceniczną, jak i wyłączenia z niej, zachodzi jednak tylko tak długo, jak niezmieniony pozostaje sposób umiejscowienia Chrystusa w polu obrazowym. W eksperymencie A włączenie dokonuje się kosztem wyłączenia (przy czym Chrystus przybliżony do apostołów wydaje się zbyt duży), w eksperymencie B wyłączenie dokonuje się kosztem uczestnictwa. Jedynie nienaruszona miniatura oferuje wyrazistą jedność oglądową obu, czyli scenicznej sytuacji z Chrystusem i tej samej scenicznej sytuacji odnoszącej do Chrystusa. Nie jest trudno udowodnić, że w epoce ottońskiej dokonywano takiej heroizacji wyobrażeń Chrystusa (łączącej historyczność i ponadhistoryczność).

Ostatni eksperyment [il. 6] miał umożliwić sprawdzenie, czy przykładowe osoby (malarz abstrakcjonista), biorąc pod uwagę wyłącznie formalną składnię, wstawią (wyciętą) figurę Chrystusa w to samo miejsce między bocznymi postaciami, które zajmuje w nietkniętej miniaturze C: postać jest wstawiana we właściwe miejsce ze względu na obrazową harmonię, która może być osiągnięta jedynie przez całościową równowagę z udziałem zarówno figur, jak i przestrzeni między nimi, czyli tylko pod warunkiem umiejscowienia figur zgodnego z ich dyspozycją określoną przez miniaturzystę. I tylko ta harmonia była dla malarza kryterium. Ustanowienie maksymalnie estetycznej postaci zjawiskowej dzieła przekłada się zatem na optymalną konstytucję przedstawionej sytuacji sce-



il. 7



il. 8



il. 9

nicznej. Ta ostatnia zawdzięcza swoją kompleksowość dwubiegunowemu zachowaniu się Chrystusa i temu, że przedstawia się dla oglądu zarówno jako scena z Chrystusem, jak też scena odnosząca do Chrystusa. Właśnie zbieżność (Koinzidenz) możliwie największej estetyczności miniatury i ustanowienia w najwyższym stopniu całościowej pod względem znaczeniowym sceny jest doniosłością, która daje się poznać na podstawie końcowego eksperymentu.

Celem interpretacji miniatury było pokazanie, że tolerancja wobec zmieniania miejsca Chrystusa w polu obrazowym jest zdecydowanie znikoma. Wynika z tego niepodważalne zindywidualizowanie samego obrazu w takim sensie, że nie jest on tylko miejscem prezentacji figuralnych indywidualności, lecz że także sam jest indywidualnością dzięki szczególnemu, niepozwalającemu na żadne zmiany sposobowi jednoczenia tych indywidualności. Pozostaje jedynie dodać, że opisana, odporna na przesunięcie swych elementów składnia obrazowa jawi się jako kompozycja maksymalnie napięta, a zatem ukazująca także przedstawioną sytuację sceniczną jako pełną napięcia. Dotyczy jej zasadniczo to samo, co postaci Chrystusa, która za sprawą niezbywalności określającej ją płaszczyznowej syntaksy, jak też dobitności gestów, jawi się w działaniu. Wyraz spełniania się gestykulacji Chrystusa jest zintegrowany z wyrazem dopełnienia się przedstawionego wydarzenia, czego warunkiem jest nadrzędność konstelacji dających się postrzegać w płaszczyźnie.

Kompleksowość informacji zapośredniczonych przez obraz może być omówiona na drodze interpretacji i uświadomiona. Jednak mowa opisuje poszczególne warstwy sensu jedna po drugiej, a dzięki obrazowi prezentują się one w symultanicznej jedności oglądowej. Na przykład struktura, która umożliwia symultaniczne doświadczenie przedstawienia postaci w działaniu i jednoczesnego jej z tej aktywności wyłączenia, jest niemożliwa do wyobrażenia poza malarstwem. Wynika stąd, że malarstwo dzięki konstytutywnym dla siebie (prinzipiell) zdolnościom uprzytamniania różnorodnych warstw sensu jako symultanicznie uchwytnej jedności oglądowej samo jest mową.

Tłumaczenie: Michał Haake

Max Imdahl (ur. 1925 – zm. 1988)

Niemiecki malarz i historyk sztuki. Pracę doktorską poświęcił problematyce koloru w późnokarolińskim malarstwie książkowym, zaś habilitację – kwestii narracji w obrazowaniu epoki ottońskiej. W 1965 roku powołany do nowo powstałego Instytutu Historii Sztuki na Ruhruniversität w Bochum. Członek interdyscyplinarnej grupy badawczej „Poetik und Hermeneutik”, w której współpracował m.in. z H. R. Jaußem i H.-G. Gadamerem. Twórca metody badawczej nazwanej ikoniką, wyłożonej w najpełniejszym wymiarze w pracy Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik (München 1980).

Michał Haake

Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się historią sztuki nowoczesnej i metodologią historii sztuki.

Źródło ilustracji: „Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte”, Bd. I, 1970.

Summary

MAX IMDAHL / Syntax and semantics of an image. On 'Centurion Folio' from the Codex Egberti

The study deals with a miniature from the Codex Egberti, one of the most renowned achievements of the Ottonian Renaissance, depicting Christ talking to a centurion, and it analyses relations between syntax and semantics of the image. The miniature shows some figures, despite the above mentioned also four apostles and four soldiers, on the 'empty' background, in formal regard it comes as an illumination define by the mutual relations of the figures and by the relation of the miniature itself to its painted frame. In comparison to the text of the Gospel (Matthew, 8), which records the talk between the figures in four phases, the picture presents only one scene. However, regarding the linear and plane constitution of Christ figure, his acting is marked with ambiguity, which refers him to all the characters in dialogue, both the centurion and the apostles, thanks to this the image is capable of presenting the whole of the event described in the text. A few experiments of changing Christ's position in relation to the image field and to the accompanying him groups of characters also prove this ability, as well as comparing the results of changes with the original solution. With the aim of these experiments the author proves that each movement within the syntax of the image disturbs its semantics, which led to the conclusion that painting itself is a speech thanks to its natural abilities of realising varied layers of sense as a viewing unity that can be grasped simultaneously.