

Justyna Budzińska
Poznań

Planimetria obrazu

To, co Obraz pokazuje, Tekst de-monstruje.
Uchyła się od niego, uprawomocniając go.

To, co Tekst eksponuje, Obraz ustawia i ustanawia.
To, co Obraz konfiguruje, Tekst defiguruje.

To, co Tekst projektuje, Obraz zniekształca.
To, co Obraz maluje, Tekst opisuje.

Ale istnieje coś, co jest ich wspólną rzeczą i wspólną przyczyną,
o coś wyraźnie oscyluje pomiędzy nimi w cienkiej
niby liść przestrzeni: recto to Tekst, a verso to Obraz,
czy też *vice*(obraz)-*versa*(tekst)¹

Zwrot obrazowy czy zwrot ikoniczny? Detronizacja języka

W latach 90. ubiegłego wieku pojawiły się dwie niezależne, konkurencyjne koncepcje, postulujące dialog z rzeczywistością nie poprzez język (*linguistic turn*)², za pomocą obrazu. Obydwa ujęcia, kwestionując do-

¹ J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Paris 2003, s. 144, cyt. za: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 15 (przekład autora).

² Na temat tzw. zwrotu lingwistycznego w humanistyce zob. m.in.: R. Rorty (ed.), *The Linguistic Turn*, Chicago 1967; *idem*, *Wittgenstein i zwrot lingwistyczny*, przeł. D. Łukoszek i Ł. Wiśniewski, „Homo Communicativus”, 1(2), 2007, s. 13-28; J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Dom Wydawniczy ABC Sp. z o.o., Warszawa

minację epistemologiczną pisma, ufundowane zostały na założeniu, że na linii: słowo — obraz, w dobie coraz silniejszej wizualizacji kultury, nastąpiło przesunięcie w stronę obrazu właśnie. Dokładniej można ująć problem w następujący sposób:

Podczas gdy pismo nadaje się przede wszystkim do analitycznego rozbioru i reprezentowania przebiegów zdarzeń i interakcji, wizualność jest raczej integrująca i statyczna. W przeciwieństwie do tekstu, przy użyciu obrazów możliwa jest symultaniczna reprezentacja najbardziej kompleksowych zjawisk, pojawiających się w jednym momencie, która nie rozwija się sukcesywnie czy po kolei, jak w linearnej argumentacji tekstowej. Środki ikoniczne podlegają innym prawom strukturalizacji i wyrażania i ustanawiają inne zależności pomiędzy ich składnikami niż teksty. Obrazów nie da się ostatecznie zwerbalizować w ten sam sposób, co pismo, a możliwości translacji wizualnych reprezentacji wydają się w porównaniu z tekstami, jeśli nie ograniczone, to, co najmniej podlegające innym regułom. „Ekspandujące światy obrazów”, jak się przypuszcza, nie wywołają same w sobie zasadniczej transformacji kulturowej. Często napotykaną kontynuacją tych rozważań jest pogląd, według którego wizualizacje spowodowały głęboką zmianę w formie produkcji wiedzy, w toku której logocentryzm piśmiennej kultury zachodniej dawno już został obwarowany, jeśli nawet nie przerosnięty, flankami nowej kultury obrazu.³

Podobną diagnozę współczesnej rzeczywistości musiał postawić William J. Thomas Mitchell, który zaproponował *pictorial turn* (zwrot obrazowy), przywracający niejako do łask koncepcję ikonologiczną Erwina Panofsky'ego i odwoływanie się w badaniach/interpretacjach obrazów do szerokiego kontekstu kulturowego i społecznego.⁴ Według niego *pictorial turn* oznacza „polingwistyczne i posemiotyczne ponowne odkrycie obrazu jako kompleksowej wzajemnej gry wizualności, aparatu, instytucji, dyskursu, ciała i figuratywności”⁵.

1996; W. Wrzosek, *Historia — kultura — metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wyd. UWr., Wrocław 2010; E. Domańska, *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999.

³ B. Schnettler, *W stronę socjologii wiedzy wizualnej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. IV, nr 3, listopad 2008, s. 122, wersja elektroniczna: http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ_4_3_Schnettler.pdf (dostęp 10.02.2012)

⁴ W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, London 1986; *idem, Was ist ein Bild?*, [w:] *Bildlichkeit (Internationale Beiträge zur Poetik)*, Hrsg. V. Bohn, Bd. 3, Frankfurt am Main 1990, s. 17-68 [cyt za: B. Schnettler, *op. cit.*, s. 122-123, 137.

⁵ Cyt. za: A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs”, t. 4, Wrocław 2006, s. 152; wersja elektroniczna: <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> (dostęp 8.02.2012); por. także: *eadem, Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonycznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie”, 4/2006, s. 9-29.

Opozycyjna propozycja metodologiczna, określana jako *icon/iconic turn* (zwrot ikoniczny), autorstwa Gottfrieda Boehma, umieszcza przedmiot i cel badań w perspektywie hermeneutycznego podejścia do obrazu (reprezentowanego przez badaczy takich jak M. Brötje, O. Bätschmann czy W. Kemp, odwołujących się z kolei do filozofii M. Heideggera, H.-G. Gadamera czy Th. Adorno).⁶ Pytając o to, czym w istocie jest obraz, Boehm kieruje swe rozważania nie, jak Mitchell, ku rekonstrukcji kontekstowej, ale w stronę obszarów fenomenologiczno-antropologicznych. Jego propozycja *Bildwissenschaft* akcentuje samą wizualną obecność dzieła w miejsce ujmowania języka jako metainstancji, tworzącej/ustanawiającej sieć odniesień pozaobrazowych.

Zarówno amerykański, jak i niemiecki teoretyk proponują zatem zwrot/powrót do obrazu, z tą różnicą jednak, że Mitchellovski *turn* w końcowym rozrachunku wykracza poza i ponad to, co obrazowe, gdy tymczasem Boehm postuluje zatrzymanie się na/w samym obrazie-przedstawieniu. Obie teorie są jednak istotne dla naszych rozważań, albowiem wytyczają pewien porządek (w rozumieniu punktu wyjścia i punktu dojścia), w jakim posadowiony zostanie w dalszych rozważaniach inny przedstawiciel hermeneutycznego podejścia do problemu wizualności — Max Imdahl i jego metoda badawcza zwana „ikoniką”.

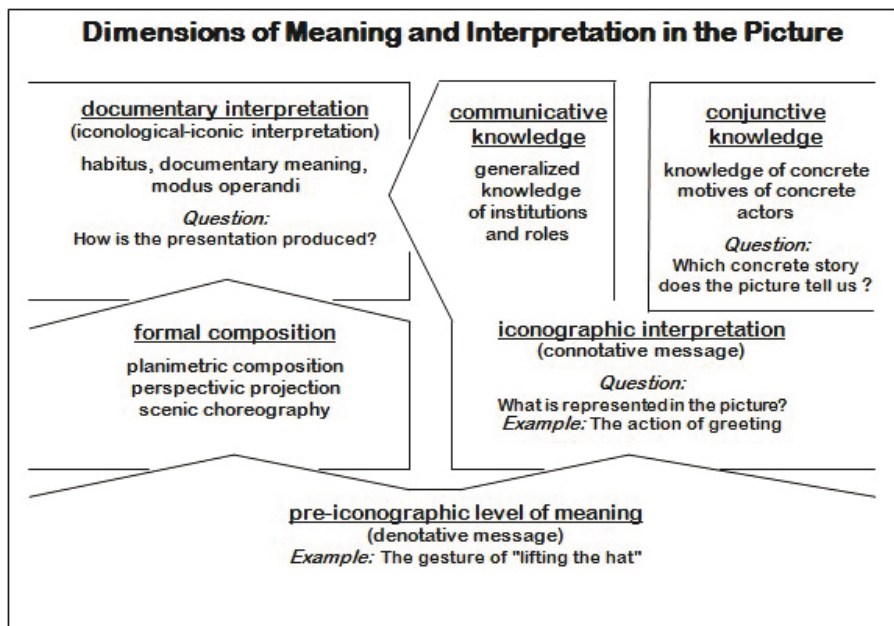
Ikonologia — analiza strukturalna — ikonika

Przywołany wcześniej E. Panofsky zaproponował przed kilkudziesięciu laty metodę badania dzieł sztuki/obrazów/przedstawień, która, jakkolwiek oczekiwała się oczywiście głosów krytycznych (zarzucających jej przede wszystkim odejście od swoistości przedstawienia na rzecz rozpląnięcia się / rozproszenia obrazu w szeroko pojętych kontekstach kulturowych), nadal stanowi jeden z klasycznych modeli interpretacyjnych obrazów.⁷ Po-

⁶ Por. G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild*, München 1994 (w szczególności: *idem*, *Die Wiederkehr der Bilder* [*ibidem*, s. 11-38] oraz *Die Bilderfrage* [*ibidem*, s. 325-343]).

⁷ Metodę ikonologiczną wykorzystuje m.in. I. Kozina, proponując sięgnięcie do niej (i wykorzystanie tzw. ciągów ortogenetycznych) w kontekście omawiania japońskiej mangi, współczesnych palimpsestów religijnych (*MBCzJB* [*Matka Boska Częstochowska jako Barbie*] P. Naliwajki, *Matka Boska Gospodarna* A. Szarka) czy artystycznych pastiszów (*Wenus z Bufetowa* A. Szczepańca). Badaczka argumentuje skuteczność tej metody w następujący sposób: „Ważna w badaniach ikonograficznych procedura polegająca na tworzeniu historycznych ciągów wybranych wątków i motywów obrazowych, wydaje się szczególnie uzasadniona w przypadku tych współczesnych artystów, którzy celowo i świadomie, choć często na zasadach palimpsestu, nawiązują do schematów ikonograficznych i konwencji artystycznych ustalonych już wcześniej. Celem takich poczynań może być chęć podjęcia dyskusji z tradycją, szukanie kontaktu z odbiorcą lub też po prostu zwrócenie na siebie uwagi ogółu. Obraz znany

niższy schemat ukazuje podstawowe założenia i dyrektywy teorii niemieckiego historyka sztuki:



Il. 1. Wymiary znaczenia i interpretacji w obrazie

Źródło: R. Bohnsack, *The Interpretation of Pictures and the Documentary Method*⁸

Zakładając coraz głębsze zaangażowanie intelektualne widza, Panofsky rozwarstwił obraz na trzy obszary znaczeniowe i wyznaczył potencjalnemu odbiorcy niezbędne narzędzia, pozwalające mu do owych obszarów dotrzeć. Jako pierwszy obszar rozpoznajemy znaczenie „pierwotne”/”naturalne” („przedmiotowe” i „wyrazowe”) — odczytujemy/zauważamy pewną oczy-

widzowi z innego kontekstu daje większe szanse zatrzymania jęgo wzroku na dłużej. Wobec natłoku przedstawianych obecnie do kontestacji przekazów wizualnych, powstające dzisiaj palimpsesty wydają się równie uzasadnione jak na przykład wykorzystana przez specjalistów od reklamy analiza ruchu gałki ocznej, w celu obliczenia w mikrosekundach czasu poruszania się wzroku po określonej partii pola obrazowego.” — I. Kozina, *O potrzebie historii sztuki. Zastosowanie ikonologii w badaniach nad wybranymi przykładami sztuki współczesnej*, w: *Prze-strzeń sztuki: obrazy — słowa — komentarze*, red. M. Popczyk, Katowice 2005, s. 105-114, zwłaszcza s. 109.

⁸ R. Bohnsack, *The Interpretation of Pictures and the Documentary Method*, “Historical Social Research”, Vol. 34, No. 2/2009, s. 296-321, wersja elektroniczna: http://hsr-trans.zhsf.uni-koeln.de/hsrretro/docs/artikel/hsr/hsr2009_1158.pdf (dostęp 8.02.2012).

wistość przedstawieniową, układ linii i barw, które identyfikujemy jako obiekty występujące „w naturze” (człowiek, dom, pies, drzewo...), teraz przybierające status motywów ikonograficznych.⁹ Tę pierwszą warstwę odczytujemy dzięki „opisowi preikonograficznemu”, zaś odbiorcy wystarczy „doświadczenie praktyczne” w zakresie „historii stylu”, czyli „wiedza o tym, jak — w zmiennych warunkach historycznych — rzeczy i zdarzenia wyrażane są za pomocą form”¹⁰. Kolejny „stopień wtajemniczenia” osiągniemy, dokonując „analizy ikonograficznej”, ogniskującej się na „treściach wtórnych”/„umownych” (obrazy, opowieści, alegorie). Tutaj niezbędna będzie znajomość innych źródeł, w celu „wydestylowania” z nich pewnych typów ikonograficznych, inaczej — „wiedza o tym, jak — w zmiennych warunkach historycznych — tematy i pojęcia wyrażane są za pomocą rzeczy i zdarzeń”¹¹. I wreszcie trzecia, najgłębsza przestrzeń, choć w gruncie rzeczy odnosząca się już do tego, co istnieje poza samym dziełem (i właśnie to „wyrugowanie” samej sztuki z historii sztuki najczęściej zarzucano Panofsky’emu) — czyli znaczenie wewnętrzne/treść przedstawienia, do którego dochodzimy poprzez interpretację ikonologiczną, ufundowaną na „syntetycznej intuicji (znajomości zasadniczych skłonności umysłu ludzkiego)” odnośnie „historii objawów kulturowych lub »symboli« w ogóle (wiedza o tym, jak — w zmiennych warunkach historycznych — istotne dążności umysłu ludzkiego wyrażane są za pomocą specyficznych tematów i pojęć)”¹². Istotne dla tej metody jest zhierarchizowanie czynności poznawczych (a więc niezbędność i „nieprzestawialność” każdego z następujących po sobie etapów rozkodowywania obrazu), bowiem każda uprzednia, poprawnie przeprowadzona operacja, konstytuuje i warunkuje „poprawne” ukontekstowanie obrazu/przedstawienia w konkretnej, kulturowej rzeczywistości (oczywiście adekwatnej temporalnie).

Hans Sedlmayr, przedstawiciel II szkoły wiedeńskiej, zaproponował odejście od analiz stylistycznych i podążenie w kierunku analizy samej struktury obrazu, w wyniku czego miejsce analizy historycznych w swym charakterze stylów miałyby zająć analiza ahistorycznej struktury dzieła, wyłuskiwanie tego, co istotne, indywidualne i sensowne dla tego konkretnie obrazu. Dopiero kolejnym krokiem byłoby umieszczenie dzieła w szerszej tradycji/

⁹ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: *idem*, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opr. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 11-32.

¹⁰ *Ibidem*, s. 20.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*. Panofsky nawiązuje tu do Cassirerowskich „form symbolicznych”.

historii, gdy po immanentnej analizie jego struktury nastąpiłoby szersze, genetyczne umocowanie konkretnego przedstawienia wśród innych dzieł.¹³

Na zasadzie hermeneutycznego koła obie perspektywy analizy i rozumienia, wewnątrzobrazowa i zewnątrzobrazowa, wzajemnie się potwierdzają i domykają w sensowną całość. Obserwacje poczynione w jednej i drugiej obustronnie się warunkują i do siebie prowadzą, tak iż nie sposób określić którejsz z nich jako uprzedniej czy, przeciwnie, pochodnej w obejmującym je procesie interpretacyjnym.¹⁴

Koncepcja Sedlmayra jawi się zatem o tyle jako kontynuacja metody ikonologicznej Panofsky'ego, że oferuje wyjście poza wewnątrzobrazowe t u - i - t e r a z w kierunku dialogu z innymi tekstami, rozumianymi jako reprezentacje¹⁵ danej kultury. Jest jednak również jej krytyką, bowiem akcentując formalne aspekty obrazu, ustanawia ścisły związek pomiędzy całością a jej elementami, przy czym istotne jest pojęcie struktury jako c a ł o ś c i , wobec której poszczególne e l e m e n t y mają znaczenie służebne, usensownione dopiero przez fakt przynależności do danej struktury; jako istniejące samodzielnie nie posiadałyby one (tego) znaczenia. Z punktu widzenia psy-

¹³ Związęłą charakterystykę metody interpretacji strukturalnej H. Sedlmayra zaproponował S. Czekalski: „Badania nad immanentnie artystyczną historią sztuki nie mogą polegać na wiedzy wynikającej z takiej czy innej dokumentacji (choć, rzecz jasna, muszą się z nią liczyć), gdyż jest ona jedynie fragmentaryczna. W związku z tym sugestie dotyczące genetycznego pokrewieństwa obrazów, wyprowadzone z analizy podobieństw i różnic ich struktur, jedynie w ograniczonym stopniu podlegają weryfikacji na podstawie innych źródeł. Stwierdziwszy względną autonomię odkryć drugiej historii sztuki w stosunku do danych zewnętrznych, Sedlmayr zaproponował przyjęcie jej własnych, wewnętrznych kryteriów uprawomocnienia. Ich podstawą jest pojęcie struktury jako integralnej i sensownej całości, przejęte od Diltheya i gestaltystów. Interpretację dzieła można uważać za poprawną wówczas, gdy — po pierwsze — prezentuje wszystkie jego aspekty i wzajemne relacje części jako zrozumiałe, konieczne i znaczące, a po drugie, gdy na analogicznej zasadzie wpasowuje dzieło w większą całość, sekwencję artystycznych rozwiązań, czyniąc je integralną częścią nadrzędnego porządku: genetycznego szeregu. Wreszcie analizowane dzieło, osadzone w szerszym kontekście sztuki, powinno się dzięki interpretacji okazać elementem spójnej struktury kolejnego poziomu, mianowicie całości kulturowej danej epoki, ześrodkowanej wokół organizującej ją jedności »ducha.«” — S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, rozdz. III, „Zagadnienie związków międzyobrazowych w refleksji historycznoartystycznej od połowy XX w.”, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 118-119. Por. H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Rowohlt, Hamburg 1958 (wersja rozszerzona — München 1978).

¹⁴ S. Czekalski, *op. cit.*, s. 118.

¹⁵ Reprezentacje w znaczeniu np. Ankersmita rozumiane jako substytuty wycinka przeszłej rzeczywistości (por. tegoż, *Wprowadzenie do wydania polskiego*, przekł. E. Domańska, [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004, s. 31; tegoż, *Pochwała subiektywności*, przekł. T. Sikora, [w:] tamże, s. 177-178)

chologii percepcji Sedlmayrowska propozycja podnosi prymarność i nadrzędność widzenia/zauważania/wyodrębniania całości w pierwszym momencie oglądu, a dopiero potem sytuuje pojawienie się elementów tworzących tę całość oraz związków/asocjacji między nimi.

Dotarliśmy zatem do najważniejszej dla przedstawionego w tytule zagadnienia postaci i jej teorii obrazu. Od tego co pozaobrazowe (kontekstualność), poprzez postawienie znaku równości między poza- i wewnątrzobrazowością, dochodzimy do drugiego, hermeneutycznego bieguna interpretacyjnego. Jej (hermeneutyki) ostrze wymierzone zostało w kierunku wszelkich funkcjonalizmów w sztuce/historii sztuki, dopuszczając do głosu teorie orbitujące wokół autonomiczności, estetyki czy formalizmu. Odrzucając kontekst, poddano wnikliwej analizie to wszystko, co dzieło pokazuje/ukazuje/komunikuje samo przez się, bez zapośredniczania w ikonosferze czy *mentalité*¹⁶ epoki. Obraz staje się bytem autonomicznym w zakresie produkcji/wytwarzania znaczeń. Tą drogą rozumowania poszedł Max Imdahl, który „odpychając” się niejako od ikonologii Panofsky’ego i krytykując jej niedostatki w aspekcie formy i kompozycji („albo poznaje się tylko to, co już się zna, albo nie poznaje się nic”¹⁷) zaproponował metodę interpretacji obrazów, którą nazwał ikoniką. Jej założenia przedstawił następująco:

Pojęcia formy i kompozycji według Pankofsky’ego dają się krytykować o tyle, o ile nie ujmują ikonicznej struktury sensu obrazu. Owa ikoniczna struktura poddaje się natomiast odpowiadającemu jej ikonicznemu sposo-

¹⁶ Pojęcie *mentalité* rozumiem za W. Wrzosem: „[...] to swego rodzaju rzeczywistość myślowa, historycznie i wspólnotowo ukształtowany zespół przekonań i wartości regulujący działania odruchowe i świadome, zarówno kolektywne, jak w rezultacie i jednostkowe. To obowiązująca w danej grupie kulturowej, epoce, dziedzinie myślenia, wizja świata. To historycznie zastana pula sensów, w sferze których trwa grupa ludzka. To sposób »widzenia« (przeżywania, wyobrażania i narzędziowego traktowania) stanów rzeczy wypełniających świat, w którym ludziom przyszło żyć. Wyobrażenia te podzielane są wspólnie, intersubiektywnie żywione dotyczą nade wszystko tego, co istnieje, jakie jest to, co istnieje, to czego co jest, jak się je traktuje w określonych okolicznościach. To przesłanki myślowe zbiorowych rutynowych zachowań: codziennych, rytualnych i odświętnych. Regulujące prozaiczne, rutynowe, nawykowe codzienne czynności. To względnie jednorodny, spontanicznie ukształtowany (w trybie socjalizacji pierwotnej, w trybie naśladowania) świat wyobrażeń i myśli, wyznaczający sposób działania i w ogóle poruszania się na co dzień we wspólnocie. Bycia w niej. To coś, co wspólne dla Cezara, jak i każdego z jego wojowników, coś co łączy Ludwika Świętego i chłopca z jego dóbr, czy Kolumba z marynarzem z jego karaweli — pisał Le Goff. [...] To — jak mawiał Guriewicz — swego rodzaju, przenikający wszystko »eter« wypełniający przestrzeń społeczną, nadający jej historyczny i kulturowy sens.” — W. Wrzosek, *Po co nam badania nad mentalité?*, w: *Historia — mentalność — tożsamość. Studia z historii, historii historiografii i metodologii historii*, red. K. Polasik-Wrzosek, W. Wrzosek, L. Zaskilniak, Poznań 2010, s. 370-371.

¹⁷ M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, „Artium Quaestiones”, red. K. Kalinowski, IV/1990, s. 107.

bowi podejścia do obrazu, który można również nazwać „ikoniką” i który, w odróżnieniu od ikonografii i ikonologii oprócz elementów dzieła figuralnych, rzeczowych czyli rozpoznawalnych w sposób naturalno-przedmiotowy, postrzega również drugą stronę znaczenia wszelkich nośników przedmiotowych — relacje formalne, takie jak zwykle linie czy elementy kierunkowe. Podejście ikoniczne, czyli ikonika czyni obraz dostępnym jako fenomen, w którym widzenie przedmiotowe, rozpoznające i widzenie formalne, widzące, wspomagają się nawzajem w osiągnięciu oglądu wyższego porządku i wyższego układu znaczeń, które zdecydowanie wykraczają poza praktyczne doświadczenia wzrokowe. Właśnie tym się różni ikonika od interpretacyjnej metody Panofsky’ego, że właściwej treści obrazu upatruje nie w „symbolicznej wartości” jakiegoś modusu uznanego za reprezentatywny dla tendencji ogólnej, którą można sformułować także w innych mediach, lecz bardziej — w danym przypadku — w obrazie jako propozycji wizualnej, która wyrażając oczywistość oglądową i tylko oglądowi dostępną wykracza poza wszystkie nagromadzone oczekiwania wizualne, jak również poza wszystkie przekazane językowo wyobrażenia danego wydarzenia.¹⁸

Założenia metody ikonicznej (a zarazem swoisty manifest hermeneutyczny) ewokują istnienie dwóch rodzajów oglądu: „widzenia rozpoznającego”/ „przedmiotowego” i „widzenia formalnego”/ „widzącego”/ „postrzegającego”. Pierwsze z nich wiąże się z układem scenicznym obrazu, z obrazem jako przestrzenią malarską, drugie natomiast — z polem obrazu.¹⁹ Dopiero synteza tych dwóch oglądów prowadzi do oglądu pełnego, który określić można jako „widzenie poznające”. Tutaj Imdahl na swój sposób spotyka się z Sedlmayrem, który, używając kategorii „rozumienia” w miejsce Imdahlowskiego „widzenia”, jako niezbędnego do analizy struktury dzieła, zaproponował rozwarstwienie owego „rozumienia” na „wrażeniowe” i „artykułujące” (pierwsze z nich dotyczy pierwotnego/pierwszego wrażenia, jakie może wywołać tzw. nastrój obrazu, podczas gdy drugi rodzaj rozumienia, uprzystępnia dzieło poprzez hierarchiczną analizę jego warstw strukturalnych, m.in. (i tu pewna analogia z ikoniką) „rozumienie formalne”/ „widzenie postaciowe” oraz „noetyczne”/ „przedmiotowe”/ „dosłowne”/ „pierwotne”).²⁰ Jednakże taka ana-

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ T. Żuchowski, Recenzje i omówienia (M. Imdahl, Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, München 1979, „Die Hefte der Siemens Stiftung”, ss. 56, il. 14 oraz M. Imdahl, Giotto. Arenafresken. Ikonographie — Ikonologie — Ikonik, Wilhelm Fink Verlag, München 1980, „Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen”, Band 60, ss. 156, il. 55) [w:] „Artium Quaestiones”, op. cit. s. 132.

²⁰ Pojęcia Sedlmayrowskiej koncepcji przywołuje Imdahl w kontekście dokonanej przez tego pierwszego analizy strukturalnej *Upadku ślepców* P. Bruegla jako wykładni metody wdrażającej owo rozumienie artykułujące. Składały by się na nie, oprócz wspomnianych rozumienia formalnego (formy fizyczne, porządek przestrzeni, barwy) i noetycznego, kolejne, jak: znaczenie alegoryczne (ślepcy prowadzący ślep-

liza struktury obrazu jawi się Imdahlowi jako niewystarczająca, proponuje zatem pojęcie „scenicznej totalności”, rozumianej jako synteza (jedność oglądowa) scenicznej/treściowej złożoności z całościową/formalną kompozycją (i nie ma tu miejsca na podstawę endotymiczną). Imdahłowska struktura obrazu jest więc całościowym i s a m y m - w - s o b i e sensownym systemem syntaktycznym. Sam obraz zaś jest z tych powodów strukturą wizualną jedyną w swoim rodzaju, samą dla siebie ewokującą/produkcującą znaczenia, a nie poszukującą ich w świecie pozaobrazowym (v. Panofsky).

Kolejne zaproponowane przez Imdahla pojęcie (podstawowe dla jego koncepcji), służące do jak najsilniejszego „ustrukturyzowania” obrazu to „transsceniczny układ linii pola”, budujący/konstituujący pewien układ planimetryczny (kompozycję planimetryczną):

Siły systemu linii pola — tworzone w części z konturów realnych, w części z linii idealnych, wskazujących jedynie kierunek w obrazie — wynikają z oglądu rozpoznającego [identyfikacja przedmiotowa — przyp. J.B.]. Ale ich wyznaczenie oznacza możliwość ukazania głównych ciągów oglądu nie tylko rozpoznającego, ale i widzącego [identyfikacja formalna — przyp. J.B.]. System linii pola wyznacza siły tworzące w obrazie relacje, które wzajemnie podporządkowują sobie figuralne i rzeczowe elementy danego przedstawienia. Nie formułują niczego, co miałyby wartość samoistną, jakiegoś linearnego tworu pretendującego do autonomiczności. System linii pola nie jest obrazem abstrakcyjnym, ale również nie jest dowolnym tworem, bez jakiegokolwiek immanentnego porządku. System linii pola czerpie swój sens przede wszystkim ze swojego odniesienia do tematu sceny [...]. Jest to, można by powiedzieć, konstrukcja metasceniczna czy też „forma organizacyjna” (wyrażenie Ernesta Straussa), do której odniesione są figury, działania i przedmioty sceny i w której wzajemnie się wspomagają, żeby osiągnąć jedność sensu i oglądu. System linii pola wysnuty jest z linii i wartości kierunkowych tych figur i elementów, które są istotne dla wydarzenia i jego poszczególnych momentów scenicznych [...].²¹

Co więcej, może się okazać, że kompozycja w ryzach systemu linii pola będzie dla widza asumptem do wyodrębnienia w przedstawieniu różnych (pod względem temporalnym) faz wydarzenia, co stanowiłoby o nieprzystawalności obrazu w stosunku do języka. Tylko bowiem obrazom, według ikoniki, właściwa jest symultaniczność oglądowo-znaczeniowa, niedostępna

ców jako metafora świata na opak, ludzi zaślepionych i błądzących), znaczenie eschatologiczne (niemożność zapobieżenia upadkowi), znaczenie topologiczne (widz jako jeden ze ślepców, obraz jako apel o poznanie samego siebie). Dalej zwraca Imdahl uwagę na podstawę endotymiczną, której (cytuje tu Sedlmayra) odpowiada „nastrój” dzieła sztuki, strona formalna zaś odpowiada postrzeganiu i wyobrażeniu, zaś strona znaczeniowa — myśleniu i/lub oczekiwaniom odbiorcy. Por. M. Imdahl, *Giotta*, s. 118-119.

²¹ *Ibidem*, s. 114.

jakiegokolwiek narracji językowej.²² Obraz o p i e r a s i ę / p o w o ł u j e s i ę (tzn. może się opierać lub powoływać) na tekst pisany (choć nie jest jego czystą ilustracją), ale powtórne znarratywizowanie go (bez odarcia ze specyficznych znaczeń, jakie nadane mu zostaną dzięki zastosowaniu metody ikonicznej) jest już niemożliwe.

Europa, byk i ikonika

Córka Agenora podziwia byka, że tak piękny, że nic z jego strony nie grozi. [...] Już pozbyła się lęku, już głaszcząc dziewczęcą ręką jego pierś, stroi rogi w świeże kwiaty. A nawet odważa się królewna sięść na grzbiecie byka, nie wiedząc, co czyni. A bóg zostawiając fałszywe ślady na mokrym piasku, oddala się powoli, a stamtąd przez środek morza niesie swoją zdobycz. Ona widząc, że brzeg się oddala, przelęknęła się, jedną ręką za rogi się trzyma, drugą za grzbiet. Drży z lęku, a wiatr rozwiewa jej szaty...²³

Fragment *Metamorfoz* Owidiusza, opisujący uprowadzenie fenickiej księżniczki Europy przez byka-Zeusa, inspirował artystów wszystkich epok, od starożytności po sztukę najnowszą. Stało się tak, ponieważ trzy główne motywy tej historii — kobieta, byk, morze — okazały się na tyle pojemne znaczeniowo, że pozwoliły zagospodarować wiele przestrzeni, kontekstów i odniesień, w zależności od czasu i miejsca aktywności twórców. Okazuje się, że artystyczne „porwania” Europy nie były/są tylko i wyłącznie prostymi ilustracjami mitu. W gruncie rzeczy można je rozpatrywać na trzech płaszczynach: stylów/prądów w sztuce, pytań o tożsamość europejską (w kontekście historyczno-kulturowym) oraz problemu (opozycji) k o b i e c o ś ć v. m ę s k o ś ć (bądź zmieniająca się w czasie społeczna rola kobiety).

Jeśli chodzi o pierwszą płaszczyznę, to ujęcia tematu odzwierciedlają specyficzne cechy stylowe, w których to stylach artyści tworzyli swe dzieła. Wielokrotnie wątek Europy i Zeusa bywa aktualizowany, ukazując scenę w realiach współczesnych malarzowi, jak czynią to Veronese²⁴ czy Rembrandt²⁵.

²² Jako *exemplum* swych dociekań Imdahl posługuje się m.in. analizą fresku Giotta *Wskrzeszenie Łazarza* z kaplicy Areny w Padwie, odnajdując w nim zarówno *Pozaczasowość* [*Über-der-Zeit*], aktualne *W-Czasie* [*In-der-Zeit*] oraz kulminacyjne *Właśnie-Teraz* [*Eben-Jetzt*] (*ibidem*, s. 110 i n., 115).

²³ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, wyd. 2 zm., BN II 76, Wrocław 1995, w. 846-865.

²⁴ P. Veronese, *Porwanie Europy*, 1575–1580, olej na płótnie, Sala di Anticollégio, Palazzo Ducale, Wenecja.

²⁵ Rembrandt van Rijn, *Porwanie Europy*, 1632, olej na płótnie, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Niekiedy wręcz wydaje się, że grupa głównych bohaterów to tylko pretekst do ukazania uroków krajobrazu²⁶. Płaszczyzna kolejna, w ramach której można odnaleźć pytania o europejską (oraz polską) tożsamość, poprzez odniesienia do aktualnej sytuacji polityczno-społecznej, reprezentowana jest m.in. przez Grzywaczowską kobietę-Europę przytuloną do kawałka mięsa.²⁷ Boska Polska wprowadzona przez pogańską Europę Starowieyskiego²⁸ to także ciągle aktualna w wyrazie, choć nowatorska pod względem interpretacyjnym redakcja starego mitu. Wreszcie ostatnia płaszczyzna — kobieta i mężczyzna, gdzie byk uosabia właśnie to, co męskie, silne, gwałtowne, a Europa — no właśnie, teoretycznie powinna być projekcją tego, co „kobiecie”, a więc słabe, bezwolne, poddane sile mężczyzny... Ale czy rzeczywiście? Byk Vallottona²⁹ niemal z czułością obraca łeb ku kurczowo czepiającej się jego rogów kobiecie, Europa Serova³⁰ wcale nie wygląda na kogoś, kto jest siłą wprowadzany, uderza wręcz spokój, z jakim spogląda za siebie. Wylegująca się w niemal lubieżnej pozie na spoczywającym spokojnie wielkim cielsku porywacza Europa Lebensteina³¹ czy miłosne bez mała zmagania dwóch pierwiastków, męskiego i kobiecego, u Bosschema³², niczym w *Szale* Podkowińskiego...

Wziąwszy pod uwagę wielość przedstawień i interpretacji wprowadzenia Europy, w tym miejscu posłużmy się jedną z przykładowych interpretacji, sięgając do *Porwania Europy* pędzla XVII-wiecznego weneckiego malarza — Bernarda Strozziiego (1581–1644). Jest to obraz powstały w latach 1640–1644, znajdujący się w poznańskim Muzeum Narodowym.³³

Na początek przytaczamy klasyczny, katalogowy opis dzieła:

Jest to jeden z najwspanialszych monumentalnych obrazów Strozziiego, o rzadkiej u niego tematyce mitologicznej, zarazem jedno z najbardziej „weneckich” dzieł tego artysty, powstałe pod wyraźnym wpływem obrazu Paola Veronesa pod tym samym tytułem [...]. Temat płótna oparty jest na opisaney w mitologii greckiej kolejnej przygodzie miłosnej boga Zeusa. [...] Na pierwszym planie malowidła widzimy więc płynącego po falach białego byka, którego rogi i pierś zdobią girlandy kwiatów. Unosi on na grzbiecie

²⁶ C. Lorrain, *Porwanie Europy*, 1655, olej na płótnie, Muzeum Puszkina, Moskwa.

²⁷ Z. Grzywacz, *Porwanie Europy II*, 1978, olej na płótnie, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom.

²⁸ F. Starowieyski, *Porwanie Europy (Divina Polonia rapta per Europa profana)*, 1997, siedziba Stałego Przedstawicielstwa RP przy Unii Europejskiej, Bruksela.

²⁹ F. Vallotton, *Porwanie Europy*, 1908, olej na płótnie, Kunstmuseum Bern.

³⁰ V. Serov, *Porwanie Europy*, 1910, olej na płótnie, Galeria Tretiakowska, Moskwa.

³¹ J. Lebenstein, *Porwanie Europy*, 1978, gwasz i pastel na papierze.

³² W. Bosschem, *Europa*, 1994, akryl na płótnie.

³³ Olej/płótno, 225x342 cm; obraz pochodzi z Galerii Atanazego hr. Raczyńskiego, własność Fundacji im. Raczyńskich w Poznaniu.



Il. 2. Bernardo Strozzi, *Porwanie Europy*, ok. 1640–1644

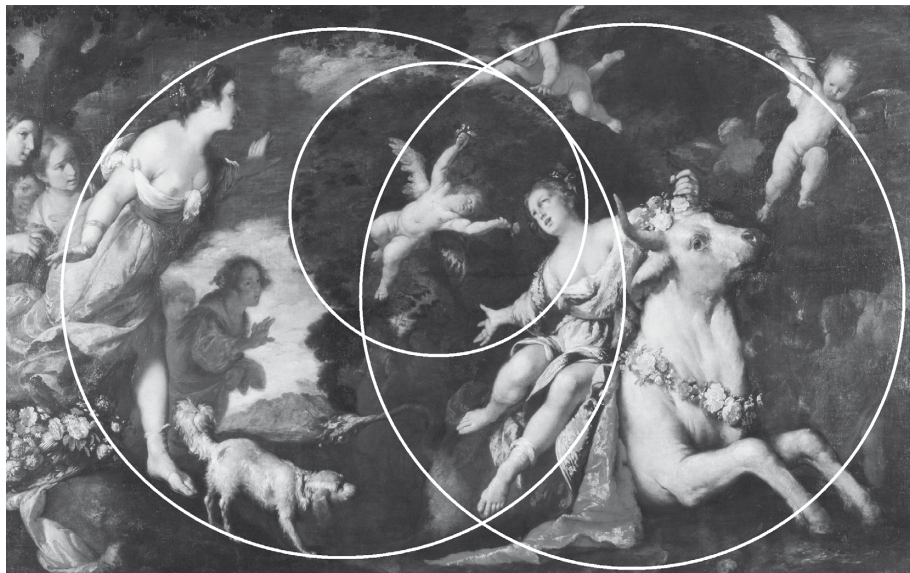
Źródło: Reprodukacja obrazu za zgodą Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Europę ubraną w niebieską suknię i czerwony płaszcz ze złocistym ornamentem. Po lewej stronie ukazane są biegnące jej na pomoc towarzyszkę, zatrzymujące się nad brzegiem morza. Tło obrazu wypełnia błękit nieba i symbolicznie traktowana barwa wiecznie zielonego platanu. Bogata kompozycja, dynamiczny ruch wszystkich uczestników wydarzenia, bogactwo i natężenie koloru, gra światła, składają się na efekt niezwyklej dekoracyjności. Malarz operuje szerokimi pociągnięciami pędzla, budując wolumen postaci zarówno kolorem, jak i silnym światłocieniem. Obraz Strozziego powstały w późnym okresie twórczości mistrza [...] jest znakomitym przykładem malarstwa barokowego.³⁴

Ta lakoniczna notatka, niewykraczająca w gruncie rzeczy (by pozostać w przytaczanej wcześniej nomenklaturze) poza opis preikonograficzny (z zawołowanymi odniesieniami do analizy ikonograficznej) nie zdradza nic ze swoistości tego akurat przedstawienia tematu wprowadzenia Europy.³⁵

³⁴ K. Kalinowski, *Przewodnik po „Galerii Hiszpańskiej” Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 1998, s. 62–63.

³⁵ Realizując trzecią warstwę interpretacyjną, czyli interpretację ikonologiczną, mogliśmy uzupełnić ten opis/analizę o Wölfflinowskie określenia formy barokowej (malarstwo, głębia, otwartość, jedność i niejasność) — por. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*.



Il. 3. Planimetria 1

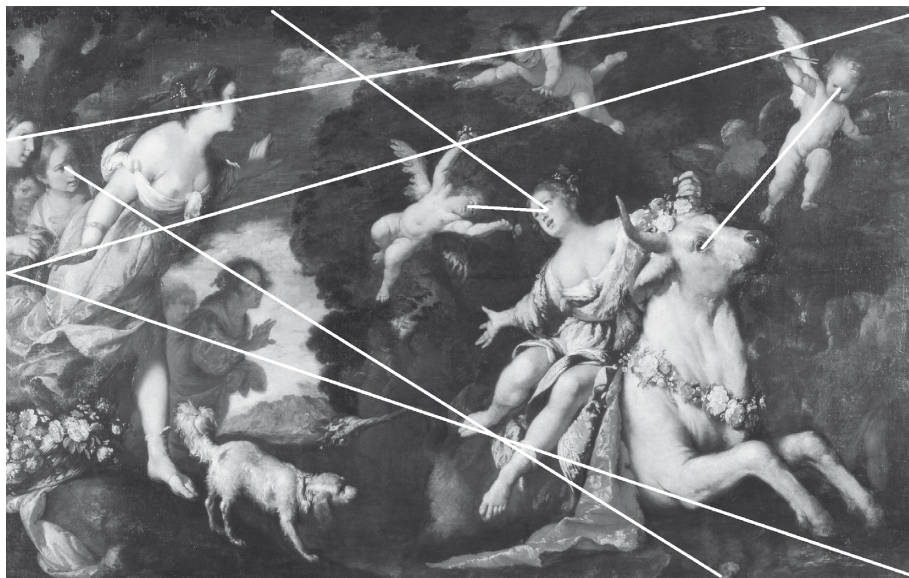
Tymczasem spróbujmy zastosować do odczytania obrazu wytyczne Im-dahlowskiej ikoniki, rozpoczynając od wyznaczenia kompozycji planime-trycznej przedstawienia.

Biorąc pod uwagę zakomponowanie figur/kształtów, możemy wskazać trzy okręgi, wyznaczone przez ich układ. Pierwszy z nich (od lewej strony obrazu) obwodzi jedną z towarzyszek Europy (granica: głowa — linia pleców — stopa), dalej powtarza równolegle pozę psa, by poprzez krzywiznę ciała Europy (noga — tułów — odchylona głowa) i amora (noga — tułów — ręka) wrócić do postaci kobiecej będącej punktem początkowym. Okrąg drugi (prawa strona obrazu) tworzą przede wszystkim trzy unoszące się w powie-trzu amorki (obie ręce amora najbardziej wysuniętego na prawo — skrzydła i ręka unoszącego się najwyżej oraz nogi trzeciego) oraz, u dołu, czubek stopy Europy i kopyta byka. Trzeci, najmniejszy okrąg wyznaczony jest zarysem drzewa w tle (po stronie lewej) oraz po prawej — ręką, ramieniem i głową Europy. Co pokazuje taka struktura? Przede wszystkim skontrastowane dwa porządki: ziemski (okrąg lewy, z Europą, dominującą postacią jednej z to-

Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej, przeł. D. Hanulanka, Wrocław 1962 (Gdańsk 2006), by dojść do wniosku, że (w największym skrócie) obraz Strozziego wpisuje się/realizuje pewne schematy charakterystyczne dla sztuki barokowej, a dalej/szerzej — że odnosi się do charakterystycznych dla tej epoki antynomii: wieczność — doczesność, *sacrum* — *profanum*, trwanie — przemijanie.

warzystek księżniczki, dwiema w nieco mniejszej perspektywie oraz psem) i nie-ziemski/boski (okrąg prawy, również z Europą, Zeusem-bykiem i amoramami). Na styku tych dwóch światów, a dosłownie — w części wspólnej na przecięciu tych dwóch okręgów, znajduje się Europa i jeden z amatorów. Należy więc ona je s z c z e do świata śmiertelników, ale jednocześnie jest j u ż ubóstwiona przez fakt bycia porywaną przez boga. I jest jeszcze okrąg centralny, najmniejszy, obejmujący (i dzielący z pozostałymi dwoma) również Europę i amora, choć ufundowany na zarysie drzewa — platanu, pod którym, według mitu, Zeus posiadał Europę. Zatem powyższy system linii pola ewokuje (istotny dla ikoniki) moment kulminacyjny, jakim jest moment uprowadzenia Europy i zanurzenia się byka w morskich falach, ale też jest swoistą artystyczną prekognicją/projekcją/przedstawieniem/sugestią tego, co nastąpi(ło) później, czyli „aktu miłosnego”, który miał miejsce już po dotarciu na Kretę. A amor/amorki? Ponoć *Amor vincit omnia*...

Drugi przykład planimetrycznego rozdysponowania struktury obrazu uwidacznia, podniesioną przez Imdahla, istotność skosu/diagonali, jako ogniskujących napięcia wewnątrzobrazowe. Wytyczenie skosów wzdłuż „fizycznie” nieistniejących wektorów, jakimi są kierunki spojrzeń poszczególnych postaci (i byka) wyraźnie otwiera kompozycję ku prawej stronie, a więc zgodnie z psychologią czytania (zarówno tekstu, jak i obrazu) akcja rozwija się od lewej strony do prawej, ku jakimś obrazowym zaświatom, dla nas już



Il. 4. Planimetria 2



Il. 5.

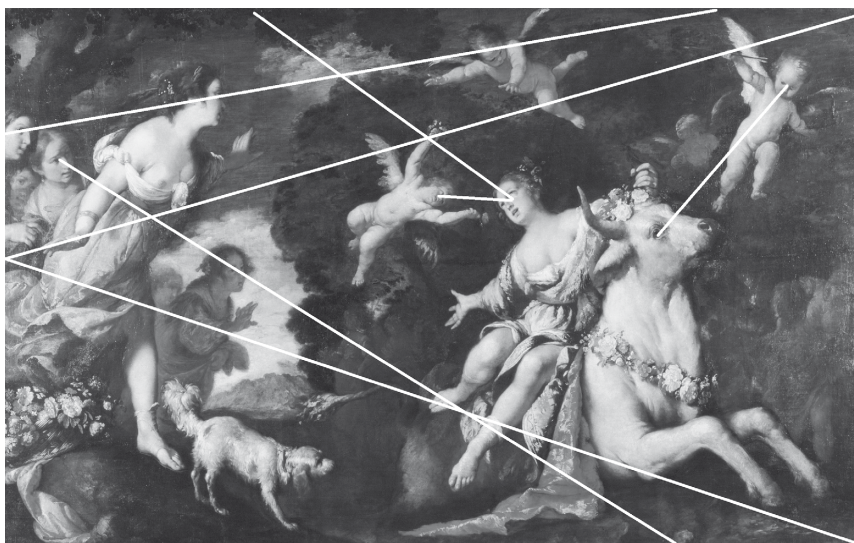
niedostępnym ze względu na ograniczone pole samego płótna. I choć pojawia się tu pewien dysonans, a mianowicie skierowane wskroś pozostałym spojrzenie Europy (wstecz? ku górze?) — bo przecież, jak pamiętamy — „... ona widząc, że brzeg się oddala, przelęknła się, jedną ręką za rogi się trzyma, drugą za grzbiet. Drży z lęku, a wiatr rozwiewa jej szaty...” — zostaje to skontrolowane/zatrzymane optycznie gestem i spojrzeniem amora po lewej stronie. Diagonale dynamizują strukturę (i scenę jednocześnie), otwierając, w sensie dosłownym i przenośnym, Zeusowi unoszącemu swą zdobycz, drogę ucieczki, poprzez wyznaczenie tego, co Imdahl nazywa „siłą ewokacyjną pola obrazowego”³⁶ (por. il.):

Przy dokładnym oglądzie okaże się, że wyodrębniony fragment pola obrazowego nie jest do końca pusty, ponieważ dostrzegamy ledwie zarysowaną, mającą w tle postać kobiecą, jednakże jako element przedstawienia jest ona na tyle „słaba”, że przestrzeń pomiędzy bykiem a prawą krawędzią obrazu jawi się właściwie jako pusta. Gdybyśmy teraz spróbowali przesunąć byka (wraz z Europą) ku tej krawędzi, wypełniając nim pole, okazałoby się, że optyczna możliwość ucieczki, sugerowana pierwotnie przez pewną potencjalność pustego pola (i wytworzone napięcie pomiędzy nim a sylwetką byka), uległa radykalnemu ograniczeniu, by nie rzec — znikła zupełnie. W wyniku

³⁶M. Imdahl, *Giotto*, s. 110-111.

przesunięcia byk „jedynie »znajduje się« w polu obrazowym, lecz nie odnosi się do niego tak, żeby puste pole, które znajduje się przed nim, stało się [...] [jego — byka, przyp. J.B.] obszarem działania”³⁷.

Sugestię możliwej ucieczki otrzymamy także wówczas, gdy wyznaczymy perspektywę obrazową:



Il. 6.

Punkt zbiegu znajduje się na widocznym w tle pagórku, ukazanym na jasnym, neutralnym tle nieba. I choć to odległe pole należy do przedstawienia na zasadzie dalszego planu/tła, może być odczytane jako kolejna potencjalność/otwarcie drogi ucieczki, wraz z polem wyznaczonym na il. 5 tworząc, trawestując Imdahla, „pola zawiasowe”³⁸. Jeśli bowiem Europę i byka potraktujemy jako jedną grupę okaże się, że (podążając za wskazówkami z il. 4.) pomimo niewątpliwego kierunku ucieczki ku prawej stronie obrazu, w gruncie rzeczy podąży tam jedynie byk, wyraźnie skierowany w tę stronę. Europa zaś, choć należąca do niego (siedzi na grzbiecie byka, trzymając go za róg) całą sobą kieruje się w stronę przeciwną. Z jednej więc strony pole z pagórkiem, ogniskujące perspektywę, można odczytać jako kolejną projekcję potencjal-

³⁷ *Ibidem*, s. 111.

³⁸ Analizując padewskie *Pojmanie Chrystusa*, Imdahl pisze o tzw. grupach zawiasowych — sąsiadujących ze sobą dwóch grupach postaci i podwójnie zorientowanych wobec tych grup ich przedstawicieli, kondensujących znaczenie sceny. Por.: *ibidem*, s. 112.

nej drogi, jaka (zasugerowana polem pomiędzy bykiem a prawą krawędzią obrazu) otwiera się przed porywającym/porywaną, jako obrazowe *c o - b ę - d z i e - p o t e m*, z drugiej — wręcz przeciwnie, jako re-prezentację Europy „ucieczki od ucieczki”, ewokującą to wszystko, co księżniczka pozostawia za sobą, do czego usilnie *c h c e*, ale *n i e m o ż e* powrócić. Inaczej — napięcie pomiędzy ruchem *ku n i e z n a n e m u* a powrotem do tego, co *z n a n e / o s w o j o n e* (ciemna, mroczna i niespokojna tonacja *nowego* i jasna, błękitna, choć już daleka plama *z n a n e g o*).

Od tekstu do obrazu i z powrotem — konkluzje

W świetle zasygnalizowanego ikonicznego podejścia do obrazów, detronizującego język/tekst dyskursywny na rzecz immanentnej/symultanicznej/oglądowej jedności/jedyności obrazu, niemożliwe jest traktowanie tekstu na równi z jego obrazowymi interpretacjami, które rządzą się własną, planimetryczną logiką. I jakkolwiek taka konstatacja byłaby krytykowana, jeśli zrozumiemy „Tekst” z cytatu otwierającego niniejszy artykuł dwojako, zniknie jego (cytatu) początkowy, paradoksalny w kontekście powyższych rozważań charakter. Zatem „Tekst eksponujący” i „projektujący” proponuję pojmować jako tekst źródłowy/wyjściowy/reinterpretowany przez obraz, natomiast „Tekst de-monstrujący, defigurujący i opisujący” to nic więcej (ale i nic mniej) jak niniejszy artykuł, nazwijmy go „tekstem trzeciego stopnia”, narratywizującym to, czego tekst pierwotny *n i e m ó g ł* przekazać, a co samym sobą „pokazał” OBRAZ. Aplikując na dzieło Strozziiego ujęcie ikoniczne *z o b a c z y l i ś m y* możliwość ucieczki byka ze swą zdobyczą („zamknięta” w liniach perspektywy grupa kobiet po lewej i „otwarta” grupa z bykiem i Europą) oraz zapowiedź dalszego ciągu historii (platan). Przedstawione w obrazie przenikanie się dwóch światów (ziemskiego i pozaziemskiego) zostało zaakcentowane planimetrycznym rozdysponowaniem grup figuralnych, sytuując Europę w roli „zwoznika” pomiędzy dwoma porządkami. Takie ujęcia tematu (gdzie Europa jest „rzeczywiście” porywana, a więc niewątpliwie jest w „opresji”, jest „ofiara”) można posadowić w szerszym spektrum europejskiego repertuaru symbolicznego, poprzez odwołanie do figury *o f i a r y / p o r z ą d k u o f i a r n i c z e g o*, jakim rządzi się wyobrażony świat europejskiej polityki. Złożenie *o f i a r y* „umożliwia politykom wejście do europejskiego panteonu zasłużonych. Ci, którzy poświęcają się sprawie europejskiej, uczestniczą w politycznej kosmogonii nowego świata: oddają Europie swoją energię, dzięki której może ona powstać”³⁹.

³⁹ K. Kowalski, *Europa: mity, modele, symbole*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002, s. 85.

Krzysztof Kowalski, powołując się na studium ofiary Marcela Maussa i Henri Huberta, definiuje ofiarę jako ufundowaną na:

[...] fundamentalnym podziale na dwie strefy: *sacrum* i *profanum*, pomiędzy którymi wędruje duch rzeczy danej. Owa dwubiegunowość umożliwia zaistnienie ofiary. Bez tego podziału akt darowania nie miałby sensu. Trzeba jednak stwierdzić, że choć ofiara zasadza się na owej dwubiegunowości, to w samym jej akcie podział ten zostaje zawieszony; ofiara doprowadza do chwilowego załamania ontologicznego. Jest jak kanał, którym płynie to, co ofiarowane, ku temu, co ofiary wymaga. Dzięki ofercie rzecz dana nabiera cech innej (sakralnej) rzeczywistości, do której została wysłana: będąc jeszcze w s r ó d n a s , jest już p o z a n a m i . Dzięki przepływowi siły witalne, dokonującym się w ofercie, zawiązuje się życiodajny alians krwi. Jest to coś na kształt fuzji życia rzeczy ofiarowanej z życiem istoty, która tek ofiary wymaga. Tak pomyślana ofiara zawiesza fundamentalną kategoryczność podziału na *sacrum* i *profanum*, gdyż wszystko co dotyczy bogów, samo boskie być musi; osoba ofiarująca sama stać się musi bogiem, aby być w stanie na nich (bogów) oddziaływać.⁴⁰

Tak też jawi się ikonicznie zinterpretowane *Porwanie Europy*. Propozycja zaadaptowania metody Imdahlowskiej nie ma jednak charakteru interpretacyjnej dezynwoltury, albowiem zgadzając się co do głównych założeń metody, należy ją jednak traktować jako jedną z potencjalnych możliwości podejścia do ikonosfery. I choć w momencie dokonywania interpretacji ikonicznej obraz rzeczywiście „*powie*” więcej, niż byłby w stanie wyrazić język/słowo, to w następnej chwili „*opowie*” o tym „*tekst demonstrujący*”. A proces nieustannego przechodzenia od *l o g o s f e r y* do *i k o n o s f e r y* i z powrotem jest procesem nieskończonym...

Planimetry of Pictures

Justyna Budzińska

Abstract

The text is an attempt to re-read / “structuring” of B. Strozzi’s picture ‘Abduction of Europa’ in reference to the iconic turn, important and interesting from a methodological perspective, made in the 90s of the twentieth century. Referring to Max Imdahl and his Iconic (and, though the methods of criticism, to E. Panofsky and H. Sedlmayr) and using that first proposed ideas how so-called recognizing and seeing view, stage totality or transscenic field-line system is shown, that the meaning of the image/presentation may be constituted by his, unique and singular, visual structure, which in turn is based on, impossible to translate discursive, pictorial language.

Keywords: interpretation, iconology, iconic, structure analysis, Europe, paintings.