

nad doświadczeniem estetycznym i pojęciem *Kunstgenuss*, refleksji otwierającej podstawowe dzieło Jaussa *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*¹⁶.

Drugim, obok literackiej hermeneutyki, źródłem inspiracji i punktem odniesienia dla ikoniki były ergocentryczne metody tradycyjnej historii sztuki z „analizą strukturalną” Sedlmayra na czele. Imdahl nie rozważa zupełnie problematyki widzenia w kategoriach psychologicznych, jak Boehm, i punkt ciężkości przesuwa wyraźnie w kierunku estetyki widzenia. Natomiast wspólnym obszarem inspiracji dla obu autorów pozostaje sztuka nowoczesna, stanowiąca ciągle wyzwanie dla kategorii badawczych tradycyjnej historii sztuki.

Choć swą ikonikę budował Imdahl również na podstawie studiów nad malarstwem XX wieku, to dla naszych rozważań najbardziej interesujące będą te wczesne prace, których przedmiotem jest sztuka dawna¹⁷. Instruktywnego przykładu w tym zakresie dostarcza analiza jednej z miniatur tzw. *Codexu Egberta*, przedstawiającej spotkanie Chrystusa z setnikiem z Kafarnaum. Celem analizy jest określenie relacji między syntaksą obrazu i jego semantyką. Już sama terminologia wskazuje na inspiracje językoznawstwem, jednak — jak już wiemy — nie semiotyczną, ale hermeneutyczną jego odmianą. Analizowana przez Imdahla iluminacja operuje wyłącznie postaciami znajdującymi się w pustym polu obrazowym. Są to: Jezus wraz z czterema uczniami oraz setnik wraz z czwórką żołnierzy. Odwołując się do odniesienia tekstowego miniatury, tj. do opisu sceny w Ewangelii św. Mateusza, rekonstruuje Imdahl kolejne momenty wydarzenia, a przede wszystkim ambiwaletne zachowanie Chrystusa, który zmienia adresatów swych wypowiedzi, to zwracając się do setnika, to znów do apostołów. Imdahl próbuje pokazać, że ta ambiwalencja została ukazana nie tylko za pomocą gestu rąk czy skłonu głowy Jezusa, a więc za pomocą przedmiotowego języka motywów, ale przede wszystkim zawarta została w płaszczyznowej charakterystyce postaci. Analiza relacji płaszczyznowo-linearnych wewnątrz samej postaci Chrystusa ma uświadomić kompleksowość organizującej postać struktury płaszczyznowej i tym samym dowieść definitywności ukształtowania postaci.

Chrystus jawi się zatem jako doskonale zorganizowana całość płaszczyznowa, która swą linearną organizację zawdzięcza konstelacjom immanentnie płaszczyznowym. Innymi słowy, „postać Chrystusa nie daje się odnieść do wyobraźnego poza obrazem modelu trójwymiarowego w tej właśnie mierze, w jakiej stanowiąc napiętą linearną strukturę płaszczyznową współobecni płaszczyznę jako substrat swej kompozycji. Płaszczyzna nie stanowi zatem zła koniecznego dla projekcji (trójwymiarowych przedmiotów na dwuwymiarowy obraz — przyp. M. B.), ale jest warunkiem koniecznym dla jawienia się postaci jako zorganizowanej całości. (...) Odwrócenie głowy, ukośne

¹⁶ H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1984; zob. też: K. Stierle, *Dimensionen des Verstehens. Der Ort der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1990.

¹⁷ Zob. M. Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981 (zawiera wcześniejsze studia z lat 1967-1974); *Baumstellung und Raumwirkung. Zu verwandten Landschaftsbildern von Domenichino, Claude Lorrain und Jan Frans van Bloemen*, w: *Festschrift Martin Wackernagel*, Köln 1985; *Rembrandts Nachtwache. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt*, w: *Festschrift Werner Hager*, Hg. G. Fiensch u. M. Imdahl, Recklinghausen 1966; *Jacob van Ruysdael — „Die Mühle von Wijk”*, Stuttgart 1968; *Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt im Codex Egberti*, „Giesener Beiträge zur Kunstgeschichte” 1970, Bd. 1.