

Andrzej ZAWADZKI

Mimesis – konteksty religijne

Religijne wymiary i aspekty podstawowych pojęć, jakimi posługuje się historia i teoria literatury, czy nawet szerzej – kultury, pojęć takich, jak interpretacja, narracja, *mimesis* zasługują na uwagę nie tylko ze względów czysto historycznych, czyli w celu przypomnienia ich genezy oraz rekonstrukcji źródłowych i raczej odległych kontekstów, lecz także dlatego, że refleksja nad nimi może wnieść ważny wkład we współczesne dyskusje dotyczące statusu wykładni, reprezentacji, opowiadania.

Wymiary te zyskały duże znaczenie na gruncie współczesnej filozofii hermeneutycznej. Wystarczy przypomnieć, że istotnym składnikiem Ricoeurowskich koncepcji dotyczących aktu opowiadania i struktury opowieści jest projekt teologii narracyjnej¹, zaś refleksja Vattimo nad interpretacją napotyka, ostatecznie, przekaz religijny, o czym świadczy dobitnie choćby esej pod wiele mówiącym tytułem *Historia zbawienia, historia interpretacji*. Z podobnych założeń zdaje się także wyrastać książka Piera Cesare Boniego *L'interpretation infini*, pokazująca Biblię i dzieje jej wykładni jako swoiste laboratorium nowoczesnej hermeneutyki, a zwłaszcza idei, że znaczenie tekstu przyrasta w każdorazowym akcie lektury².

Religijne konteksty pojęcia *mimesis* – bo na nich chcę się tu skupić – były już, oczywiście, nieraz omawiane przez filozofów (Gadamer), etnografów i antropologów (Joanna Tokarska-Bakir, David Freedberg) czy teoretyków literatury (Zo-

¹ Zob. P. Ricoeur *Vers une théologie narrative: sa nécessité, ses ressources et sa difficulté*, w: *L'hermeneutique biblique*, présent. et trad. par F.-X. Amherdt, Éd. du Cerf, Paris 2001.

² Zob. G. Vattimo *Historia zbawienia, historia interpretacji*, przeł. A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2005 nr 4; P.C. Boni *L'interpretation infini*, Paris 1991.

fia Mitosek)³. Myślę jednak, że kolejna próba przemyślenia relacji religia – *mimesis* nie musi być czasem straconym, nawet jeśli trudno jest pretendować na tym polu do pełnej oryginalności przemyśleń czy odkrywczoci proponowanych wniosków.

Proponuję wyróżnić trzy obszary problemowe, w których relacje między zjawiskiem *mimesis* a szeroko pojętym doświadczeniem religijnym wydają się szczególnie wyraźne. Pierwszy z nich obejmuje archaiczne znaczenia *mimesis*, które odnoszą się, jak wiadomo, do obrzędowego, rytualnego tańca i bliższe są ekspresji niż tradycyjnie pojętej imitacji⁴. Jednak ze względu na to, że pojęcie ekspresji tkwi mocno w kontekstach romantycznych i nowoczesnych, należałoby raczej użyć terminu ewokacja – przywoływanie, wywoływanie, przyzywanie, albo też – odwołując się do metafor przestrzennych – mówić o otwieraniu i tworzeniu w ludzkim świecie takiej przestrzeni, w której mogłoby się pojawić to, co w kosmosie i człowieku tajemnicze, niepokojące, niesamowite, czyli bliskie pojęciu *sacrum* jako *mysterium tremendum* w znaczeniu Rudolfa Otto⁵. Te archaiczne znaczenia *mimesis* wykraczają daleko poza estetykę i są oparte nie na relacji podmiot – przedmiot i relacji przedstawiania (w Heideggerowskim sensie), lecz raczej na relacji partycypacji, gdzie dochodzi do głosu współprzynależność człowieka jako części i świata jako całości, w której człowiek jest organicznie zakorzeniony. Naśladuję, bo jako tańczące ciało jestem zanurzony w świecie, a nie postawiony przed światem – tak można by najkrócej streścić te taneczno-partycypacyjne wątki *mimesis*, które według Gadamera odzwierciedlają pitagorejską wizję świata jako harmonii, kosmosu⁶. Być może dlatego filozofia i literatura przełomu XIX i XX wieku – Nietzsche, Rilke, Leśmian, Valéry – w poszukiwaniu remedium na nowoczesny kryzys pod-

³ Zob. H.-G. Gadamer *Sztuka i naśladownictwo*, w: *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, wyb. i wstęp K. Michalski, PIW, Warszawa 1979; J. Tokarska-Bakir *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas, Kraków 2000; D. Freedberg *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, WUJ, Kraków 2005. Z. Mitosek *Mimesis i religia (O „Naśladowaniu Chrystusa” Tomasa à Kempis)*, w: *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

⁴ Zob. W. Tatariewicz *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 313.

⁵ Zob. R. Otto *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, wstęp J. Keller, Thesaurus Press, Warszawa 1999, zwłaszcza s. 18-37. O ewokacyjnych znaczeniach archaicznych koncepcji *mimesis* piszą m.in. G. Gebauer, Ch. Wulf *Mimesis. Culture, Art, Society*, transl. by D. Reneau, University of California Press, Berkeley 1995. Lukian z Samosate (*Dialog o tańcu*, przeł. J.W. Reiss, Min. Szkół Wyższych i Nauki, Warszawa 1951, s. 26) uważał za cel sztuki tanecznej unaocznianie tego, co w człowieku tajemnicze.

⁶ Zob. H.-G. Gadamer *Sztuka i naśladownictwo*, s. 138. Gadamer przeciwstawia też *mimesis* jako „ujawnienie właściwej istoty rzeczy” (s. 136) klasycznym czy neoklasycznym koncepcjom imitacji, kopiowania.

Zawadzki *Mimesis* – konteksty religijne

miotowości i przedstawienia sięgała tak często po metaforę tańca, choć pozbawiała ją religijnych odniesień⁷.

Charakter estetyczny oraz paradygmat podmiotowo-przedmiotowy zostaje też przekroczony, choć w inny sposób, w drugim z proponowanych tu religijnych modeli mimetyczności, który można by nazwać etyczno-pragmatycznym. Tym, co tu dochodzi do głosu, nie jest już relacja wzajemnej przynależności, lecz jednoznacznie zhierarchizowana relacja dwóch podmiotów, pewne działanie, *praxis* o wyraźnym ukierunkowaniu etycznym. Naśladuję, bo odczuwam i akceptuję powinność kroczenia, postępowania (greckie *akoloutheo*, łacińskie *sequere*) za tym, co mnie przekracza i co traktuję jako wzór w sensie moralnym bądź duchowym. W takim znaczeniu Arystoteles mówi o naśladowaniu natury (a właściwie tego, co natura przynosi, do czego doprowadza, na co naprowadza: *dia to ten fysin auten outos enagein akolouthoumen*) w traktacie *O niebie*, zaś tradycja chrześcijańska – o naśladowaniu Chrystusa⁸. Zsekularyzowaną wersję tego modelu można odnaleźć w humanistycznej tradycji imitacji jako naśladowania nie natury, lecz literackich wzorców, m.in. u Dionizjusza z Halikarnasu, Pseudo Longinosa, Stacjusza, a w nowożytności – Pica Della Mirandoli.

Trzeci wreszcie obszar problemowy i trzeci religijny model mimetyczności, który będzie mnie tu szczególnie interesował, związany jest z obrazami, którym w naszej kulturze przyznawany jest szczególny status. Nazywam je tutaj obrazami autentycznymi, by podkreślić konstytutywny dla ich *modus essendi* fakt, iż nie są one traktowane jako zwykła kopia czy odwzorowanie jakiegoś innego obrazu czy bytu, lecz same, jako wizerunki stanowią Oryginał, Model, Wzorzec, Archetyp etc. oraz – jeśli można tak się wyrazić – uosabiają i wyrażają ontologiczną pełnię.

Obrazy „naturalne” i obrazy „święte”

Otóż wydaje się, że na powstanie koncepcji obrazu, który nazywam tutaj autentycznym, w kulturze europejskiej złożyły się dwa główne źródła: grecka tradycja obrazów „naturalnych” i chrześcijańska tradycja „obrazów świętych”. Te pierwsze funkcjonują w ramach fundującej ich strukturę i znaczenie opozycji *fysis – techné*. Zaliczyć do nich można na przykład platoński *eidos* – czyli zarazem wygląd, jak i kształt, postać, wzór oraz ideę rzeczy materialnych – który istnieje w porządku *fysis* (*en te fysei ousa*), tożsamym z byciem w znaczeniu źródłowym, czyli, jak mówi Heidegger – z nieskrytością, wystaczaniem, wschodzeniem⁹, a przeciwstawionym

⁷ Zob. A. Zawadzki „W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnię”. *Metafora tańca w tradycji modernistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1998 z. 3.

⁸ Zob. Arystoteles *O niebie*, przeł. P. Siwek, PWN, Warszawa 1980, 268 a; Z. Mitosek *Mimesis i religia*.

⁹ Zob. Platon *Państwo. Z dodaniem siedmiu ksiąg praw*, przekł., wstęp i obj. S. Witwicki, t. 2, PWN, Warszawa 1958, 597 B; M. Heidegger *O istocie i pojęciu fysis*, w: tegoż *Znaki drogi*, tłum. różni, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 228-229.

wprowadzi nie wprost sferze *techné* jako takiej (przeciwstawienie to wprowadzi *explicite* dopiero Arystoteles), lecz jej konkretnej odmianie, jaką jest sztuka naśladowcza (*mimetike techné*) zdyskredytowana jako „oszustwo” i „kuglarstwo”. Dalej, zaliczyć można do nich koncepcję obrazu Plotyna, który porównuje rzeczy istniejące naprawdę do przejrzystych i „z siebie widocznych” (*par' auton euoromena*) wizerunków, nie namalowanych, lecz istotnych (*ou gegrammena, alla onta*)¹⁰. Wreszcie, w opozycji *fysis* – *techné* mieszczą się dwa rodzaje *mimesis*, które wyróżnia Dionizjusz z Halikarnasu: naturalny (*fysikos*), powstający na drodze „katechezy”, czyli ustnego nauczania oraz dzięki obcowaniu z pierwowzorami (*archetypoi*), które odznaczają się samorodnym (*autofyes*) wdziękiem i krasą, i ten, który jest bliższy przepisom sztuki (*proseches ek ton tes technes paraggelmaton*)¹¹. „Naturalność” tych obrazów nie znaczy w tym kontekście zgodności z naturą, lecz raczej prawdziwość (w znaczeniu nieskrytości) i pełnię istnienia, a także legitymizuje ich szczególny status wykraczający poza sferę ludzkiej *praxis*.

Obrazy „święte” funkcjonują w ramach opozycji *sacrum* – *profanum*. Są to obrazy – teofanie, takie jak na przykład tzw. *acheiropoietos* (obraz nie-ludzką ręką uczyniony), *veraikon* (którego nazwa powstała w wyniku homonimicznego utożsamienia ewangelicznej Weroniki z łacińskim wyrażeniem *vera icon*, obraz prawdziwy¹²), *mandylion* (obraz twarzy Chrystusa odbity na chuście, ale nienoszący śladów męki i związany z legendą o królu Abgarze), *epitafion* (całun z przedstawieniem Chrystusa w grobie).

Najpełniejszą realizacją obrazu autentycznego w naszej kulturze wydaje się ikona, która zarówno ma charakter sakralny, jak też dziedziczy pewne ważne aspekty greckiej tradycji obrazów „naturalnych”, gdyż przyznaje istotny charakter widzialności tego, do czego odsyła (w przeciwieństwie na przykład do wczesnochrześcijańskich symboli Chrystusa, takich jak ryba czy krzyż) oraz, choć jest wytworem ludzkiej ręki, wykracza poza sferę *techné* – sztuki, sztuki.

Ikona jako obraz święty, prawdziwy, różni się też jednak w sposób istotny od obrazów „naturalnych”: po pierwsze, w przeciwieństwie do greckiego *eidos* czy idei, nie jest sama w sobie pierwowzorem, oryginałem, lecz w szczególny sposób do niego odsyła, jednocześnie zachowując wobec niego nieprzekraczalny dystans, i, po drugie, wprowadza do kultury zachodniej relację widzialne – niewidzialne (*invisibilia per visibilia*), która – *notabene* – okaże się bardzo produktywna, wręcz konstytutywna dla późniejszej myśli filozoficznej i estetycznej, a która była nieznaną zarówno myśli greckiej (dla której *mimesis* była zawsze relacją dwóch porządków widzialności), jak i niechętniej wizerunkom myśli hebrajskiej.

¹⁰ Plotyn *Enneady*, przekł. i wstęp A. Krokiewicz, Warszawa 1959, V, 8, s. 308-309.

¹¹ Zob. Dionysius z Halikarnasu *Peri Deinarchou*, w: Dionysiou Halikarnaseos *Opuscula*, Lipsiae MCMIV – MCMXXIX, vol. 1, s. 307.

¹² Tradycji tzw. obrazu prawdziwego jest poświęcona książka Ewy Kuryluk *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego obrazu”*, WL, Kraków 1998.

Najkrótszy choćby przegląd podstawowych zagadnień teologicznych, estetycznych czy historycznych związanych z ikoną wykracza poza możliwości i potrzeby tego szkicu. Postaram się więc tylko zwięźle ująć podstawowe, według mnie, wyznaczniki mimetycznej struktury ikony i jej szczególnej „prawdziwości”, używając do tego celu pięciu kluczowych i związanych ze sobą pojęć: rewelacji, partycypacji, konkretności prawdy, świadectwa i etycznej wierności¹³. Pozwalają one na sformułowanie wstępnego wniosku, że ikona jako obraz wykracza poza horyzont estetycznego doświadczenia dzieła sztuki jako czystej gry form i bliższa jest hermeneutycznemu doświadczeniu sztuki jako miejsca odkładania się prawdy¹⁴.

1. Prawdziwość obrazów autentycznych nie ma charakteru korespondencyjnego, lecz raczej powinna być charakteryzowana za pomocą pojęć takich, jak manifestacja, prezentacja, uobecnienie, rewelacja, a ich podobieństwo w stosunku do pierwowzoru nie jest realistyczne, czy naturalistyczne, lecz hipostatyczne i polega na ujawnieniu jego istoty. Dobrze ujął ten problem Paul Evdokimov, używając w odniesieniu do ikony sformułowania „teologia obecności”¹⁵.

2. Obraz „autentyczny” wpisuje się raczej w *mimesis* partycypacji, zbudowanej na wierze w to, że obraz w mniejszym lub większym stopniu uczestniczy w naturze transcendentnego względem niego pierwowzoru i ujawnia ją, niż w *mimesis* podobieństwa, opartej na przekonaniu, iż między obrazem a jego modelem – równorzędnymi z punktu widzenia ich ontologicznego statusu – zachodzi relacja odpowiedniości, analogii. Potwierdzają to wypowiedzi obrońców ikon: św. Teodor Studyta pisze, że Bóstwo jest w obrazie, choć nie przez zjednoczenie fizyczne, a patriarcha Nikefor stwierdza, iż ikona ma udział w swym pierwowzorze¹⁶. Wydaje się więc, że zarówno średniowieczne spory ikonoklastyczne, jak i opisywane przez badaczy kultury współczesne akty czci oraz niszczenia – zresztą niekoniecznie

¹³ Spośród obfitej literatury dotyczącej różnych aspektów ikony najwięcej korzystam z następujących prac: L. Uspenski *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, W drodze, Poznań 1993; P.A. Florenski *Ikonostas i inne szkice*, przekł. i przyp. Z. Podgórzec, wpraw. H. Paprocki, Wydawnictwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997; P. Evdokimov *Sztuka ikony, teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999.

¹⁴ Zob. M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki*, w: tegoż *Drogi lasu*, tłum. różni, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 43.

¹⁵ Zob. P. Evdokimov *Sztuka ikony*, 155-158; zob. też tegoż *Prawosławie*, przeł. ks. J. Klinger, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2003, s. 236-239.

¹⁶ „Należy powiedzieć i to, że święty obraz naszego Zbawiciela ma udział w [swym] pierwowzorze” (Nikefor); „Spośród dwóch teologów Dionizy Areopagita mówi: Prawda jest w podobiznie, pierwowzór w obrazie, jeden jest w drugim, różnią się jedynie substancją. A Bazyli Wielki mówi: Obraz wykonany przez artystę, przeniesiony z pierwowzoru, wnosi w swoją materię podobieństwo i uczestniczy w charakterze pierwowzoru dzięki myśli artysty i odciskowi ręki” (Teodor ze Studion), cyt. za: W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Arkady, Warszawa 1988, s. 47. Zob. też L. Uspenski *Teologia ikony*, s. 98.

tylko świętych – wizerunków wyrastają z przekonania, że wizerunki te zawierają w sobie jakąś część ukochanych (bądź znienawidzonych) pierwowzorów, i znajdują uzasadnienie na gruncie kultury doświadczającej obrazu – i szeroko pojętej reprezentacji – w opozycyjnych wobec siebie kategoriach autentyku, oryginału i kopii, podróbki, a nie w kategoriach prawdy i fałszu jako zgodności/niezgodności¹⁷. Greckie pojęcie *mimesis*, w którym pobrzmiewają zarówno dostojne echa znaczeń religijno-obrzędowych, jak i niepokojące echa sensów odnoszących do czynności mima-kuglarza, zdaje się najlepiej wyrażać te właśnie aspekty mimetyzmu.

3. Prawda doświadczania w autentycznym obrazie i poprzez niego nie ma charakteru abstrakcyjnego, lecz konkretny, można powiedzieć – ucieleśniony, czyli jest doświadczana zmysłowo i egzystencjalnie; jak mówi Florenski, ikona jest konkretną metafizyką bytu¹⁸. Dla tradycji wschodniej idea czy Platoński *eidos* jest w mniejszym stopniu abstrakcyjnym bytem, czysto intelektualną istotą rzeczy, a w większej mierze, zgodnie ze źródłosłowem – pewnym wyglądem, danym naocznie obrazem, na który można patrzeć. Dlatego też malowanie ikon, których podstawą teologiczną jest dogmat o Wcieleniu¹⁹, było zalecane w dobie sporów z monofizytami, zaprzeczającymi realności ludzkiego pierwiastka w Jezusie. Na gruncie tak rozumianej prawdziwości obrazu można też wy tłumaczyć częste kulturowe praktyki polegające na dążeniu do zmysłowego kontaktu z *sacrum*, głównie na dotykaniu świętych obrazów czy ksiąg²⁰.

4. Prawdziwość ikony opisywana jest nie tylko za pomocą takich przenośni, jak zdarcie zasłony, otwarcie okna na „tamten świat”, lecz także jako świadectwo (jest ikona, jest Bóg, pisze Florenski), a nawet ślad transcendencji²¹.

5. „Wierność” obrazu autentycznego nie jest wiernością kopii wobec modelu (tak, jak w języku potocznym mówi się na przykład o wiernym portrecie), lecz wiernością w sensie etycznym, czyli taką, z jaką spotykamy się na przykład w doświadczeniu miłości lub też, w nieco inny sposób, w doświadczeniu religijnym. O obrazach tych można by powiedzieć za Derridą jako autorem *Memoirs d'un aveugle* – książki poświęconej motywowi nie-widzenia, ślepoty w malarstwie – że w ich przypadku „wierność wiary [fidelity of the faith] znaczy więcej niż przedstawienie [representation], rządzi jego ruchem i w ten sposób poprzedza go”²².

17 Dobitnie ujął to Freedberg (*Potęga wizerunków*, s. 28) pisząc, że w tzw. świętych wizerunkach to, co przedstawione (*represented*) zostaje ponownie uobecnione (*re-presented*).

18 Zob. P.A. Florenski *Ikonostas i inne szkice*, s. 169; por. L. Uspenski *Teologia ikony*, s. 66.

19 Zob. K. Kluza *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2002, s. 25-35 oraz L. Uspenski *Teologia ikony*, s. 66.

20 Zob. J. Tokarska-Bakir *Obraz osobliwy*, s. 214-270.

21 Zob. P.A. Florenski *Ikonostas i inne szkice*, s. 133.

22 Zob. cyt. za wyd. angielskim J. Derrida *Memoirs of the Blind. The Self – Portrait and the Other Ruins*, trans. by P.-A. Brault and M. Naas, University of Chicago Press, Chicago–London 1993, s. 30.

Zawadzki *Mimesis* – konteksty religijne

Szczególny status, jaki kultura przydaje obrazom autentycznym, jest więc związany z ich sakralnym czy w pewnych wypadkach *quasi*-sakralnym charakterem i relacją z szeroko pojętą sferą transcendencji. Współcześnie obrazy te funkcjonują w – by tak rzec – podświadomości kultury nowoczesnej, i to zarówno w obiegu folkloru, jak i kultury popularnej, jako pewne nieracjonalne osobliwości, przeżytki, zepchnięte na margines świadectwa przednowoczesnych konceptualizacji mimesy czy też reprezentacji i ujawniające się niespodziewanie w myśl reguły powrotu stłumionego. Fakt ten potwierdzają badania współczesnych antropologów. Joanna Tokarska-Bakir zgromadziła obszerny i bardzo interesujący materiał etnograficzny związany z ikonami, *acheiropoietosami*, *veraikonami* i całą grupą tzw. obrazów osobliwych (*imagines insolitae*) oraz z ich funkcjonowaniem na gruncie folkloru, który przechował w swej „mneme” archaiczne, przednowoczesne sposoby rozumienia prawdziwości, autentyczności takich wizerunków, nieodłącznie związane z ich religijnym charakterem, a współcześnie ujawniające się pod postacią różnych legend etiologicznych, opowieści o „cudownym” pochodzeniu tychże obrazów przemawiających ludzkim głosem, pochodzącym z odległych rejonów świata czy odnajdywanych w sposób niezwykły²³. David Freedberg z kolei poświęcił obszerną książkę dawnym i współczesnym, europejskim i pozaeuropejskim zjawiskom związanym z wiarą w szczególną moc oddziaływania pewnego typu obrazów, zarówno o charakterze świętym, jak i świeckim, reprezentujących sztukę wysoką oraz popularną.

Nowożytność ukształtowała jednak zupełnie inną niż naszkicowana wyżej koncepcję obrazu, czyli obrazu neutralnego i przejrzystego, a także – co może szczególnie istotne i interesujące – uczyniła z niej podstawę swej filozoficznej tożsamości. Na gruncie takiej koncepcji obrazowości będzie mogła ukształtować się nowoczesna estetyka traktująca sztukę w sposób autonomiczny – jako celowość bez celu.

Światoobraz i przedstawienie. Heidegger i Foucault

Dwie koncepcje filozoficzne, najpełniej utożsamiające nowożytność z szeroko pojętą reprezentacją, to koncepcje Heideggera i Foucaulta. Jak wiadomo, według autora *Czasu światoobrazu* istotą nowożytności jest taka wykładnia świata, w której człowiek staje się podmiotem (*subiectum*), a świat przedmiotem (*obiectum*), postawionym przed człowiekiem i wydanym do „jego rozeznania i dyspozycji”, czyli poddany jego dominacji. Opisany przez Heideggera proces nie jest powierzchowną zmianą światopoglądową, lecz zjawiskiem o wiele głębszym: „to sam fakt, że

²³ Zob. J. Tokarska-Bakir *Obraz osobliwy*, s. 271-373. Co interesujące, bardzo podobne w swych aspektach podstawowych rozumienie prawdziwości obrazu można odnaleźć w tradycji buddyjskiej, zob. J. Tokarska-Bakir *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*, Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 119-126, 175-200.

świat staje się obrazem, znamionuje istotę nowożytności²⁴. Innymi słowy, *modus essendi* świata w nowożytności stanowi bycie obrazem i przedstawieniem. Jest to istota zjawiska określanego przez niemieckiego filozofa jako redukcja bycia do bytu, czyli – jeszcze inaczej – jako nihilizm, którego istotnym etapem jest filozofia idealizmu niemieckiego, a którego spełnienie tacy filozofowie, jak Vattimo czy Baudrillard dostrzegają w ponowoczesności w ekspansji masowo produkowanych „pustych” obrazów, symulaków.

Natomiast zdaniem autora *Słów i rzeczy* w wieku XVII, czyli na początku doby nowożytnej, język przestaje być mową i figurą świata, traci podobieństwo i pokrewieństwo z rzeczami i wycofuje się spomiędzy bytów, by neutralny i przejrzysty stanąć naprzeciwko świata jako porządkujący go i klasyfikujący znak. Podmiot, który ustanawia klasyczne przedstawienie i jego „teatr” znika, stając się pustym miejscem w strukturze tegoż przedstawienia. Zerwanie pomiędzy wiedzą klasyczną a jej formami wcześniejszymi, na przykład renesansowymi, Foucault opisuje w kategoriach semiotycznych, jako przejście od organizacji znaku opartej na trójkowym systemie składającym się z oznak, rzeczy, do których oznaki te odnoszą oraz łączącego je podobieństwa, do organizacji binarnej ujętej w kategoriach elementu znaczącego i elementu znaczonego, której przedłużeniem jest współczesna analiza języka oparta na pojęciach sensu i znaczenia, świadcząca zresztą o głębokiej ciągłości między epoką klasyczną a współczesnością²⁵.

Heidegger, odwołując się do tradycji hermeneutycznej i dekonstruuując nowożytny dyskurs filozoficzny, mówi o wykładni świata jako obrazu; Foucault, bliższy tradycji semiologicznej i analizujący formacje kulturowe, woli używać pojęcia epistemy klasycznej, charakteryzowanej przez takie figury, jak Ład i Przedstawienie, które zastąpiły dawne, renesansowe myślenie w kategoriach interpretacji i podobieństwa. Obie te diagnozy wydają się jednak zbieżne w czterech podstawowych punktach: po pierwsze, w dążeniu do wydobycia na jaw ukrytych założeń nowożytności, niezależnie od tego, jak jest ona nazywana i w jakim konkretnym historycznym momencie sytuowana; po drugie, w interpretacji nowożytności w kategoriach, które sprowadzają się do pojęć „mimetycznych”, takich jak obraz, przedstawienie, reprezentacja; po trzecie, w podkreśleniu swoistej płaskości czy dwuwymiarowości tego nowożytnego światooobrazu, przedstawienia: nic nie stoi pomiędzy podmiotem a przedmiotem (Heidegger), znakiem a rzeczą (Foucault) i nie zapośrednicza ich relacji; po czwarte, w przekonaniu, że założenia te wciąż wyznaczają poznawczy horyzont kultury współczesnej.

Interesującym uzupełnieniem i dopełnieniem tego spojrzenia na nowożytność z perspektywy jej schyłku jest, w moim przekonaniu, spojrzenie z zewnątrz, z per-

²⁴ Zob. M. Heidegger *Czas światooobrazu*, w: tegoż *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac. wstęp K. Michalski, tłum. różni, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 143.

²⁵ Zob. M. Foucault *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, t. 1, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 40-113.

spektywy obcej, a w każdym razie odległej od nowożytności. Za takie spojrzenie uważam myśl, wykorzystującą intelektualny potencjał tradycji prawosławnej. Pavel Aleksandrovič Florenski i Paul Evdokimov – wybitni teolodzy prawosławni – traktują różnicę pomiędzy ikoną, czyli obrazem rozpatrywanym z perspektywy teologicznej, a obrazem religijnym, zamkniętym w trójkącie estetycznego immanentyzmu wyznaczonego przez relację artysta – dzieło – obserwator²⁶ jako różnicę wynikającą z szerszego kontekstu radykalnie odmiennych filozoficznych i kulturowych projektów. Florenski traktuje naturalizm i iluzjonizm zachodniego malarstwa po- renesansowego jako wyraz desubstancjalizacji świata i nihilizmu znamienych dla kultury nowożytnej: „Patosem człowieka nowożytnego jest chęć uwolnienia się od wszelkiej realności. Dążeniem do tego, aby «chcę» było prawodawcą rzeczywistości stwarzanej na nowo, fantasmagorycznej, choćby nawet zamkniętej w odpowiednich rubrykach”²⁷. Evdokimov odróżnia myśl bezpośrednią, opartą na konwencjonalnym rozumieniu znaku, od myśli pośredniej, której wyrazem są symbol i ikona jako ucieleśnienie tajemnicy i jej sensu, czyli swoiste pośrednictwo między tym, co materialne, a tym, co duchowe i połączenie obu tych sfer. Rozróżnienie to wydaje się nieodległe od rozróżnienia binarnej i trójkowej koncepcji znaku, o której pisał Foucault. Kres średniowiecza i prawdziwy rozłam pomiędzy Wschodem a Zachodem dokonuje się, zdaniem autora *Teologii ikony*, wtedy, „kiedy ikona ustępuje miejsca obrazowi alegorycznemu i dydaktycznemu, a myśl pośrednia – myśli bezpośredniej”²⁸. Innymi słowy – ikona staje się prostym znakiem, uobecnienie zostaje zastąpione oznaczaniem, a partycypacja – przedstawieniem. W konsekwencji, zanikają podstawy religijnej czci, jaką darzono obrazy „święte”.

Imago i vestigium. Lévinas i Nancy

Do tej pory przedstawiałem różne typy obrazów i różne tradycje, z których się wywodzą. Teraz chciałbym wzbogacić te klasyfikacje o inne rozróżnienie, także silnie nacechowane religijnie: chodzi o rozróżnienie między obrazem a śladem, które, jak sądzę, wpisane jest od samego początku w strukturę świętych czy „autentycznych” wizerunków. Czy, na przykład oblicze Chrystusa na chuście Weroniki, lub innych, podobnych wizerunkach jest raczej – i pierwotnie – obrazem czy też odciskiem? Obraz i ślad – odcisk, *eikon* i *typos* zdają się tu wieść trudny do jednoznacznego rozstrzygnięcia spór o pierwszeństwo, niczym w Platońskim modelu pamięci jako woskowej tabliczki, w której odciskają się obrazy – zmysłowe wrażenia. Napięcie to jest dla struktury obrazów „autentycznych” nie mniej istotne niż wzmiankowana wcześniej różnica widzialności i niewidzialności.

Źródłem wspomnianego rozróżnienia na obraz i ślad można doszukać się już w teologii świętego Pawła, który relację między drugą i pierwszą osobą Trójcy Świę-

²⁶ Zob. P. Evdokimov *Sztuka ikony*, s. 157.

²⁷ Zob. P.A. Florenski *Ikonostas i inne szkice*, s. 229.

²⁸ Zob. P. Evdokimov *Sztuka ikony*, s. 147.

tej interpretuje na dwa sposoby: Syn jest zarazem obrazem niewidzialnego Ojca (*esti hos eikon tou theou tou aoraton*), jak i odbiciem Jego istoty (*charakter tou hypostaseos autou*)²⁹. Słowo odbicie (*charakter*) znaczy przede wszystkim pieczęć, odcisk, rys twarzy, a następnie obraz i wizerunek, odsyła więc do bogatej greckiej topiki śladu jako odcisku (*typos*) i wskazuje na jej pierwszeństwo wobec przedstawienia obrazowego. Bycie obrazem i bycie odbiciem – odciski są w myśli świętego Pawła traktowane jako dwa uzupełniające się i równoprawne sposoby potwierdzania prawdziwości czy autentyczności relacji Syna i Ojca. W antropologii chrześcijańskiej ujęcie to dało początek dwóm koncepcjom człowieka – jako ikony Chrystusa, by przewołać tytuł jednej z ksiązek Evdokimova, i człowieka jako nosiciela pieczęci „odciśniętej na obraz Stworzyciela” (Orygenes)³⁰.

Współczesna filozofia raczej oddziela od siebie obraz i ślad, wyraźnie uprzywilejowując ten ostatni:

Bóg, który minął, nie jest modelem, którego oblicze byłoby obrazem. Być na obraz Boga nie znaczy być ikoną Boga, lecz znajdować się w jego śladzie. Bóg objawiony naszej judeo-chrześcijańskiej duchowości zachowuje całą nieskończoność swej nieobecności, która tkwi w samym osobowym „porządku”. Ukazuje się on tylko poprzez ślad, tak jak w rozdziale 33 Księgi Wyjścia. Zmierzać ku niemu nie znaczy postępować jego śladem, który też nie jest znakiem. Znaczy to wyjść ku innym, którzy trwają w śladzie „oności” [*illete*].³¹

Według Lévinasa obraz i ślad są dwoma biegunowo różnymi typami doświadczenia religijnego; tworzyć obraz Boga znaczy dążyć do uobecnienia Go (teologia obecności), pozostawać w śladzie Boga znaczy zachowywać absolutny i nieredukowalny dystans podkreślający Jego trwałą nieobecność. Upodobnienie i naśladowanie – oto dwie drogi zbliżania się do Boga i kontaktu z transcendencją. Tę pierwszą obiera zwłaszcza tradycja prawosławna, za zadanie człowieka uznająca odzyskanie doskonałego podobieństwa do Boga, które zostało zniszczone przez grzech³²; tę drugą można by uznać za charakterystyczną dla dużej części współczesnego, postmetafizycznego doświadczenia religijnego, niechętnego wobec obecności, istoty i wszelkich form obrazowości.

²⁹ Zob. List do Kolosan 1, 15; list do Hebrajczyków 1, 3, w: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, opr. zespół biblistów polskich, Pallotinum, Poznań–Warszawa 1989 oraz *Grecko-polski Nowy Testament*, przeł. ks. prof. R. Popowski SDB, dr M. Wojciechowski, Vocatio, Warszawa 1993.

³⁰ Zob. P. Evdokimov *Luomo icona di Cristo*, Milano 1984; Orygenes *Przeciw Celsusowi*, przekł. i wstęp S. Kalinkowski, Wydawnictwo ATK, Warszawa 1986, s. 408.

³¹ Zob. E. Lévinas *L'humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, Paris 1978, s. 69; por. też tegoż *Ślad innego*, w: *Filozofia dialogu*, wyb. i opr. B. Baran, Znak, Kraków 1991, s. 229. Co interesujące, podobne rozróżnienie (ujęte w terminach wyobrażenia i obsadzania) można odnaleźć w psychoanalizie, zob. E. Kobylińska *Psychoanaliza i nowoczesność*, „Teksty Drugie” 2007 nr 1/2, s. 27-28.

³² Zob. W. Łoski *Teologia mistyczna kościoła wschodniego*, przeł. M. Sczaniecka, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1989, s. 100-118.

Zawadzki *Mimesis* – konteksty religijne

Wspomniane rozróżnienie obrazu (*image*) i śladu (*vestige*) pojawia się też w szkicu Jean-Luca Nancy'ego *Le vestige de l'art*³³, który koncepcję śladu, pojawiającą się najczęściej w kontekstach filozoficznych czy religijnych wprowadza w obszar problematyki estetycznej, znacząco dopełniając w ten sposób panoramę współczesnej refleksji nad śladowością. Francuskie słowo *vestige* – stosunkowo rzadziej używane we współczesnym francuskim żargonie filozoficznym niż bliskie mu znaczeniowo *trace* czy *piste* – pochodzi od łacińskiego *vestigium*, znaczącego ślad stopy, trop, znamię, a w liczbie mnogiej – szczątki. W konstrukcjach takich, jak *vestigium temporis* (moment czasu, chwila), czy *e* lub *in vestigio* (natychmiast), słowo to akcentuje temporalny wymiar śladowości. Czasownik *vestigo* znaczy natomiast szukać i śledzić. Podobne znaczenia dla słowa *vestige* odnotowują słowniki języka francuskiego³⁴. Łacińskie *vestigium* i jego nowożytnie odpowiedniki dodają więc do semantyki śladu wątki nieobecne lub słabiej akcentowane w greckim trójpodziale na ślad jako odcisk, resztkę i znak.

Nancy w swych rozważaniach czerpie obficie z łacińsko-francuskiej etymologii *vestigium* – *vestige*, który jest zarówno „znikającym śladem, jak i prawie nieuchwytnym fragmentem”³⁵. Rola tak pojętego śladu w sztuce sprowadza się do jej autorefleksyjności, do tego, że sztuka zawsze poszukuje swej istoty, kwestionuje ją i stawia pod znakiem zapytania: „W każdy ze swych gestów sztuka wkłada także pytanie o swoje «istnienie»: szuka własnego śladu [*trace*]. Być może zawsze nawiązuje z samą sobą relację śladu [*vestige*] i śledzenia [*investigation*]”³⁶.

Punktem wyjścia argumentacji Nancy'ego, którą teraz krótko zreferuję, jest pewna interpretacja Heglowskiej koncepcji śmierci sztuki, głoszącej, jak wiadomo, że sztuka nie wyraża już Idei, która znajduje nowy sposób przejawiania się w tym, co dla niej właściwe, czyli w pojęciu filozoficznym. Skutkiem tego „wycofania się” Idei jest podważenie podstawowej dla całej zachodniej estetyki definicji sztuki jako zmysłowego, a więc widzialnego kształtu tego, co niewidzialne (Idei), będącej zresztą, jak podkreśla francuski filozof zsekularyzowaną wersją chrześcijańskiej koncepcji Chrystusa jako widzialnego obrazu niewidzialnego Boga. Przejściową formą tego wiążącego obrazu, który przestaje być obrazem czegoś [*image de...*], a więc traci samą istotę swej obrazowości, jest nowoczesna sztuka czysta, zdesubstancjalizowana, która wyraża jedynie autoreferencjalnie pojętą, pustą ideę samej siebie oraz wzniosłą tęsknotę za utraconą ideą czy też znaczeniem. Sztuka ta – Nancy nazywa ją sztuką Idei rezydualnej (szczątkowej), pozostaje jednak nadal w kręgu oddziaływania estetyki platońskiej i heglowskiej, gdyż jej nihilizm jest jedynie prostym odwróceniem idealizmu. Nasza cywilizacja jest więc cywilizacją

³³ J.-L. Nancy *Le vestige de l'art*, w: tegoż *Les Muses*, Galilée, Paris 2001.

³⁴ Zob. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française du 19^e et du 20^e siècle*, t. 16, sous la dir. de B. Quemada, Gallimard, Paris 1994, s. 1081.

³⁵ Zob. J.-L. Nancy *Le vestige de l'art*, s. 135.

³⁶ Tamże, s. 137.

pozbawioną obrazu w sensie właściwym (czyli obrazu jako obrazu jakiejś Idee), co skutkuje dwoma pozornie przeciwnymi zjawiskami: ekspansją obrazów pustych, do niczego nie odsyłających oraz wyrażanym m.in. przez Adorno sprzeciwem wobec wszelkiej obrazowości. W tym właśnie miejscu swych rozważań Nancy sięga po koncepcję śladu [w znaczeniu *vestigium* – *vestige*] jako tego, co inne względem obrazu i zarazem tego, co po nim zostaje³⁷.

Sztuka-ślad [*art-vestige*], przeciwstawiona przez Nancy'ego sztuce-obrazowi [*art-image*] nie wyraża żadnej idei, lecz jest miejscem, w którym Idea ta zostaje wymazana i zatracona, pozostawiając co najwyżej ślad swego zniknięcia. W konsekwencji, sztuka ta zostaje ograniczona do domeny czystej zmysłowości. Modelem śladowego dzieła sztuki jest ulotny dym (Nancy nawiązuje tu dość wyraźnie do Derridy jako autora *Szibboleth* i *Feu la cendre*), który nie ma żadnego wnętrza czy środka i w który nie jest wpisany żaden eidos jako istota, kształt, idealny, a zarazem formotwórczy składnik dzieła sztuki, zgodnie z grecką opozycją *morfe* i *hyle*, formy i treści³⁸. Przeciwwstawienie obraz – ślad odsyła także do innych znaczeniowych kontekstów, które podważają obrazowość i szerzej – wizualność. Po pierwsze, do opozycji twarz – stopa, horyzontalne – wertykalne: francuskie wyrażenie *la plante du pied* (podeszwa nogi) konotuje płaskość (*plat*), rozciągłość, związek z tym, co „niskie”, z gruntem, z tym, co dane raczej w dotyku niż w widzeniu. Ten wątek rozważań Nancy'ego wydaje się bliski Heideggerowskiej opozycji światowości i ziemskości w dziele sztuki; ta pierwsza odnosi do otwierania, ustanawiania i trwania sensów, ta druga – do ich zaniku, przepadania, skończoności, śmiertelności. Po drugie, przeciwstawienie obraz – ślad odsyła – poprzez te znaczenia śladu, które konotują krok [*pas*], a poprzez niego ruch, a także przeszłość [*passé*] i przechodzenie [*passage*] – do opozycji tego, co trwałe i esencjalne, i tego, co przemijające i pozbawione trwałości, możliwej do przedstawienia i uobecnienia istoty.

Ślad jest w ujęciu Nancy'ego „a-teologiczny”, francuski filozof pozostawia na boku wszelkie, zaświadczone kulturowo znaczenia śladu jako dowodu na realny charakter boskiej obecności³⁹. Podobnie jak wielu piszących o śladzie, Nancy traktuje *vestigium* jako pojęcie wykraczające poza pary pozycji obecność – nieobecność, wszystko – nic, obraz – Idea i wiele innych. Jego koncepcję sztuki śladowej (*l'art vestigial*) następującej po sztuce Idee (Platon – Hegel) i nowoczesnej sztuce wzniosłości (*l'art résiduel*), można by zapewne utożsamić ze sztuką ponowoczesną. Koncepcja ta jest jednak bardziej radykalna niż na przykład Lyotarda koncepcja wzniosłości ponowoczesnej, gdyż pozbawia dzieło jakiegokolwiek odniesienia do

³⁷ Tamże, s. 150, 152.

³⁸ Por. Arystoteles *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1986, 193 a – 193 b; Plotyn *Enneady*, s. 300-302. Por. też. M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki*, s. 15.

³⁹ Takie znaczenie słowa *vestigium* można znaleźć np. u Cycerona w opisie Sycylii i jej miejsc świętych: „quod horum in iis locis vestigia ac prope incunabula reperiuntur deorum”, zob. Ciceros *Verrinen*, Leipzig–Berlin 1917, s. 54.

Zawadzki *Mimesis* – konteksty religijne

sfery niewidzialności czy tego, co nieprzedstawiane. Sztuka śladu jest także sztuką zsekularyzowaną, ale raczej w tym znaczeniu pojęcia sekularyzacja, które można znaleźć na przykład u Vattimo; wykracza bowiem poza horyzont religii, ale jednocześnie utrzymuje z nim związki oparte na relacji przeboleń (*Verwindung*) czy rozpamiętywania (*Andenken*), innymi słowy – zachowuje w sobie jego ślad.

Analogicznie do pary pojęć ślad i świadectwo jako fundujących dwa odmienne typy hermeneutyk, obraz i ślad można by potraktować jako dwa sposoby rozumienia referencjalnych właściwości sztuki⁴⁰. Z semiotycznego punktu widzenia, obraz ma raczej charakter metaforyczny, buduje podobieństwa, zaś ślad – metonimiczny, buduje związki przyległości. Obie te pary pojęć – obraz i ślad, świadectwo i ślad – mają, jak to próbowałem pokazać, silne konotacje religijne.

Zamiast zakończenia.

Krótką rozprawą między nihilistą, ikonoklastą a ikonofilem

Podsumujmy krótko nasze rozważania. Współczesny spór dotyczący zjawiska reprezentacji i obrazów jawi się jako scena, na której swego rodzaju dialog troisty wiodą z sobą nihilista, ikonoklasta i ikonofil. Nihilista to inaczej – jeśli można sobie pozwolić na neologizm – idoloofil. Jest to ktoś, kto, jak na przykład Vattimo czy Baudrillard, widzi w ekspansji symulakrycznych obrazów (inaczej – Platońskich *eidola*) zjawisko pozytywne lub przynajmniej neutralne i wita je jako dopełnienie dziejów Zachodu, czyli jako wydarzenie zmierzchu bycia wskutek jego redukcji do światoobrazu, przedstawienia. Współczesny ikonoklasta – niech reprezentuje go tu Lévinas – wybiera ślad przeciw obrazowi, by uwolnić Boga od ciężaru metafizycznej obecności, a sztukę – to z kolei będzie przypadek Nancy’ego – od obowiązku jej przedstawiania. Jego główną troską będzie zachowanie nieredukowalnej, absolutnej inności i nieprzedstawialności Innego. Uważa bowiem, że każdy obraz, nawet ikona, będzie nieuchronnie naznaczona i skażona idolem.

Współczesny ikonofil znajduje się bodaj w najtrudniejszej sytuacji. Jeśli nie chce popaść w nihilizm (w zarysowanym tu znaczeniu), a jednocześnie w sporze pomiędzy *imago* a *vestigium* zamierza bronić praw tego pierwszego, może jednak sięgnąć do tradycji, która wypracowała i zachowała zupełnie inną niż nowożytna interpretację obrazowości. Takim umiarkowanym zachodnim ikonofilem jest według mnie Jean-Luc Marion, który był jednym z najważniejszych, choć jak dotychczas nieujawnionych bohaterów mojego szkicu. Wprowadzone przez niego rozróżnienie na idole – obrazy zamknięte w kręgu widzialności, *aisthesis* (czyli sfery zmysłowości) i estetyki, które powstają ze spojrzenia i niczym lustro odsyłają to spojrzenie z powrotem ku niemu samemu – i ikony, obrazy, które niczym *acheiropoietos* są źródłem bez pierwowzoru i czynią widzialność drogą ku niewidzialności, nie pozwalając jednocześnie, by widzialność zawłaszczyła to, co niewidzial-

⁴⁰ Zob. A. Zawadzki *Hermeneutyka śladu i hermeneutyka świadectwa*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz i A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006.

Szkice

ne⁴¹ – można potraktować jako obronę obrazowości, która jest jednak wynikiem bardzo ważnej lektury tego, co o śladzie mają do powiedzenia zarówno Lévinas, jak i Heidegger⁴². Według autora *Catości i nieskończoności* ślad – figura odwiecznej nieobecności – nie pozwala Bogu stać się idolem Boga, czyli Bogiem ontoteologii. W koncepcji autora *Dróg lasu* ślad nie jest odciskiem jakiejś źródłowej obecności, lecz echem największego wydarzenia metafizyki, jakim jest zapomnienie o różnicy ontyczno-ontologicznej: „Różnica dzieląca bycie od bytu może jednak tylko wtedy zostać doświadczona jako zapomniana, gdy odłoni się już wraz z wystarczaniem wystarczającego się i w ten sposób odcisnie ślad, przechowywany w języku, w którym bycie dochodzi do głosu”⁴³.

Tę różnicę można także interpretować jako różnicę zachodzącą pomiędzy idolami jako obrazami wytwarzanymi przez kulturę i w niej całkowicie się spełniającymi a ikonami jako obrazami, które wprawdzie w kulturze funkcjonują, lecz otwierają ją na to, co ją przekracza. Jest to, jak się zdaje, istota dzisiejszego sporu o obrazy. W sporze tym współczesnemu ikonofilowi pozostaje niełatwa wiara w to, że „Gdyby obrazy nie były «oknem transcendencji», człowiek w końcu zacząłby się dusić w kulturze, obojętnie jakiej, choćby największej i najwspanialszej”⁴⁴.

⁴¹ Zob. J.-L. Marion *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, wpraw. K. Tarnowski, Znak, Kraków 1996, s. 27-48.

⁴² Zob. J.-L. Marion *Lidole et la distance*, Paris 2007 (wyd. pierwsze 1977), s. 274-294.

⁴³ Zob. M. Heidegger *Powiedzenie Anaksymandra*, w: tegoż *Drugi lasu*, s. 295.

⁴⁴ Zob. M. Eliade *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. i P. Rodakowie, KR, Warszawa 1998, s. 203.

Abstract

Andrzej ZAWADZKI
Jagiellonian University (Kraków)

Mimesis in Its Religious Contexts

The author specifies three primary problem areas concerning the relations between mimesis and religious experience as a broad concept. The first relates to an archaic notion, associated with ritual dance and the individual's participation in the universal order. The second area conceives of imitation as following someone/something (Greek *akolutho*; Latin *sequere*) considered as an ethic model. A third area is the concept of the so-called real image, to which a revelatory function is attached, and a special status in culture. The real image tradition is composed of two sources: Greek 'natural' images, being part of the order of *physis* rather than *techné*, and Christian sacred images, esp. the icon. The article discusses the mimetic structure of the 'real image' as opposed to the main modern concepts of imagery. The article finally proposes a differentiation between the 'image' and the 'trace', which, deriving from religious thinking, play a key role in contemporary aesthetics.