

Michał Rydlewski
Uniwersytet Wrocławski

***Mimesis* a postawa zaangażowana w perspektywie zachowań prototeatralnych**

Jednym z interesujących obszarów namysłu charakterystycznych dla poznańskiej szkoły kulturoznawczej jest refleksja nad sztuką. Refleksja ta ma swój określony kształt i głębię. Mam na myśli związki sztuki z myśleniem magiczno-mitycznym. Owe kształt i głębia wynikają z faktu, iż to właśnie w tej szkole opracowano koncepcję myślenia magiczno-mitycznego w kategoriach metamorfozy magicznej. Narodziny sztuki jako dziedziny kultury oraz jej relację w stosunku do myślenia magiczno-mitycznego można śledzić w poznańskiej szkole kulturoznawczej, poczynając od inspirujących tekstów Jerzego Kmity¹, poprzez, m.in. ustalenia Ewy Kobylińskiej², po książkę Andrzeja P. Kowalskiego³, która, pozostając wierna społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury oraz jej ustaleniom dotyczącym magicznych źródeł sztuki, jest twórczym rozwinięciem tej problematyki dokonany z intelektualnym rozmachem⁴. Dzięki nim można interesująco polemizować z tezami uznanych w świecie badaczy, jak choćby Hans Belting, dla którego związek między sztuką a magią są istotnym elementem rozważań⁵. Nie zostały one także wykorzystane przez polskich badaczy zajmujących się sztuką w sposób, na jaki

¹ J. Kmita, *Magiczne źródło kultury*, „Odra”, 1984, nr 4, s. 24-30; *idem*, *Problem tzw. zmierzchu sztuki*, „Sztuka”, 1978, nr 1/5, s. 1-4.

² E. Kobylińska, *Narodziny sztuki jako efekt „odezarowania” świata*, „Studia Metodologiczne”, 1991, t. 26, s. 25-45.

³ A.P. Kowalski, *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz, 2013.

⁴ Szerzej patrz: M. Rydlewski, *Źródła sztuki w perspektywie konstruktorywizmu społecznego*, „Rocznik Antropologii Historii” [tekst w druku].

⁵ H. Belting, *Obraz i kult: historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Wydawnictwo Słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2010; *idem*, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.

zasługują (przyczyny tego stanu rzeczy to temat na osobny artykuł). Nie chodzi mi rzecz jasna o to, aby każdy zajmował się sztuką w jeden jedyny, odgórnie narzucony sposób, sama szkoła poznańska jest przecież pod tym względem różnorodna⁶ – proponuję jedynie, aby w części tych badań, szczególnie dotyczących genezy/narodzin/genealogii sztuki oraz jej poszczególnych dziedzin, np. teatru, posiłkować się refleksjami wypracowanymi przez Jerzego Kmitę i jego uczniów, co można przecież czynić także krytycznie, czy też jako kontrpunkt dla własnych ustaleń.

W artykule chciałbym zasygnalizować możliwość doprecyzowania i pogłębienia namysłu nad wybranymi ustaleniami dotyczącymi genezy teatru, tj. zachowaniami określanymi mianem „prototeatralnych”, posiłkując się w tym zakresie wybranymi ideami szkoły poznańskiej. Mam na myśli przede wszystkim ustalenia Andrzeja P. Kowalskiego dotyczące metamorfozy magicznej oraz idee Anny Pałubickiej wyrażone w postaci rozróżnienia „postawy zaangażowanej” oraz „postawy teoretycznej”, które są szeroko omawiane w dwóch jej książkach: *Myślenie w perspektywie poręczności a pojęciowa konstrukcja świata*⁷ oraz w *Gramatyce kultury europejskiej*⁸. Moim zdaniem owo rozróżnienie daje się wykorzystać do opisu odległych historycznie zjawisk kulturowych, występujących np. w kulturach oralnych zakorzenionych jeszcze w magicznym światoodczuciu lub w takich, w których wyraźne są jeszcze echa tego sposobu doświadczania świata. Nałożenie wspomnianego rozróżnienia, np. na wybrane ustalenia teoretyków oralności i piśmienności (szczególnie E.A. Havelocka), odsłania nowe aspekty rzeczy, pogłębiając namysł nad nimi i poszerzając humanistyczny słownik, którego nie mają tamci badacze, o czym szerzej pisałem w innym miejscu⁹.

Temat genezy teatru i zachowań prototeatralnych pojawił się kiedyś w mojej rozmowie z Profesor Anną Pałubicką¹⁰, w której krytycznie odniosłem się do książki Mirosława Kocura pt. *Źródła teatru* korzystającej z tez performatyki oraz ustaleń neurobiologii¹¹. Stała się ona dla mnie punktem wyjścia nie tylko

⁶ To tylko jeden z obszarów refleksji nad sztuką obecny w poznańskim środowisku filozoficzno-kulturoznawczym. Innym obszarem jest namysł nad rolą sztuki w nowoczesności oraz sztuką postmodernistyczną.

⁷ A. Pałubicka, *Myślenie w perspektywie poręczności a pojęciowa konstrukcja świata*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2006.

⁸ A. Pałubicka, *Gramatyka kultury europejskiej*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2013.

⁹ M. Rydlewski, *Ekfrazja homerycka w perspektywie kulturowego wymiaru percepcji wzrokowej*, „Rocznik Antropologii Historii”, nr 1, 2014, s. 267-313.

¹⁰ Toczyła się ona po zakończeniu jednego z comiesięcznych seminariów Interdyscyplinarnego Zespołu Badawczego przy Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, współkierowanego (wraz z prof. Janem Gradem) przez Profesor Annę Pałubicką.

¹¹ „Mam nadzieję – pisze autor – że właśnie performatyka, nauka skupiona nie na znaczeniach, lecz działaniach, umożliwi skonstruowanie odpowiedniego modelu naukowego »źródeł«” (M. Kocur, *Źródła teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 14). Jako że działania są wykonywane przez ciało, którego Kocur nie traktuje jako pierwszego obiektu kulturowego, by użyć słownika M. Merleau-Ponty’ego (K. Gurczyńska-Sady, *Człowiek jako słowo i ciało. W poszukiwaniu nowej koncepcji podmiotu*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013, s. 166), lecz przede wszystkim jako organizm biologiczny. Tym samym autorowi najbliższą poznawczo jest do neurobiologii, która ma rzucić nowe światło na kilka najważniejszych performansów przedteatralnych, a w efekcie na „pojawienie się »teatru« w pradziejach ludzkości” (M. Kocur, *op. cit.*, s. 16).

dla poznańskiej z ducha argumentacji, iż genezy teatru należy szukać w procesie odchodzenia od myślenia w kategoriach metamorfozy magicznej, ale przede wszystkim dla refleksji nad niektórymi ujęciami z zakresu współczesnej humanistyki likwidującymi *de facto* namysł nad kulturą w jej ideacyjnym rozumieniu, co w efekcie skutkuje wieloma imputacjami kulturowymi oraz myleniem opisu fizykalnego z opisem mentalnym. Okoliczność powstania tomu daje mi możliwość podjęcia tej inspirującej rozmowy, niestety, w bardzo ogólnym zarysie: odniosę się tylko do jednej uwagi Pani Profesor, dotyczącej możliwej, hipotetycznej interpretacji pojęcia *mimesis*.

Chciałbym dodać, że była to jedna z wielu rozmów, jakie miałem okazję przeprowadzić, od momentu, kiedy mogłem stać się jednym z uczniów Profesor Anny Pałubickiej. Tym momentem nawiązania osobistej współpracy była obrona mojej pracy doktorskiej pt. *Żeby widzieć, trzeba wiedzieć. Kulturowy wymiar percepcji wzrokowej*¹² w czerwcu 2013 r., której Pani Profesor była Recenzentką. Taki wybór został uznany przez prof. Andrzeja Szahaja, promotora, za naturalny, gdyż poglądy Profesor Pałubickiej miały ogromny wpływ na to, co, i jak, myślałem o percepcji wzrokowej (i nie tylko o niej). Niniejszych kilka stron, dedykowanych Pani Profesor, jest także swojego rodzaju świadectwem, iż to, co najciekawsze poznawczo w humanistyce, rodzi się w rozmowie, w niniejszym przypadku, w rozmowie Mistrza i ucznia, relacji, dla niektórych przestarzałej, a dla mnie wciąż – z wielu względów, nie tylko intelektualnych – istotnej.

Nim przejdę do opisu wybranych kwestii związanych z genezą teatru inspirowanych uwagą Pani Profesor, odsłonię trzy założenia, pojawiające się w pismach poznańskich badaczy *explicite* bądź *implicite*, które dobrze wprowadzają w atmosferę poznawczą charakterystyczną dla uczonych akceptujących główne idee Jerzego Kmity dotyczące związku sztuki z myśleniem magiczno-mitycznym.

Pierwsze dotyczy faktu, iż myślenie magiczne jest na początku, tj. pojawia się u zarania każdej kultury oraz jest myślowo wszechobecne. Dopiero z biegiem czasu, kolejnych „odczarowań” w sensie Weberowskim, dochodzi do podziałów na poszczególne sfery kultury (symboliczną i techniczno-użytkową) i jej dziedziny (w tym sztukę). W perspektywie poszukiwania źródeł sztuki, w tym genezy teatru, należy podkreślić, iż nie wszyscy badacze podzielają taką ideę. Przykładowo w *Korzeniach teatru* Eli Rozik¹³, krytykujący ujęcie wywodzące teatr z rytuału, stwierdza, iż „te głęboko zakorzenione przekonania nie wytrzymują konfrontacji z faktami, a raczej jednym faktem – mianowicie takim, że na ich poparcie nie ma żadnych dowodów”¹⁴. Faktycznie jest tak, iż trudno empirycznie uchwycić moment owej genezy (autor zdaje się chciałby kogoś złapać za rękę), faktem jest, że pozostajemy tutaj w sferze hipotez, ale – w moim przekonaniu – hipotez dobrze

¹² M. Rydlewski, *Żeby widzieć, trzeba wiedzieć. Kulturowy wymiar percepcji wzrokowej*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2016.

¹³ E. Rozik, *Korzenie teatru*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

¹⁴ *Ibidem*, s. 22.

antropologicznie¹⁵ uzasadnionych oraz dających teoretyczny wgląd w mechanizmy odpowiedzialne za przejście od rytuału do sztuki, w tym przypadku teatru, a dokładniej mówiąc: narodzin jego konwencji. Ustalenia dotyczące nieobecności sztuki oraz jej narodzin w społecznościach opartych na magii pierwotnie synkretycznej, wypracowane w poznańskiej szkole kulturoznawczej, głównie przez Michała Buchowskiego i Wojciecha J. Bursztę¹⁶ oraz Andrzeja P. Kowalskiego¹⁷, uważam za niezwykle cenne w tej materii, i co więcej, w przyjętej optyce namysłu nad myśleniem magiczno-mitycznym, przekonujące. Te ustalenia nie byłyby możliwe, gdyby nie wcześniejsze prace Anny Pałubickiej¹⁸.

Drugie założenie dotyczy mechanizmu fikcjonalizacji¹⁹, który uważam, za wieloma poznańskimi badaczami, za niezwykle istotny dla narodzin sztuki. Zagadnienie fikcji, ujętej w perspektywie (pre)historii wiedzy, komentował, wychodząc od ustaleń autora *Kultury i poznania*, Andrzej Zybertowicz. Jego wniosek jest następujący: społeczności oparte na magiczno-metamorficznym sposobie myślenia to społeczności poza prawdą i fałszem, albowiem fikcja, czy też kłamstwo, nie istnieje w kulturze magicznej, gdyż brak tam szeregu opozycji, które zawdzięczamy kulturze filozoficznej, np. prawda – fałsz, rzeczywistość – iluzja, wymysł – empiria²⁰. Zybertowicz wskazuje, iż pojęcie fikcji, fikcyjnej opowieści, jest wynalazkiem kulturowym wynikającym z odklejenia się języka od bytu, czyli tego, co wcześniej było nierozdzielne. Powoduje to z kolei powstawanie takich kategorii i dziedzin, jak prawda oraz sztuka²¹. Generalnie rzecz biorąc, kłamstwo instytucjonalizuje się i upowszechnia w kulturze zachodnioeuropejskiej dopiero w okresie nowożytności (oczywiście w zależności od mentalnego usytuowania grupy społecznej), nie było oczywiście jeszcze w średniowieczu. Słowem, fikcja, iluzja, kłamstwo nie istniały zawsze (wbrew niektórym naiwnym socjobiologom, głoszącym, iż są one naszą cechą gatunkową), lecz są konstrukcjami kulturowymi.

Trzecie założenie to traktowanie nauk o kulturze jako nauk podstawowych, a w konsekwencji nieufność wobec objaśniania zjawisk kulturowych (do których

¹⁵ W rozumieniu antropologii społeczno-kulturowej, nie zaś w ujęciu antropologii fizycznej czy antropologii filozoficznej.

¹⁶ M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Instytut Kultury, Warszawa 1993; M. Buchowski, W.J. Burszta, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

¹⁷ A.P. Kowalski, *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2013.

¹⁸ Mówi o tym wyraźnie Andrzej P. Kowalski w przeprowadzonej przeze mnie rozmowie *Archeologia widzenia – kulturowy wymiar percepcji wzrokowej. Rozmowa z prof. dr. hab. Andrzejem P. Kowalskim* („Rocznik Antropologii Historii”, nr 3, 2013, s. 323-342).

¹⁹ Zob. np. J. Kmita, *Kultura i poznanie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 150-151; A. Zybertowicz, *Przemoc i poznanie. Studium z nieklasycznej socjologii wiedzy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1995, s. 252-257.

²⁰ M. Rydlewski, *Opozycja jako kategoria kulturowa w perspektywie Poznańskiej Szkoły Kulturoznawczej (Opozycja jako wynalazek oraz element gramatyki kultury europejskiej)*, [w:] *Opozycje jako kategoria kulturowa*, red. M. Badach, K. Smyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016, s. 23-35.

²¹ A. Zybertowicz, *op. cit.*, s. 252-257.

bez wątpienia należy teatr) za pomocą mechanizmów biologicznych. W moim przekonaniu dokonania poznańskich badaczy stanowią istotną przeciwwagę dla modnych dzisiaj ustaleń z zakresu neuroestetyki. Te ostatnie są niekiedy podbudowane opisem mechanizmów psychologicznych. Mam na myśli np. podział procesów kierowania uwagi, a dokładniej mówiąc, kierowania świadomości na określone obiekty. Dzielą się one na te, w których selekcja nakierowana jest na cel, oraz te procesy, w których uwaga zostaje „przyciągnięta” przez bodziec. Proces ten ma miejsce, gdy pewne cechy obiektów same, niezależnie od intencji patrzącego, przyciągają uwagę²². Neuroestetycy zajmujący się percepcją sztuki wyraźnie wskazują, że to ten drugi rodzaj uwagi odgrywa istotną rolę; według nich „dzieło sztuki jest bodźcem specjalnie spreparowanym przez artystę po to, aby wybiórczo skupić uwagę tylko na wybranych przez twórcę cechach obiektu”²³. Powstaje jednak podstawowe pytanie: dla jakiego odbiorcy? Każdego odbiorcy „w ogóle”, czy też każdego odbiorcy myślowo pokrewnemu artyście? Jeśli dla odbiorcy, z którym artysta podziela kod kulturowy, to w zasadzie dla humanistycznie zorientowanego badacza kwestia ta nie stanowi problemu, bowiem w wyniku tego typu neuroestetycznych ustaleń otrzymujemy wiedzę na temat tego, jakie cechy danego obiektu wywołują u tych odbiorców pewne reakcje. Byłoby to równoznaczne z osadzeniem badań neuroestetycznych w kontekście kulturoznawczym, za którym się opowiadam. Tak jednak zazwyczaj się nie dzieje, gdyż kognitywistyka i neurobiologia, mówiąc o człowieku danej kultury (zazwyczaj swojej własnej), którego badają, myślą o „człowieku w ogóle”. W tym przypadku byłby to zatem „odbiorca w ogóle”, co prowadzi z kolei do esencjalizmu w traktowaniu samej sztuki. Ponadto, nawet jeśli ów podział procesów uwagi jest naturalny, tj. steruje nim jakiś mechanizm psychologiczny wspólny wszystkim ludziom (choć uważam to za wątpliwe w perspektywie funkcjonowania podmiotów w kulturze magicznej), to mechanizm ten, po pierwsze, wypełniony jest różnymi kulturowo treściami. Albowiem np. co innego można uznać za cel i różnie określać sposoby jego osiągania oraz, po drugie, trudno mówić o tym, aby sam przedmiot-dzieło sztuki przyciągał uwagę, ponieważ bodźce artystyczne nie są po prostu uniwersalne. Uwagę człowieka zakorzenionego w magicznym sposobie postrzegania i odczuwania przyciąga co innego, niż człowieka współczesnego (dla tego drugiego to, co widzi ten pierwszy, byłoby często niemożliwe do zobaczenia). Książka Andrzeja P. Kowalskiego pt. *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki* pokazuje, że część tez neuroestetyków jest nieuzasadniona, gdyż ich uniwersalizm pomija to, co kulturowe: nie da się jednak „obejść” wiedzy, intencji, czy wyobraźniowego wyposażenia podmiotu odnośnie do tego, co piękne, estetyczne *etc.* Przedmiot stworzony przez artystę nie wysyła żadnego takiego komunikatu, który byłby

²² P. G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, przeł. E. Czerniawska, Warszawa 2002, s. 122.

²³ P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2007, s. 120.

odczytany niezależnie od jakiegokolwiek wiedzy, albowiem przedmiot, aby zostać przedmiotem sztuki, musi uprzednio zostać kulturowo ustanowiony. Aby zobaczyć przedmiot jako dzieło sztuki (nic nie jest nim z istoty, niezależnie od konwencji), trzeba mieć określoną wiedzę o charakterze kulturowym, pewną „teorię artystyczną”, jak powiedziałby chętnie przywoływany przez Andrzeja P. Kowalskiego antyesencjalistyczny filozof sztuki – Arthur Danto²⁴.

Przejdę teraz do wybranych tez stawianych przez antropologicznie czy też kulturoznawczo zorientowanych badaczy genezy teatru. Jedną z najbardziej interesujących mnie kwestii jest tytułowe pojęcie *mimesis* i jego ujęcie w perspektywie postawy zaangażowanej w rozumieniu Anny Pałubickiej, zgodnie z poczynioną przez nią w przywołanej rozmowie uwagą, iż należałoby się zastanowić nad magicznie głębszym ujęciem owego pojęcia. Jak zatem potraktować ideę Arystotelesa, iż teatr wywodzi się z naśladowania? To, że da się ono ująć tak, jak zaproponowała to Profesor Pałubicka, świadczy bardzo dobra książka Marty Steiner pt. *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*²⁵, przywołująca bogatą literaturę na ten temat, marginalnie korzystająca nawet w wybranych momentach narracji, z ustaleń Michała Buchowskiego i Wojciecha J. Burszty dotyczących nieobecności sztuki w kulturach pierwotnie magicznych²⁶.

Zdaniem Arystotelesa, który – choć nie był zainteresowany genezą teatru, to dostarczył jednak istotnych przesłanek dla namysłu nad tym zagadnieniem – tragedia narodziła się z „improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb”²⁷. Jego zdaniem tragedia to

[...] naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do „oczyszczenia” [kátharsis] tych uczuć.²⁸

Podstawowy termin to *mimesis*, czyli naśladownictwo. Arystoteles wspomina o tancerzach, którzy „poprzez rytmiczne figury wyrażają”, naśladują charakter, doznania i działania²⁹.

²⁴ Jego zdaniem: „Aby zobaczyć coś jako sztukę, konieczny jest element, którego oko nie może dostrzec – jest to atmosfera teorii artystycznej, wiedza na temat historii sztuki. [...] To w końcu pewna teoria sztuki tworzy różnicę pomiędzy kartonem Brillo i dziełem sztuki i podtrzymuje go przed upadkiem do poziomu zwykłego przedmiotu, którym jest [uzupełniłbym to z ducha Fishowskim komentarzem: w jakichś okolicznościach „zwykłym przedmiotem” – M.R.]. [...] Oczywiście, jest mało prawdopodobne, aby ktoś nieznający takiej teorii mógł zobaczyć karton jako sztukę” (A. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii i sztuki*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 42-44).

²⁵ M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

²⁶ M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Instytut Kultury, Warszawa 1993; M. Buchowski, W.J. Burszta, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

²⁷ M. Steiner, *op. cit.*, s. 15.

²⁸ *Ibidem*, s. 16.

²⁹ *Ibidem*, s. 17.

Zdaniem niektórych badaczy przywołanych przez Martę Steiner, nie należy owego naśladowania rozumieć dosłownie, tj. jako kopiowania natury przez sztukę.

Chodzi raczej o to, że sztuka potrafi stwarzać analogon naturalnych procesów i form w materiale, który sam się z tego nie składa. Analogon ten ma mieć przy tym podobną siłę oddziaływania na nas jak sama natura.³⁰

Przywołane przez nią ustalenia RONALDA S. CRANE'a są zgodne z poglądem ANDRZEJA P. KOWALSKIEGO, który idzie o krok dalej, twierdząc, iż w magicznych wyobrażeniach relacji pomiędzy „naturą” a „sztuką” to ta druga ma pierwszeństwo w stanowieniu o rzeczywistości świata, a pierwsza nie jest dla niej wzorcem³¹.

W pierwotnym znaczeniu *mimesis* łączono z działalnością pochodną od sztuki mima, który naśladuje przeżycia bohaterów za pośrednictwem tańca i śpiewu³². Jak twierdzi Marta Steiner, owo

[...] pierwotne znaczenie terminu *mimesis* [...] znajduje swoje odbicie w pewnych sformułowaniach Platona dotyczących muzyki i tańca, którym przypisuje on funkcję wyrażania charakteru ludzkich „zachowań”. W dialogach Platona możemy dostrzec również następne ogniwo rozwoju tego właśnie znaczenia pojęcia *mimesis*, gdy przenosi on je z muzyki i tańca na poezję wyrażoną w formie dramatycznej. Funkcję „mima” przejmuje w niej poeta, który wciela się w przedstawiane postaci i pragnie za pomocą odpowiedniej stylizacji wyrazić charakter i przeżycia tych postaci.³³

Autorka przywołuje jeszcze stanowisko Władysława Tatarkiewicza dotyczące pojęcia *mimesis* (jego zdaniem, jako związane z obrzędami i misteriami kultu dionizyjskiego, *mimesis* miało znaczenie odmienne od dzisiejszego, gdyż *mimesis*-naśladowanie było nazwą czynności kultowych kapłana składających się z tańca, muzyki i śpiewu) oraz ujęcie Zofii Mitosek, która celnie zauważa, iż pojęcie to nie było kategorią estetyczną³⁴. Zdaniem Marty Steiner:

Wolno nawet założyć, że – podkreślając kwestię „imitacji” – Arystoteles mógł mieć na myśli coś pokrewnego rytuałom magicznym, za których pomocą ludzie, nawet jeszcze za jego czasów, chcieli sprawować kontrolę nad naturą [...]³⁵,

co jest przecież jedną z cech myślenia magicznego.

Powyższy trop myślowy, w perspektywie ustaleń Anny Pałubickiej, można ująć tak oto: w postawie zaangażowanej, która jest oparta na swoistym światoodczuciu związanym z myśleniem magicznym charakterystycznym dla kultury pierwotnie magicznej, możliwe są metamorfozy, przeobrażenia, trudno zatem mówić tutaj o naśladowaniu, odgrywaniu w naszym rozumieniu. W tym sensie szkoda,

³⁰ *Ibidem*.

³¹ „Przykładowo – pisze Kowalski – dla ludowego odbiorcy »realny« św. Jerzy to wizerunek rycerza zabijającego smoka, a nie żyjąca kiedyś osoba wyjęta z oficjalnej hagiografii i niemająca związku z konkretną ikonograficzną sceną. Święty więc to nie amorficzne, chociaż historycznie autentyczne, szczątki umieszczone w relikwiarzu, lecz namalowana postać” (A.P. Kowalski, *op. cit.*, s. 87).

³² M. Steiner, *op. cit.*, s. 17.

³³ *Ibidem*, s. 18.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 21.

że Marta Steiner nie skorzystała dodatkowo z ustaleń Anny Pałubickiej odnośnie do braku symbolizowania w kulturach pierwotnych³⁶ oraz ustaleń dotyczących metamorfozy magicznej w ujęciu Andrzeja P. Kowalskiego, gdyż rzuciłoby to nowe światło, zresztą intuicyjnie obecne u autorki w wielu miejscach jej refleksji, na kwestię pantomimy myśliwskiej i kategorii odgrywania rytuałów myśliwskich, które uznaje się za zachowania *par excellence* prototeatralne. Powyższej uwagi nie należy traktować jako zarzutu wobec książki (w końcu nie da się przeczytać wszystkiego), lecz jedynie intelektualny sygnał, iż odgrywanie pantomimy myśliwskiej należy ujmować w perspektywie metamorficznej płynności³⁷ (partycypacji mistycznej w rozumieniu, przywoływanego zresztą w książce Steiner, Luciena Lévy-Bruhla) pomiędzy tym, co/kto jest odgrywane, a tym, kto odgrywa. W tym sensie słowo odgrywanie powinno być ujęte w cudzysłów. A zatem: teatr zaczyna się wtedy, kiedy zostaje skodyfikowana konwencja odgrywania, podzielałam zatem zdanie Andrzeja P. Kowalskiego, iż to dopiero „opuszczenie” wyobraźni metamorficznej oraz określone dualizmy (np. aktor – widz) leżą u podstaw sztuki teatralnej³⁸. Widać zatem wyraźnie, że filozoficzno-kulturoznawczy słownik wzbogacony o rozróżnienie na postawę zaangażowaną i postawę zdystansowaną pomaga lepiej zrozumieć materiał empiryczny.

Nawiasem mówiąc, moment „opuszczania” tego typu wyobraźni oraz konstrukcja społeczna określonych ról możliwa jest do wyznaczenia tylko myślowo, na zasadzie pewnej intelektualnej rekonstrukcji o charakterze antropologicznym, antropologii zamierzchłych znaczeń, by posłużyć się tytułem książki Andrzeja P. Kowalskiego³⁹. Niestety nic tutaj nie pomoże odwoływanie się do samych działań bez konstytutywnego dla nich znaczenia; sama analiza performensu, przede wszystkim w ujęciu biologicznym, nic nam nie powie, albowiem bez uwzględnienia „współczynnika humanistycznego” będziemy skazani jedynie na opisy działań, nie wiedząc, jaki sens im nadawano. Przykładowo zgadzam się, że dany rytuał społeczności pierwotnych można w i d z i e ć j a k o taniec, ale przecież nie każdy taniec to rytuał. Jak bez perspektywy nadawanych znaczeń, tj. kultury, zobaczyć różnicę? Ponadto Mirosław Kocur twierdzi, iż człowiek to performer z natury, powołując się w tym względzie na ustalenia neuronauki. Moim zdaniem wrocławski kulturoznawca nakłada współczesną perspektywę na odległy historycznie kontekst kulturowy. Zgadzam się, że człowiek archaiczny był w pewnym sensie performerem⁴⁰, jednak należałoby tutaj uwzględnić nie tylko szereg podo-

³⁶ A. Pałubicka, *O trzech historycznych odmianach waloryzacji światopoglądowej*, „Studia Metodologiczne” 1985, t. 24, s. 51-75.

³⁷ A.P. Kowalski, *Metamorfozy jako przejaw najstarszej magicznie praktykowanej formy myślenia*, [w:] *Szkice z filozofii kultury*, A. Pałubicka (red.), Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 1994, s. 11-24.

³⁸ A.P. Kowalski, *Mit a piękno...*, s. 83.

³⁹ A.P. Kowalski, *Antropologia zamierzchłych znaczeń*, Polskie Towarzystwo Historyczne, Seria: Chronos/Anthropos, Toruń 2014.

⁴⁰ Ł.M. Dominiak, *Partycypacja i dyskurs. Mentalność pierwotna w badaniach Luciena Lévy-Bruhla*, Nomos, Kraków 2015, s. 196.

bieństw, ale i różnic względem człowieka współczesnego (np. indywidualne „ja”, świadomość konwencji, relacja wykonawca – publiczność). Niemniej człowieka archaicznego można uznać za performerę (w pewnym sensie) nie dlatego, że taka jest biologia, lecz dlatego, że taka była jego magiczna, wyrażająca się w postawie zaangażowanej, kultura⁴¹. To, że my dzisiaj jesteśmy tak bardzo przywiązani do performatywności, ma moim zdaniem więcej wspólnego z obecnością naleciałości kultury magicznej oraz – generalnie – współczesnym stanem kultury niż z biologią.

Warto powrócić do stwierdzenia Mitosiek o antyestetycznym wymiarze *mimesis*. Opinię Mitosiek szeroko uzasadniał Eric A. Havelock w *Przedmowie do Platona*. Książka ta jest próbą zrozumienia *mimesis* w ujęciu Platona, które ma opisywać doświadczenie poetyckie. Eric A. Havelock dochodzi do wniosku, że obejmuje ono nie tylko – jak chciałby Erich Auerbach – formę przedstawienia rzeczywistości w „dziele literackim”, lecz w oryginalnym kontekście kultury oralnej musi być interpretowane jako rodzaj uczestnictwa odbiorcy tego dzieła w jego wykonaniu. Autor stawia tezę o głębokim psychologicznym, a nawet psychosomatycznym utożsamieniu się odbiorcy z treścią przekazu. Owo utożsamienie jest konieczne do podtrzymania przekazu (lepszego jego zapamiętania)⁴², zarazem jednak uniemożliwia zajęcie jakiegokolwiek postawy krytycznego dystansu wobec treści. Wykonywanie pieśni wprowadza audytorium w rodzaj transu, hipnozy⁴³. Z tego powodu Platon, chcący ustanowienia krytycznej refleksji odnośnie do rzeczywistości, walczy z poezją, a dokładniej mówiąc: jej „wczuwającym się” odbiorcą⁴⁴. Mówiąc w skrócie, dla Erica A. Havelocka *mimesis* to termin obejmujący całość środków językowych, jakimi posługuje się poeta, i których zadaniem jest oddziaływanie na świadomość i wrażliwość słuchacza. Poetyckie środki wyrazu to w ujęciu Platona „obszar nieracjonalnych patologicznych emocji, nieokiełzanych płynnych uczuć, niedających się w ogóle przełożyć na język refleksji”⁴⁵. Trudno zrozumiała dla nas intensywność wpływu poezji na ludzkie emocje wydaje się niemal patologiczna⁴⁶.

⁴¹ Być może teza ta straciłaby swój dualizm, gdyby kognitywistyka w końcu uznała, iż bada podmiot uregulowany kulturowo oraz poważnie zajęła się badaniami mózgu pod kątem badania naturalnego dla człowieka myślenia magicznego. Anna Pałubicka stwierdza, iż myślenie magiczne ujmowane w kontekście postawy zaangażowanej jest niemożliwe do wyeliminowania, jeśli człowiek i jego wspólnota mają przetrwać, albowiem jest to myślenie jakoś powiązane z mechanizmami biologicznie rozumianej adaptacji. Stanowi ono wyposażenie każdego człowieka, co więcej, w początkowych okresach życia przyswaja się za ich pomocą kulturę (A. Pałubicka, *Kultura ponowoczesna: dyssolucja kulturowa czy nowy typ kultury?*, mps, s. 15). Interdyscyplinarne badania kognitywistów i etnologów owego „jakoś” byłyby w moim przekonaniu o wiele ciekawsze, niż mózgoцентриczne tezy nieuwzględniające zróżnicowanego środowiska kulturowego człowieka. Jeśli zatem Anna Pałubicka ma rację (podobną tezę głosi także A. Dobosz), to jedyną naturą człowieka jest jego magiczna natura.

⁴² Można by postawić tutaj ciekawe pytanie: czy to metamorfoza warunkuje takie ujęcie przekazu, czy też sama jest wynikiem rodzaju przekazu? Co jest przyczyną, a co skutkiem?

⁴³ E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, przeł. P. Majewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 182.

⁴⁴ P. Majewski, *op. cit.*, s. 10-11.

⁴⁵ E.A. Havelock, *op. cit.*, s. 57.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 69.

Mówiąc o poezji i poetach, Eric A. Havelock wyróżnia kilka aspektów krytyki Platona. Jedną z nich jest czynna, osobista identyfikacja słuchacza z treścią słyszanej przez niego wypowiedzi poetyckiej. Owa identyfikacja, tj. utożsamienie się z poszczególnymi bohaterami, następuje wtedy, gdy wyśpiewywane słowa wyrażają emocje i namiętności dochodzące do głosu w konkretnych sytuacjach, w których działają bohaterowie (z tego względu treść eposu powinna się składać z opisów serii działań)⁴⁷. Co więcej, owe działania nie podlegają refleksji. Poeta kontrolował kulturę, w której żył, wiedza zawarta w pieśniach była przyjmowana bez żadnej refleksji czy analizy⁴⁸. W sytuacji wykonania poetyckiego i w stanie umysłowym będącym skutkiem tego wykonania dochodzi do połączenia, czy też pomieszania, przedmiotu i podmiotu⁴⁹. Dopiero pismo oddziela „Ja” od reszty rzeczywistości, co nie było możliwe w ramach poetyckiego przekazu oralnego⁵⁰. Naśladowanie rozumiane jest zatem jako rodzaj wcielania się w kogoś⁵¹.

Ponadto Platon rozszerzył pojęcie *mimesis* na formę zaangażowania publiczności, albowiem *mimesis* „Nie określa już niedoskonałej wizji artysty, cokolwiek nią jest, ale utożsamienie się publiczności z tą wizją”⁵². Język grecki w komunikacji oralnej nie pozwalał na wyrażenie siebie w odróżnieniu od zastanej tradycji, nie pozwalał stanąć obok tradycji i jej badać. Aby osiągnąć ten rodzaj doświadczenia kulturowego, musiało pojawić się pismo, które skłania do zaprzestania ustawicznej identyfikacji ze wszystkimi sytuacjami narracyjnymi, skłania do zaprzestania ciągłego odczuwania emocji, w które zaangażowani są bohaterowie⁵³.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 203, także: s. 225, 237, 272. Eric A. Havelock zauważa, że przeciwieństwem przedmiotu „samego w sobie” i jego właściwości jest „zróżnicowana wewnętrznie seria zdarzeń i działań, które raczej wydzierają się niż »są«, i które otrzymują żywy, sugestywny obraz językowy, nie są natomiast przedmiotem refleksji” (*ibidem*, s. 296).

⁴⁸ *Ibidem*, s. 181.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 289.

⁵⁰ P. Majewski, *op. cit.*, s. 16.

⁵¹ Problem utożsamienia jest niezwykle interesujący. Eric A. Havelock przytacza fragmenty Platona o upodobnieniu się poety do opisywanej postaci, wskazujące wyraźnie na pełną identyfikację (*ibidem*, s. 52-53). Badacz jednak wskazuje na pewną wątpliwość co do słów Platona. Jego zdaniem: „Poeta używa swojej artystycznej wyobraźni, by dobrać słowa, które będą najlepiej pasować do postaci Agamemnona. Jest przy tym daleki od »upodobnienia się« do postaci Agamemnona we wnętrzu własnej psychiki, musi zachować odrębną i integralną osobowość twórczą, ponieważ za chwilę będzie używał tych samych zdolności, by włożyć najodpowiedniejsze słowa w usta Achilleasa” (E.A. Havelock, *op. cit.*, s. 53). Moim zdaniem Eric A. Havelock popełnia tutaj błąd. Nie jestem nawet pewien, czy w perspektywie całości ustaleń książki tego badacza dałoby się powyższy cytat obronić, choć kilka zdań dalej precyzuje, o co mu dokładnie chodzi, akceptując w zasadzie tezę o powinności „upodobnienia” się poety do postaci (*ibidem*). Jeśli uznać tezę o obecności myślenia metamorficznego u Homera i jego audytorium, to wydaje się, że owo psychiczne upodobnienie było jak najbardziej możliwe i nie chodziło wcale o poziom umowności, konwencjonalnego odgrywania danej postaci. To, że przez jakiś czas był X, nie oznacza, że musiał być „sobą”, aby za chwilę być Y: to kolejne „stadia metamorficzne”, nie wymaga się tutaj jednak obecności „ja”, którego i tak, w naszym wyobrażeniu, z kilku względów być w tych kulturach nie mogło być (także w związku z brakiem pisma, co ciekawie opisywał A. Łuria).

⁵² E.A. Havelock, *op. cit.*, s. 57, 76.

⁵³ *Ibidem*, s. 235.

Podsumowując: Platon chce, aby ludzie o władni „homerowym stanem umysłu” myśleli, co i o czym mówią, a nie tylko mówili, aby oddzielili samych siebie od swoich wypowiedzi, a nie utożsamiali się z nimi, chce, aby stali się „podmiotami”, które są oddzielone od przedmiotów, rozważają je, a nie tylko „naśladują”⁵⁴. W takiej perspektywie można zaryzykować stwierdzenie, że „myślenie poetyckie”, jakie przedstawia Platon, jest bliskie temu, co określam mianem kultury oralno-magicznej, w której formą myślenia-działania jest metamorfoza.

Ten antymagiczny gest oddzielenia podmiotu od przedmiotu, jakiego dokonuje Platon, można ująć także w perspektywie bliskiej mi problematyki wzrokocentryzmu kultury europejskiej. Problematykę tę roboczo określiłbym mianem „utraconej widzialności”. Na czym on polega? Mówiąc najprościej: na zmianie mentalnej pozycji patrzącego. Platon „uczynił nas milczącymi obserwatorami, a nie aktywnymi współuczestnikami”⁵⁵.

To, co mówi Eric A. Havelock, doskonale opisała Anna Pałubicka w *Gramatyce kultury europejskiej* w perspektywie dwóch postaw, jakie można zająć w naszej kulturze⁵⁶. Zarówno w przypadku „homerowego stanu umysłu”, jak i „platońskiego stanu umysłu” widzialność czy widzenie odgrywa fundamentalną rolę. Różnica polega jednak na tym, że w pierwszym przypadku oglądający jest częścią oglądanego, w drugim zaś obserwatorem z boku. W przypadku dyskursu oralnego wizualizacja jest konieczna, w drugim zostaje w pewnym sensie utracona.

Ostatecznie wyabstrahowany przedmiot, oddzielony od wszystkich konkretnych sytuacji, nie potrzebuje już wizualizacji; i zresztą nie może zostać nawet unaoczniony, ponieważ doświadczenie wizualne jest doświadczeniem barwy i kształtu.⁵⁷

Epika musi dbać o wizualizację, ponieważ nie zna abstrakcji. Z chwilą, gdy szczełowe opisy-obrazy tracą swoją sensualność i przechodzą w abstrakcję,

[...] wówczas to, co widzimy, staje się niewidzialne, a to, co zmysłowe, roztopia się w idei. W taki sposób abstrakcyjny przedmiot wiedzy musi utracić nie tylko wielość pojawiać w czasie i w różnych sytuacjach, ale również barwę i w ogóle widzialność. Staje się tym, co „niewidzialne”.⁵⁸

Jedynie, co można powiedzieć o abstrakcyjnych pojęciach, to to, że nie można ich ani zobaczyć, ani poczuć, ani usłyszeć.

Jeśli nazywamy te słowa „pojęciami”, to dla przeciwstawienia ich „obrazom”. Jeśli mówimy, że są to „abstrakcje”, to dla przeciwstawienia ich konkretnym obrazom wizualnym, obrazom zdarzeń, albo rzeczy, które uczestniczą w zdarzeniach. Słuszne więc będzie stwierdzenie, że u swego podłoża platonizm jest apelem o to, by zastąpić dyskurs obrazowy dyskursem konceptualnym, pojęciowym [...].⁵⁹

⁵⁴ *Ibidem*, s. 78.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 310.

⁵⁶ A. Pałubicka, *Gramatyka kultury...*

⁵⁷ E.A. Havelock, *op. cit.*, s. 255.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 310.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 301.

a zatem jest apelem o postawę teoretyczną w rozumieniu Anny Pałubickiej.

Na zakończenie warto przywołać jeszcze jeden trop dotyczący *mimesis*, albowiem to właśnie z nim łączy się, tak istotne dla teatru, pojęcie *kátharsis*, które, zdaniem wielu badaczy, powinno być odczytywane właśnie w kontekście tego pierwszego. Jak podaje jeden z nich:

Mimesis tragiczna kreująca akty życia i gwałtowności losu ludzkiego, daje tragedii tę moc wywoływania wstrząsu uczuciowego, który nazywa Arystoteles mianem *kátharsis* i który może się dokonać jedynie za pośrednictwem fikcji tworzącej w nas dystans do przedstawionych zdarzeń i zarazem integrującej nas z tymi zdarzeniami.⁶⁰

Ta ważna, niezwykle interesująca teza, wymaga jednak pewnego doprecyzowania. Chodzi nawet nie tyle o wstrząs uczuciowy, lecz umiejętność swoistego *gestalt switch* pomiędzy postawą zaangażowaną a postawą zdystansowaną. Bez zaistnienia tej drugiej *kátharsis* ze względów logicznych nie byłaby możliwa, gdyż zakłada ona uświadomienie sobie, że to, co się dzieje na scenie, co jest oglądane, jest fikcją. Pomiędzy tymi postawami rozpościera się fikcja, która najpierw jest przeżywana jako rzeczywista a następnie czyniona sztuczną. W perspektywie ustaleń Anny Pałubickiej można zaryzykować tezę, iż *kátharsis* byłoby niemożliwe do przeżycia bez oscylacji pomiędzy postawą zaangażowaną (uczuciową), a zdystansowaną (pozwalającą przyjrzeć się z boku swoim emocjom). *Kátharsis* to nic innego jak opuszczenie, swoista „dezercja” z postawy zaangażowanej na rzecz postawy zdystansowanej i z powrotem. Taki ruch powoduje, jak można wnioskować ze sformułowań Arystotelesa, że przeżycie litości i trwogi mają oczyścić właśnie z litości i trwogi.

Zdaniem Henryka Podbielskiego można to wytłumaczyć jedynie w odniesieniu do znanych Arystotelesowi zasad pochodzących z praktyk rytualnych i medycznych, to znaczy do sympatii (współczucia) i homeopatii (podobne leczy się podobnym). Takie rozumienie terminu *kátharsis* sprawia, że możemy dostrzec – tak jak w przypadku *mimesis* – odniesienia do zamierzchłej historii tragedii, kiedy najprawdopodobniej musiała ona pełnić funkcję rytualnego oczyszczania.⁶¹

Etymologia terminu *kátharsis* nie jest możliwa do ustalenia w świetle systemu języków indoeuropejskich, co może wskazywać na jego wcześniejszą genezę pochodzącą z innego kręgu kulturowego, w którym najprawdopodobniej miało związek z kultem i rytuałem oczyszczania⁶². Steiner zauważa, iż:

Na podstawie przytoczonych przykładów widać zatem, że terminy używane przez Arystotelesa w celu normatywnego opisu struktury teatru odsyłają pośrednio do tropów związanych z jego genezą.⁶³

Pytanie, czy można podać tutaj inny trop, tj. taki, że Arystoteles nie tyle znalazł i „zarządził” tymi kategoriami o charakterze magicznym, ale sam był przez nią

⁶⁰ Cyt. za: M. Steiner, *op. cit.*, s. 18.

⁶¹ *Ibidem*, s. 18.

⁶² *Ibidem*, s. 19.

⁶³ *Ibidem*.

zarządzany, jest jak najbardziej na miejscu, gdyż śladów myślenia magicznego na zasadzie podobieństwa jest u Arystotelesa kilka⁶⁴.

Dualizm postawy zaangażowanej oraz postawy teoretycznej stanowi użyteczne narzędzie do aplikowania go w różne punkty analiz formułowanych przez badaczy kultury i dotyczących konkretnego materiału historycznego, co starałem się zasygnalizować na przykładzie rekonstrukcji antropologicznej genezy teatru Marty Steiner oraz Ericka A. Havelocka. Dzięki tej aplikacji zyskuje się wyższy poziom abstrakcji, dający jednak możliwość zwrócenia uwagi na konkret. Uważam jednak, że to dopiero punkt wyjścia dla prawdziwej przygody intelektualnej, albowiem możliwe są, przynajmniej moim zdaniem (choć nie wiem, czy Profesor Pałubicka przystałaby na takie *dictum*), mutacje obu tych postaw. W takim kontekście niezwykle interesujące są mutacje oralności i piśmienności, z jakimi mieliśmy i mamy do czynienia w kulturze. Przykładowo: faktem jest, że dzięki pismu narodziła się postawa zdystansowana, ale czy dzisiaj, po jej społecznej, głębokiej internalizacji, umysłowej inkarnacji, możliwe jest, aby używać pisma w sposób zaangażowany, mający moc kreacji? Czyż niektóre literackie przykłady nie są tego wyraźnym echem?⁶⁵ Można także śledzić dialektykę pomiędzy obiema postawami w procesie konstruowania sensu przez antropologów kulturowych. Znakomicie nadaje się do tego pisarstwo Clifforda Geertza, a na polskim gruncie autoetnograficzna twórczość Marcina Kafara. Ponadto ta druga komplikuje to, co pisane, i to, co opowiadane, wkładając w ten obszar kategorię doświadczenia i interesująco ją multiplikując. Na koniec tej krótkiej listy dodam jeszcze Ludwiga Wittgensteina, którego twórczość można uczynić przedmiotem namysłu w perspektywie napięcia pomiędzy mówieniem a pisaniem, zaangażowaniem a dystansem. Kwestie te, jak i wiele innych, zasługiwałaby na osobne omówienie.

⁶⁴ A.P. Kowalski, *Mit a piękno...*, s. 271-272.

⁶⁵ Pisałem o tym zagadnieniu, wspólnie z Marcinem Kafarem, na przykładzie metafory „prawdziwego zmyślenia” Marka Hłaski (zob. M. Rydlewski, *Wszyscy jesteście wymyśleni*, [w:] *Auto/biograficzne aspekty praktyk poznawczych*, red. M. Kafar, Seria: „Perspektywy Biograficzne”, t. 3, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 127-147; M. Kafar, M. Rydlewski, „*Prawdziwe zmyślenie*” – *nieoczywiste pola znaczeń metafory literackiej*, [w:] *Auto/biograficzne aspekty praktyk poznawczych*, red. M. Kafar, Seria: „Perspektywy Biograficzne”, t. 3, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 173-205).

Michał Rydlewski

Mimesis and Involved Attitude in a Perspective of Prototheatral Behaviors

Abstract

The article presents some remarks on prototheatral behaviors. The basis for these remarks is the newest book by Anna Pałubicka entitled Grammar of European Culture, which shows the dualistic dimension of our culture. The book describes two general attitudes toward the world present in the European culture: the attitude of a man involved in the realization of chosen values, and the attitude of a distanced observer of the world and man himself. I believe that terms like *mimesis* should be interpreted in involved attitude because it is still strongly connected with magical way of being in the world.

Keywords: Anna Pałubicka, grammar of European culture, *mimesis*, prototheatral behaviors.