

SŁOWO-TEATR-BYCIE WE WSPÓLNOCIE.  
UWAGI O MONODRAMIE „JAK ZIADŁEM PSA” JEWGIENIJA GRISZKOWCA (CENTRUM  
DRAMATURGII. TEATR POLSKI W POZNANIU, STYCZEŃ 2001 ROK)

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK

Łotmanowska koncepcja „semiosfery”, dynamizująca aktualny we współczesnej humanistyce problem dialogu, rozmowy<sup>1</sup>, komunikacji, ważki zwłaszcza w odniesieniach hermeneutyki do kategorii symbolu i symbolizowania aktu percepcji<sup>2</sup>, eksponuje nie doceniany dotychczas aspekt wymienionej jakości. Bazując na refleksjach A. Puszkina, J. Lermontowa, F. Dostojewskiego dotyczących „tematu”, określanego jako „imię” zjawiska, na które każdorazowo zorientowany jest proces tworzenia, Jurij Łotman<sup>3</sup> definiuje owo pojęcie jako znalezisko, „ziarno”, z którego „rozwija się” cały utwór artystyczny. Proces formowania się dzieła lub, jak można to ująć, realizacja immanentnego paradygmatu estetycznego już zakodowanego w „ziarnie”, jest możliwa dlatego, że temat to „symbol” wchłaniający całość dzieła i zarazem strukturujący je. Ów temat-symbol, synonimicznie określanym mianem „gen tekstu”, niesie w sobie energię twórczego zamysłu, rozwija mechanizm pamięci kultury, deszyfruje symptomy choroby

<sup>1</sup> Zob. chociażby, A. Woźny, Bachtin. Między marksistowskim dogmatem i formacją prawosławną. Nad Studium o Dostojewskim, Wrocław 1993; zbiór artykułów „Bachtinologia”, izd. „Aletejja”, Sankt-Pietierburg 1995, w szczególności publikacje autorów S.S. Chorużyj, N.K. Bonieckaja, K. Emerson, N. Perlina, N.D. Tamarczenko; H.-G. Gadamer, Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej, przeł. B. Baran, Kraków 1993.

<sup>2</sup> A. Bielyj, Simwolizm kak miroponimanie. Mysliteli XX wieku. Sostawlenie, wstupitel'naja stat'ja i primieczanija L.A. Sugaj, Moskwa 1994; M. Heidegger, Budować-mysleć-mieszkać, Warszawa 1977; P. Ricoeur, Egzystencja i hermeneutyka, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1975; D. i Z. Benedyktowicz, Dom w tradycji ludowej, Wrocław 1992; J.E. Cirlot, Słownik symboli, przeł. I. Kania, Kraków 2000.

<sup>3</sup> J.M. Łotman, Wnuri mysljaszczich mirow, [w:] Siemiosfera, Sankt-Pieteierburg 2000.

momentu historycznego, dla którego artysta – akt twórczy objawia się jako zabieg terapeutyczny.

Poszerzając zarysowany kontekst o takie zjawiska kultury humanistycznej, jak wysoki stopień samoświadomości artystycznej Andrieja Bielego, teoretyka symbolu zmagającego się z koniecznością „przeznania formy przez chaos”<sup>4</sup> i pokrewnej temu fenomenowi Bachtinowskiej „tajemnicy dzieła”, zasadzającej się na „walce formy i życia”<sup>5</sup>, można skonstatować, iż w procesie uświadamiania przez humanistykę XXI wieku wysiłku poznania, trudu Heideggerowskiego „bycia – w – świecie” i „fenomeny uczestnictwa” oraz sensu „nadawania imienia” rzeczom<sup>6</sup>... określa się syndrom maksymalnego zbliżenia twórczego eksperymentu i myśli filozoficznej. Ta osobliwość, jakkolwiek nie uzyskała poziomu współczesnej nam konceptualizacji, była wszechobecna na przełomie XIX/XX ww. nie tylko w Europie pod postacią Wielkiej Reformy Teatralnej. Jej wciąż aktualizujące się dążenia, wówczas w kulturze rosyjskiej zespalały się (tak w dyskursie, jak i immanentnie w dziełach) z antropologią neochrześcijańską oraz z marzeniami symbolistów o „rosyjskim Renesansie” i zapoczątkowały nośnymi kontekstami znaczeniowymi chociażby w takich rodzajowo-gatunkowych syntezach, jak teatralizowana powieść Andrieja Bielego, dramat liryczny Aleksandra Błoka, czy „ekstacyjny styl” Sergiusza Eisensteina.<sup>7</sup>

Nasuwa się tutaj też interpretacyjna, iż w rosyjskiej kulturze teatralnej przełomu wieków eksperymenty ze słowem – wytwarzaniem na styku różnych rodzajów sztuk, i w takim kształcie budującym dramaturgiczno-teatralną jedność Reformy – winny być odczytywane w kontekście asocjacji z nie-epickim słowem Dostojewskiego, z degraduującą się formą wypowiedzi Tołstojowskiego eposu, z „wynałazkiem” skazu i soborowej modlitwy przez wędrownego bohatera N. Leskowa. Dla tak budowanego tutaj kontekstu asocjacji ważnym wydaje się fakt uświadomienia, że w „epokowym myśleniu” słowianofilów rosyjskich dążących do zbudowania samowystarczalnego systemu wartości – słowianofilskiego uniwersum kulturowego w oparciu o nacjonalną duchowość – wysoką pozycję zajmował ideał „brata-łaty”, będący oczywistym przeciwieństwem zaprogramowanego „dżentelmena” okcydentalistów. W modnych wówczas stylizacjach na taki typ „prawdziwego Rosjanina” kultywowano spontaniczność zachowań, łatwość nawiązywania kontaktów „w drodze”, co zewnętrznie nawiązywało do sztafażu improwizowanych spektakli wędrownych teatrów, jakkolwiek istotny sens polegał na wspólnotowym przeżywaniu rosyjskości.

Ten trop otwiera się na cały zespół przejawów nieoficjalnego nurtu teatralnego, docenianych w różnych kontekstach rosyjskiej kultury humanistycznej przez takich

<sup>4</sup> A. Bielyj, Tragedia twórczestwa. Dostojewskij i Tołstoj, Sankt-Pietierburg 1911.

<sup>5</sup> N.K. Bonieckaja, M. Bachtin i idei giermeniewiki [w:] Bochtinologia, op. cit., s. 32-43.

<sup>6</sup> M. Heidegger, op. cit.; K. Michalski, Heidegger i filozofia współczesna, PIW 1978; N.T. Rymar', Ironija i mimezis. K problemie chudożestwiennogo jazyka XX wieka, tekst wygłoszony na konferencji „Problemy teorii literatury”, MGU imieni Lomonosowa, Moskwa 1998.

<sup>7</sup> Zob. L. Silard, P. Barta, Dantow kod ruskogo simwolizma, Studia Slavica Hung. 35/1-2. 1989. Budapest.

Zob. S. Eisenstein, Przyroda nieobojetna, przeł. M. Kumarek, Warszawa 1975.

znawców problemu, jak D. Lichaczew, V. Panczenko, J. Łotman. Nie typologizowanych jednakże z punktu widzenia utajnionej obecności zjawiska w tym wielkim fermencie kulturalnym, za sprawą którego idea widza-współtwórcy jest żywotna po dziś dzień. A przecież ekshibicjonizm „jurodiwego”, ucieśność wędrownych skomorochów, przenośny teatr z gotowymi scenkami, opowieściami wyrytymi na drewnianych deseczkach prezentowanymi podczas jarmarków i odpustów /„любочный театр”/ zawsze wzbudzały nieokielznane reakcje widzów, którzy stawali się mimowolnymi aktorami w improwizowanych spektaklach. Na wyższym poziomie percepcji poznawczej zjawisko to można rozumieć jako uruchamianie żywotnego w rosyjskiej kulturze duchowej kodu teatralnego tłumaczącego się w najgłębszym sensie pojęcia „teatralny” jako sakralny, wspólnotowy, jednoczący. Wobec faktu intensywnych badań nad takimi kategoriami jak „kosmizm” i „soborowość”, które dzisiaj uważa się za określające dla rosyjskiej myśli i praktyki prawosławnej, hipoteza o rosyjskim fenomenie teatralności może zyskać szeroką perspektywę penetracji.<sup>8</sup>

Znamienna wydaje się tutaj ta okoliczność, że jakkolwiek Reforma preferowała wyzyskiwanie takich kategorii estetycznych, które były czytelne dla całej Europy Teatralnej, to w reprezentatywnej dla teatru rosyjskiego „Budzie jarmarcznej” Aleksandra Błoka sjużet zapożyczony z commedia dell' arte uległ głębokiemu przekodowaniu w procesie twórczego organizowania duchowego porozumienia między wirtualnym reżyserem i wirtualną widownią, widzem-współtwórcą. Budując dramat liryczny w oparciu o ideę demiurgicznej energii teatralnego zaczynu i wyzwolonego duchowego porozumienia – stereotyp miłosnego trójkąta z włoskiej komedii, funkcjonującej na poziomie fabuły w obnażonym mechanizmie „scena-kulisy-mieszcząca widownia”, potencjalnie realizuje się w perspektywie rzeczywistości nadszencicznej, symbolicznej, a więc teatralnej<sup>9</sup> – Błok, jak wolno postulować, przewyciężył tezę G. Lukácsa o „patologicznym stanie napięć” teatru modernistycznego między orientacją na treści metafizyczne a koniecznością konkretyzowania materiału scenicznego zanim węgierski uczony sformułował ją w swych uogólniających badaniach. Bo jakkolwiek określający dla Reformy ideał widza zaangażowanego intelektualnie tak wysoce, iżby mógł nawiązać kontakt ze sztuką wielkich uogólnień i sensów metafizycznych, na gruncie rosyjskim przejęli koryfeusza tej miary, co Stanisławski, zwolennik teatru „nie gry, lecz życia”, a także W. Meyerhold, założyciel teatru-laboratorium i lansujący ideę aktora-ekwilibrysty (mima), która w kontekście myśli estetycznej zbliża się z koncepcją nadmarijony Gordana Craig'a, to jednak arcydzieła gatunku (sztuki Czechowa, dramat liryczny Błoka) budują jedność emocjonalno-duchową i jako takie właśnie wytrzymały próbę czasu (także w obydwu nazwanych typach teatru eksperymentalnego). Spośród aktualizacji takiej formuły estetycznej, ważkich dla duchowej mentalności XX wieku, warto tutaj zwrócić uwagę na

<sup>8</sup> I.S. Jesaułow, Kategorie sobornosti w ruskiej literaturie, Pietrozawodsk 1995; W.I. Dudienkow, Filozofia kosmizmu w Rosji rubieża XIX – XX wieków, Sankt-Pietierburg 1998.

<sup>9</sup> H. Chałacińska-Wiertelak, Fenomen teatru Aleksandra Błoka, Gdańskie Zeszyty Humanistyczne 1988.

dwa parateatralne wydarzenia światowej rangi: „teatr rytualny” Jerzego Grotowskiego, budujący „pierwotną spontaniczną więź”<sup>10</sup>, oraz „epicki” teatr Petera Brooka uczący widza cierpliwości obcowania, jak powiedziałby Martin Heidegger, „wsłuchiwanie się” w spektakl „Mahabharaty”, eposu rozgrywanego w ciągu siedmiu dni w surowej scenerii kamieniołomów...

Współczesna dramaturgia rosyjska świadoma głębokich przemian mentalnościowych zdaje się pokładać nadzieję w nowym kształcie teatru, którego intensywnie poszukuje. Dość wspomnieć, że wśród wielości twórczych eksperymentów i przemyśleń już określiły się dwie opozycyjne propozycje estetyczne: teatr „nowego sentymentalizmu” Jewgienija Griszkowca i „teatr brutalizmu”, eksplodujących emocji, Władimira Jepifancewa. Spośród widowisk Nowej Dramaturgii Rosyjskiej zaprezentowanych na początku 2001 roku przez Centrum Dramaturgii przy Teatrze Polskim w Poznaniu chciałabym skoncentrować się na opisie monodramu „Jak zjadłem psa” J. Griszkowca jako na modelu współczesnego „teatru poszukującego teatru”, według określenia samego autora.<sup>11</sup> Ze względu na fakt, że rosyjski artysta – dramaturg, reżyser i aktor w jednej osobie – podczas realizacji teatralnej poddaje istniejący zapis tekstu kanonicznego zabiegowi improwizacji, co stanowi zasadę w odniesieniu do powitania publiczności, którego treść zmienia się adekwatnie do doświadczeń życiowo-kulturowych widzów Niemiec, Francji, Anglii, czy Polski, przedmiotem analizy będzie tutaj spektakl, w którym uczestniczyłam.

Od pierwszych słów powitania („Jestem w Polsce po raz pierwszy, ale znam wasz kraj”) Jewgienij Griszkowiec buduje poczucie wspólnoty doświadczeń w oparciu o drogie różnym pokoleniom Polaków mity, baśniowe historyjki, przywołując je jako hasła wywoławcze: „Wołodjowski” (którego śmierć oplakiwał jako chłopiec), ulubione kreskówki „Bolek i Lolek” oraz „Reksio”, znane nie tylko dzieciom, ale także ich rodzicom. Uruchomiwszy heroiczno-baśniowy kontekst, artysta niepostrzeżenie wytrąca widza z atmosfery mitologicznego błogostanu. Zapraszając na własny występ, w którym opowie o swoich życiowych doświadczeniach, Griszkowiec stawia przed uczestnikami spektaklu niebagatelne zadanie **rozdzielenia i ustalenia granic tożsamości** między reżyserem i aktorem, więcej, między autorem i postacią. Jak gdyby na potwierdzenie niemożności rozdzielenia („Ja nie wiem, wy wiecie”), zapowiedziana zakulisowa przemiana („Pójdę szybko i przebrać”) została ograniczona do włożenia drugiej koszuli. W perspektywie doznań samego artysty doświadczenia tych wszystkich personażów obecnych w nim (autora, reżysera, aktora, postaci) nakładają się na siebie. Zatem realizacja estetycznego wyróżnika sztuki teatru, czyli ideału jednoczesnego **bycia we wspólnocie emocjonalnej i intelektualnego procesu dystansowania się**, a więc interpretowania dziającego się na scenie została mimochodem narzucona i

<sup>10</sup> Z. Osiński, Grotowski i jego Laboratorium, Warszawa 1980.

<sup>11</sup> Działające od ponad roku Centrum Dramaturgii w Teatrze Polskim w Poznaniu zaprezentowało widowiska i spektakle „Nowej Dramaturgii”: „Niemieckiej”, „Polskiej”, i „Rosyjskiej”. Informacje dotyczące analizowanego tutaj monodramu Jewgienija Griszkowca zob. 1) K. Osińska, Życie jako ready-mades, Wywiad z Jewgienijem Griszkowcem, „Dialog” nr 12, 2000; Nowa Dramaturgia Rosyjska, Centrum Dramaturgii. Teatr Polski w Poznaniu, Drukarnia TOM nr 3.

uświadomiona widzowi. Tak swobodnie prowadzony zdialogizowany monolog, sprawiający wrażenie przypadkowego doboru słów, z perspektywy oglądu całego spektaklu ujawnia głębokie przemyślenia dotyczące sposobu prowadzenia „opowieści” przez autora – filologa z wykształcenia, artysty studiującego filozofię, wreszcie mima, mającego za sobą kilkuletnią praktykę w teatrze pantomimy. Wobec tak zarysowującej się twórczej osobowości istotne wydaje się spostrzeżenie, że metoda artystyczna Griszkowca polega na budowaniu wewnętrznego napięcia dramaturgicznego między pozornie niekontrolowanym zonglowaniem obfitym słowem a jawną, by nie powiedzieć, natrętną dyscypliną w segmentowaniu „życiowych doświadczeń” opatrzonych hasłami wywoławczymi (dom, szkoła, służba wojskowa, dom, relacja szef-podwładny). Takie oddzielanie od siebie poszczególnych zdarzeń, (zgodnie z założeniem autora, o którym wspominał podczas spotkania po spektaklu) rzeczywiście prowadzi do poczucia uczestnictwa w uniwersalnym przeżywaniu powszedniej codzienności, ale, zauważmy, przede wszystkim za sprawą immanentnej energii kompozycyjnego kumulowania określeń-sygnatów, należących do wyższego rejestru znaczeń językowych, a w kontekście sztuki teatru szczególnie oznakowanych. Tak więc użycie określonych zwrotów w początkowym stadium rozgrywania monodramu przy nie nadwężonej jeszcze percepcji widza – kilkakrotnie, wypowiedziane pojęcia „rytuał”, następnie „słowo” oraz jednorazowo i nieoczekiwanie „epos”, który to zwrot w potoku żywiołowej mowy zyskuje kwalifikację motywu wyróżnionego, leitmotiwu – znosi możliwość wystąpienia wyrazu „stereotyp”, z natury pozbawionego mocy naddawania sensów, uniwersalizowania. Swoiste waloryzowanie zasugerowanego „rytualnego” kodu przy pomocy minusowej konotacji – sugestywne opisy buntu ciała przed porannym budzeniem, drogi do szkoły podczas mokrej jesiennej mgły, pod wpływem której przybieramy pozę pełną rezygnacji zwieszając bezwładnie ręce wzdłuż tułowia – co jest adekwatne do poetyki zdarzeń na poziomie fabuły, w kontekście sensów naddanych zdaje się odsyłać do poezji odczuwania-dotykalności (осязаемости) przedmiotów i zdarzeń powszednich, co, przypomnijmy, stanowiło zasadę organizującą w poezji akmeistów. Jest to w monodramie Griszkowca nie jedyny przykład zastosowania chwytu waloryzowania ustnej improwizowanej opowieści za pomocą kategorii opisu literackiego; zabieg poetyzowania pospolitej rzeczywistości realnej i adekwatnego jej przekazu.

Tak prowadzona poetyka, filozofia kompozycji przygotowuje pojawienie się centralnego epizodu zapowiedzianego przez sensoryjną formułę, kodującą akt przemocy: „Jak zjadłem psa”. Jednakże sensoryjność tematu jako organizującego całość spektaklu, ale bynajmniej nie wyróżnionego w potoku narracji nawet czasem trwania relacji, jest bodaj konsekwentnie neutralizowana w przebiegu procesu oczekiwania niejako podwójnie: 1) przez poprzedzające to „centralne” wydarzenie opowiadanie o pastwieniu się marynarzy nad plagą motyli, traktowanego jako zadośćuczynienie za dotkliwy los odbywania bezsensownej i wyniszczającej służby na „Rosyjskiej wyspie”, który przypadł w udziale pechowcom, 2) za sprawą zakulisowej egzekucji dokonanej na psie przez Koreańczyka, który przyniósł na statek nieżywe, okrwawione zwierzę bez głowy, by móc celebrować rytuał spożycia psa właśnie w tym dniu zgodnie z uświęconą

koreańską tradycją... Konsekwentnie u Griszkowca waloryzowanie słowa poprzez organizację materiału narracyjnego nakierowuje uwagę zaangażowanego odbiorcy także na fakt sąsiedztwa z omawianym epizodem opowieści o innym wydarzeniu na statku. Jest ona ponadto wyeksponowana tytułem „Jak zwyciężyłem japońską armię”, zrymowanym z tematem centralnym („Jak zjadłem psa”)... Proces wsłuchiwanie się w nieprzerwany rytm narracji samonapędzających się gotowych „doświadczeń”, zamykanych przez sam fakt wyczerpania się fabuły zdarzenia, ustępującej miejsca kolejnemu opisowi, ujawnia podskórną pulsację opowieści. Zestawienia poszczególnych tematów, tematyczne styki w monodramie nawiązują do „techniki montażu”, na której opiera się sztuka filmowa. Czyni to świadomie od czasu odkrycia dokonanego przez Sergiusza Eisensteina. Fenomenem immanentnego wytwarzania sensów na stykach montowanych kadrów (niejako znoszących proces selekcji odrzuconych sekwencji), okazał się na tyle płodny, że współczesna kultura epicka czytania tekstów zaadaptowała metodę montażowego myślenia. Tak właśnie czyta teksty swoich własnych doświadczeń widz-współuczestnik monodramu rozgrywanego w poznańskim teatrze.

Uruchamiane przez pamięć słowa „stop-klatki” zdarzeń powszednich, zachowane w doświadczeniu animatora spektaklu, niepomierne rozszerzają kreatywne możliwości tego wydarzenia, które niesie w sobie kod kulturowy organizujący cały teatr Griszkowca. Oto ludyczna formuła ustnego przekazu dotyczącego zdarzeń na statku, zsynchronizowana z mistrzowsko wykonaną pantomimą i prezentująca kolejno:

- rytuał porannego siusiania do oceanu pod czujnym okiem dowódcy wymagającego utrzymania nienagannego szyku przez kompanię,
- wspomniana już historia wyżywiania się na motylach,
- zbeletryzowana mistyfikacja „Jak zwyciężyłem japońską armię”, która w kontekście metonimicznego żartu realizuje marzenia o czynach wielkich przez marynarza znudzonego beczynonością i rutynowymi obowiązkami... przestaje być tak kreatywna w odniesieniu do historii z psem. Tutaj bowiem poetyka oszczędnego gestu skorelowanego z informacją, która, przy niezakłóconym toku opowiadania zastąpiła plastyczny opis, buduje domyślny kontekst przeżyć spuentowany lakonicznym wyznaniem. Jedyne mały „kawałeczek psa” uwiązł („O, tutaj...”) w miejscu wskazującym okolice splotu słonecznego. Wypowiedzenie postanowienia i aktu skruchy („Nigdy więcej /.../ nie zjem psa”) staje się impulsem do niezwykle sugestywnego przedstawienia wyobrażonych (typowych) reakcji:
- dziewczynki, która nie doczekawszy się powrotu ulubieńca, zalewając się łzami, pisze ogłoszenie „ktokolwiek widział...”
- samotnej babci, która zza firanki z nadzieją wypatruje pojawienia się psa – przyjaciela na pustym nocnym podwórku. Takie oddziaływanie na „progowe” doznania widza w teatrze „nowego sentymentalizmu” sprawia, że iluzja uczestnictwa w spektaklu dwóch wyobrażonych postaci (i uśmierconego psa) dystansuje byt osób z „życiowego doświadczenia” bohatera (rodzice, babcia, koledzy, wreszcie jego własna rodzina).

Wykreowane w taki sposób traumatyczne przeżycie w teatralnej wspólnocie realizuje ideę ofiary. Próba konceptualizacji tak organizowanej kategorii, określającej kształt teatru rosyjskiego artysty i w tym właśnie kontekście „wspólnotowego bycia”,

odsyłającej do odwiecznego fenomenu ofiary w jego do-Sofoklesowej (do-tragicznej), rytualnej, a więc tragediowej fazie odczuwania świata wymagałaby pogłębionych studiów.<sup>12</sup>

Obecny etap rozważań pozwala jedynie wskazać perspektywę odczytań „poszukującego teatru” poprzez uruchamianie zapoznanych kontekstów wypowiedzi opartych na żywym kontakcie międzyludzkim i obserwacji zachowań tych kontekstów wobec cywilizacyjnej skazy XX wieku, czyli syndromu wykorzenia z mitu i utraty duchowej więzi. Odślonięcie takich korzeni jak chociażby Homerycki epos, dramatyzowana opowieść wędrownego barda, przekształcająca materiał zdarzeniowy wcześniejszych poetów według pierwotnej indywidualnej koncepcji twórcy utożsamiającego się ze zbiorowością, z całym narodem może okazać się tutaj jednym ze śladów-kluczy sprawdzających się poznawczo. Postulat współczesnej psychologii egzystencjalnej o konieczności wytworzenia „mitu planetarnego”, który byłby zrozumiały dla wszystkich, może okazać się pomocnym w procesie konceptualizacji zjawiska nowego teatru.

Wypracowana już przez Jewgienija Griszkowca metoda twórcza, znajdująca odzew wśród widzów różnych nacji i pokoleń<sup>13</sup>, pozwala widzieć monodram „Jak zjadłem psa” jako model parateatralnej wypowiedzi.<sup>14</sup> Powierając twórczej energii słowa cały proces organizowania bycia we wspólnocie, tworzenia teatru zorientowanego na duchową przemianę widza-współuczestnika (akcentuje to scena finałowa spektaklu), artysta świadomie stawia problem miejsca i funkcji sztuki teatru w kontekście współczesnej humanistyki.

Wszak dzisiejszy filozoficzno-artystyczny dyskurs, koncentrujący się na hermeneutyce słowa (zwłaszcza słowa artystycznego), określa je jako zjawisko wytwarzające rzeczywistość naddana, duchową... Wymagająca rzetelnego dowodu hipoteza, iż teatr opowieści Jewgienija Griszkowca w naturalny sposób nawiązuje do ideału „niekończącej się rozmowy” w „dochodzeniu do prawdy” na tym etapie rozważań może znaleźć punkt oparcia w koncepcji Bachtinowsko-Gadamerowskiej niestrudzonego „hermeneuty” i w próbach jej zgłębienia. Otóż uważa się, że Gadamer nadając dziełu literatury wysoką rangę w całokształcie kultury. Przypominając tutaj zatroskanie autora monodramu związane z zanikaniem umiejętności opowiadania historii z własnego życia<sup>15</sup>, przytoczę komentarz badaczki dotyczący „Prawdy i metody”: „Język literatury jest bliższy językowi naturalnemu, bo literatura wyrasta z

<sup>12</sup> Można tutaj zasygnalizować chociażby: R. Girard, *Koziół ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987; F.N. Nitsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, Kraków 1953; A. Wierciński, *Magia i religia. Szkice z antropologii religii „Nomos”*, Kraków 1995.

<sup>13</sup> Poznańska publiczność zgotowała artyście prawdziwy aplauz na stojąco.

<sup>14</sup> Godna polecenia jest tutaj koncepcja A.E. Nazirowa, poparta bogatą literaturą przedmiotu. Zob. A.E. Nazirow, *Filozofia i nauka w kontekście kultury*. Artykuł w druku. Jego skróconą wersję autor przedstawił podczas konferencji „Dostojewskij i mirowaja kultura, Sankt-Pietierburg 2000.

<sup>15</sup> J. Griszkowicz eksperymentował z grupą młodych ludzi, którym opowiadał mity, a następnie prosił, ażeby słuchacze przekazali ich treść jako przeżyta przez nich samych.

pradawnego, codziennego opowiadania o świecie. Opowiadanie o świecie jest pradawnym sposobem radzenia sobie z doświadczeniem. Ludzie zawsze snuli opowieść, a jej nić splatała ich we wspólnotę.”<sup>16</sup>

Teatr Jewgenija Grizkowca – organizowany przez słowo – może stanowić także materiał egzemplifikacyjny dla najnowszych ambicji badawczych komparatystyki. Przewartościowała ona, jako puste poznaczo, zarówno „wpływologię”, jak i porównania dotyczące zewnętrznych związków, często li tylko faktograficznych, na rzecz prób wyjaśniania istotnych wewnętrznych wartości, prowadzących do rozumienia świata. Podsumowujący komentarz międzynarodowych spotkań komparatystów sprowadza się do idei umieszczania dzieła literatury, dzieła sztuki w szerokich kontekstach humanistyki jako dziedziny poznania.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> I. Michno, Pytania przy lekturze „Prawda i metody”, „Odra” nr 1 1996, a także inne rozważania w tym numerze.

<sup>17</sup> Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej, pod red. H. Janaszek-Iwanickowej, Instytut Kultury, Warszawa 1997.