

Synteza to cenna i śmiała a tytuł szczęśliwy. Ma ambicję ujęcia w jednej formule naczelnego nurtu tematycznego polskiego teatru. Świadczy o zdolności Dariusza Kosińskiego do panoramicznego spojrzenia, jak i o stanie badań szczegółowych polskiej teatrologii, które taką syntezę umożliwiają. Można, oczywiście, spierać się o tę czy inną interpretację, ale naczelna teza wydaje się trafna. Słowo „przemiana” dotyczy człowieka, którego transformację duchową polski teatr w sposób szczególny tematyzuje. Termin ten nawiązuje do formuły Konrada Górskiego, który nazwał Gustawa-Konrada z *Dziadów* „bohaterem przemian”; ale choć autor chronologicznie wychodzi od analizy poglądów teatralnych Mickiewicza, to reinterpretuje w gruncie rzeczy poszczególne etapy „teatru przemian” z perspektywy końca, to znaczy pracy Grotowskiego nad aktorem, którego publiczna transformacja miała stać się naczelną zasadą jego pracy.

Kosiński już poprzednią swą książkę poświęcił aktorstwu XIX-wiecznemu¹. Temat to trudny, bo jak pisać o takiej twórczości? Ale pisanie z perspektywy aktora ma swoje dobre strony: wydobywa wymiar antropologiczny teatru, stawia w centrum ludzką treść roli i technikę tworzenia postaci oraz typ poszukiwanego kontaktu z widzem. Pozwala odnaleźć w tekście dramatycznym potencjał teatralnych przeżyć i interakcji. Niebezpieczeństwo tkwi w pomijaniu kontekstu kulturowego i społecznego, tak jakby jednostka mogła się rozwijać duchowo samoistnie, a nie w interakcji ze zbiorowością. Wszak już Mickiewiczowski Konrad „za miliony” kochał i cierpiał katusze, a bez scen zbiorowych jego ewolucja jest niezrozumiała. Problematyka ta została jeszcze silniej zaakcentowana u Słowackiego, gdzie chodzi o przekształcenie i ewolucję duchową społeczeństwa, jak i u Wyspiańskiego – co sygnalizują choćby maski z *Wyzwolenia*. Teatrologicznie rzecz ujmując, tłumaczy to, dlaczego poza tą książką znaleźli się Leon Schiller i Konrad Swinarski – obaj słynni z patetycznej bądź szyderczej siły scen zbiorowych. Ale to by jeszcze pogrubilo i tak okazałoby się dzieło, nie zmieniając tezy wyjściowej, tylko ją wzbogacając.

W tej obszernej, liczącej ponad 500 stron² panoramie możemy prześledzić narodziny motywu transformacji i związanego z nią rytuału w *Dziadach* oraz w wykładach paryskich Mickiewicza. Następnie autor podejmuje analogiczny motyw – choć inaczej traktowany – w dramatach Słowackiego (przede wszystkim w dramatach mistycznych); potem omawia idee teatralne Wyspiańskiego – zarówno pisarza, jak i człowieka teatru. Dwa ostatnie rozdziały poświęcone są już ludziom teatru: Osterwie i Grotowskiemu (temu ostatniemu – ponad 130

¹ Zob. Dariusz Kosiński: *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku: główne problemy*, Kraków 2003.

² W tym 20 stron ilustracji różnego rodzaju obrzędów.

stron, grubo więcej niż pisarzom, a także aniżeli Osterwie). Charakterystyczne, iż o dramatopisarzach polskich XX wieku prawie nie ma tu mowy, choć i u Witkacego, i u Gombrowicza jakieś warianty tej problematyki można by odnaleźć, podobnie u późnego Mrożka, a u Różewicza – odbicie, jak w negatywie, niemożności transformacji... Ale zarówno perspektywa „postdramatyczna”, jak i legenda Grotowskiego – najsłynniejszego w świecie polskiego twórcy teatralnego – usunęła literackie warianty poza pole widzenia.

Wybór taki uzasadniany jest też wpisaniem się w określony krąg literatury teatrologicznej ostatnich trzydziestu lat: prac Zbigniewa Osińskiego, Małgorzaty Dziewulskiej, Leszka Kolankiewicza, następnie Krzysztofa Rutkowskiego, Agnieszki Ziółowicz, a także niżej podpisanego. Kosińskiemu chodzi o dzieła, które odcisnęły i odciskają na duszy polskiej swój ślad jak nieusuwalną pieczęć i zapewniły polskiej kulturze uniwersalny wymiar duchowy, którego najwyższym spadkobiercą i reprezentatem – co autor wielokrotnie podkreśla – był Jan Paweł II. Opisanie zjawiska warte jest zachodu, precyzji i kontekstualizacji. Co nie zawsze jest łatwe, tym bardziej, że w stosunku do Grotowskiego brak jeszcze odpowiedniego dystansu. Niemniej schemat zarysowany w książce winien się utrzymać, a najwyżej tę czy inną część wywodu będzie można doskonalić, precyzować, uzupełniać.

Do najbardziej udanych należy rozdział o Mickiewiczu, choć interakcję między przemieniającym się bohaterem a zbiorowością, której problemy bierze on na siebie, mogłaby zostać rozwinięta. Autor za punkt wyjścia w teatrologicznej analizie *Dziadów* (między innymi za pracami Zofii Stefanowskiej, Ryszarda Przybylskiego i Zbigniewa Majchrowskiego) bierze część IV „arcy dramatu”, która w tej perspektywie okazuje się „autoperformansem” (widać jasno, że do zrozumienia Mickiewicza Kosiński posługuje się terminologią Grotowskiego), gdzie postać główna oczyszcza się publicznie z przeżywanego na nowo życia przed widzami – świadkami. Będzie to później kluczem do zrozumienia poszukiwań Grotowskiego. Następnie Dariusz Kosiński szczęśliwie rozwija termin postulowanego „typu obecności”, dookreślając zarówno zadania aktora-kapłana, jak „szamański” charakter Wielkiej Improwizacji. Najważniejsze chyba są jednak wnioski dotyczące możliwości wcielania figury Chrystusa w rzeczywistości historycznej. Tworzy on nawet, odwołując się częściowo do moich prac, spojrzenie na figurę Syna Bożego jako na „świętą rolę”, do której wcielenia powołany jest każdy człowiek. Reasumując:

W *Dziady* Adam Mickiewicz wpisał koncepcję teatru rozumianego jako akt odbywający się tu i teraz, wywierający za pośrednictwem widzów realny wpływ na rzeczywistość. Osią tego teatru jest aktorska przemiana duchowa, której wzór stanowi naśladowanie Chrystusa [...a] „typ obecności” wpisany w *Dziady* stanowi model „typu obecności” człowieka w świecie (s. 73–74).

Czyli widać działanie aktora bohatera na publiczność i świat, ale nie widać jak świat i otoczenie formuje przez swe pragnienia i wyobrażenia („pole wierzeń”) postać dramatyczną/aktora.

Dalej autor zajmuje się „duchowym kapłaństwem” okresu towianistycznego, „performansem” Legionu oraz ciekawą analizą wykładów w Collège de France, wybiegając poza słynną Lekcję XVI i ukazując konieczność poszukiwania nowych form teatralnych – poezji żywej, która mogłaby istotnie „przejsć w działanie wobec widzów”. I przypomina Mickiewiczowską wizję „teatru bazarza” łączącego dramat z żywą opowieścią; bazarz jest według niego Performerem (to termin anachroniczny, przygotowujący do rozdziału o Grotowskim). Wniosek jest oczywisty: „Adam Mickiewicz stworzył polski dramat i teatr”, a także – co wynika z całości panoramy – wzór wcielania „świętej roli”, model przemiany duchowej człowieka, to, co sam nazwałem w swoim czasie *prometeizmem chrześcijańskim*, gdzie ruch wstępujący aktywnego rozwoju wewnętrznego i działania dominuje nad tradycyjnym obrazem człowieka pasywnego, oczekującego na zstąpienie Łaski. Termin ten, niepodjęty przez Kosińskiego, ułatwiłby wyjaśnienie kilku aporii; ale o tym później.

Rozdział o Słowackim, bogaty w analizy i wiedzę, najciekawszy jest w omawianiu okresu mistycznego, bo tam to właśnie, na skutek długiego procesu pracy wewnętrznej, motyw poszukiwania przemian duchowych jest najsilniejszy. Kosińskiemu udaje się nawet sprowadzić skomplikowaną strukturę meandrów dramaturgii ducha do prostych schematów, co stanowi niewątpliwie wyczyn intelektualny. I tak we wszystkich dramatach mistycznych występuje trójkąt lub czworokąt postaci: Mistrza, dwojga adeptów powiązanych uczuciowo, oraz ducha ognistego (Lucyfera), który zwłaszcza w *Samuelu Zborowskim* jest sprawcą postępu, inną obok Chrystusa figurą Syna Bożego. Charakteryzuje go „niezlomność wysiłku przy niepewności wyroku” (s. 184). Warto przypomnieć, iż już dla jednego z ojców Kościoła, Klemensa z Aleksandrii, Szatan był jednym z dwu Synów Bożych, lewą ręką Stwórcy – podczas gdy Chrystus był prawą. Chodzi tu o rehabilitację eschatologicznego wymiaru Stworzenia – materii, ciała, a również ciała społecznego, czyli, jakby powiedział Gombrowicz – Formy. Duch może rozwijać się wyłącznie poprzez „mękę ciał”, czyli ewolucję materialnych form. Udaje się Kosińskiemu następnie w sposób wyjątkowo jasny wydobyć – w *Śnie srebrnym Salomei* – trzy teatry: iluzji (*mimesis*); rzeczywisty, zakulisowy, opowiedzialny dramat ludzkiej pasji (*diégesis*); oraz misteryjny (Bożonarodzeniowa szopka – wspomnienie raju). Wiąże się to spostrzeżenie ze stopniową rapsodyzacją teatru Słowackiego, gdzie to, co najważniejsze, dzieje się w monologach. Są to ważne estetycznie spostrzeżenia i choć szkoda, że autor nie wziął pod uwagę moich analiz wydobywających w dramatach mistycznych głęboką strukturę *auto sacramentale*, to pasaż te przynoszą prawdziwą satysfakcję. Przynosi ją

również – fundamentalna dla Kosińskiego – interpretacja *Księcia Niezłomnego* jako „indywidualnego teatru przemiany”, jako schematu „przeanielenia człowieka w męce ciała i poprzez śmierć” (s. 142). Jest to, oczywiście, wpływ interpretacji Grotowskiego, a zarazem przygotowanie do ostatniego rozdziału tej książki. Tu jednak zaczynają się również wątpliwości. Nie co do akcji głównej „przeanielenia”, ale co do solipsyzmu tego wariantu „teatru przemiany”. Kosiński słusznie podkreśla różnicę pomiędzy wcielonym historycznie modelem *imitatio Christi* Mickiewicza – aktywności dziejowej – a wariantem Słowackiego, gdzie transformacja dokonuje się poprzez zniszczenie ciała. Ale wszak dzieje się to jako świadectwo – przed dworem i przed publicznością. Wskazuje to na fundamentalnie nowy motyw, wprowadzony przez Słowackiego (motyw, którego autor nie wziął pod uwagę), a mianowicie *paraître* już nie w opozycji do *être*, ale jako jego konieczne ziemskie dopełnienie. Czyli nie sposób „być” bez „obrazu bytu”, i to w wymiarze społecznym. Niesposób działać bez rozpoznania (*anagnorisis*) tego działania przez społeczeństwo. Absolutna heroiczna samotność Konrada w Wielkiej Improwizacji („cóż po ludziach”) u Słowackiego jest skonfrontowana z koniecznością spektaklu czy „performansu” – przed tłumem. Stąd nieporozumienie w moim przekonaniu dotyczące *Kordiana*, którego Kosiński interpretuje jako „rozbitcie inicjacyjnej struktury *Dziadów*” (s. 127), „misterium odłączenia i wyruszenia na poszukiwanie” (s. 128), czyli w perspektywie wyłącznie indywidualistycznej, podczas gdy ja przekonany jestem, iż chodzi o nowoczesną już problematykę przekonania zbiorowości do swoich racji. Stąd spektakularna scena skoku na koniu, która w oczach tłumu przemienia Kordiana w herosa i przekonuje do niego. Trzeba według Słowackiego „przeć na ciało”, by Duch mógł się rozwijać – ale również „przeć” na ciało społeczne; zadaniem Kordiana jest przekonanie innych, przemiana ich wyobrażeń. Rozwinąłem tę interpretację gdzie indziej i uważam, że powinna zostać wzięta pod uwagę. Jednak punkt widzenia Kosińskiego – z perspektywy późniejszych interpretacji Grotowskiego: przemiany aktorskiej, a więc indywidualnej – odsuwa zbiorowy wymiar poza horyzont spojrzenia. Szkoda.

Następny rozdział, o Wyspiańskim – drugim obok Mickiewicza duchowym ojcu polskiego teatru – skupia się przede wszystkim na *Wyzwoleniu*, *Nocy listopadowej* i na *Studium o „Hamlecie”*. Czyli utworach najbliższych estetycznie Mickiewiczowskiemu *Dziadom*. Prawie nie ma mowy o *Weselu*, które ufundowało model dramaturgii polskiej XX wieku i które dramaturgicznie też powiązane jest z modelem *Dziadów* (zjawy!), ale gdzie oczekiwana przemiana – zbiorowa tym razem – nie następuje. Nie ma też mowy o *Sędziach*, gdzie na modelu biblijnym, a nie Mickiewiczowskim, zbudowana jest prawdziwa dramaturgia przemiany etycznej.

Wysiłek Kosińskiego teatrologa idzie przede wszystkim w stronę rekonstrukcji projektu estetycznego dzieła drogi, teatru labiryntu, w którym widz staje się sędzią, a więc aktywnym

uczestnikiem wciągniętym do myślenia o rzeczywistości. A gra teatralna staje się odkryciem tajemnicy prawdziwego dramatu – rozwoju duszy. Badacz przypomina wnioski Dobrochny Ratajczakowej, iż teatr Wyspiańskiego pozwala „na wychodzenie poza sztukę dzięki sztuce i za pomocą sztuki – ku transcendencji, poznaniu i prawdzie”. Podkreśla jednak, iż teatr ten nie ma charakteru mistycznego i „granica między tym a innym światem nie zostaje przekroczona” (s. 254). Ale w *Weselu* (archetypy narodowe) i w *Sędziach* (religijne, wcielone archetypy etyczne) – tak!, chciałoby się protestować... Niemniej to inny model estetyczny niż w *Wyzwoleniu* i w *Nocy listopadowej*, i przemiana duchowa nie ma charakteru aktorskiego, a dramaturgiczny. Choć w *Sędziach* to już nie takie jasne – a myślę tu o genialnej kreacji Anny Polony w roli Joasa w inscenizacji Swinarskiego.

Rozdział o Reducie jest kapitalny: jasny, przystępny, przekonywujący. Jest to jednocześnie pomost pomiędzy twórczością poetycką a czysto teatralną. Odwołuje się do uprzednich publikacji Osińskiego i Guszpita, a także do prac własnych autora. Brak może rekonstrukcji konkretnych inscenizacji Reduty, czy analiz gry samego Osterwy, jego doświadczenia aktorskiego i estetyki kolejnych kreacji, ale do tego pewnie badania szczegółowe jeszcze nie upoważniają, nie mówiąc o tym, jak trudno analizować jest dzieła teatralne przeszłości. Kosiński rekonstruuje przede wszystkim drogę ideowych poszukiwań Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, wydobywając dwa źródła ich inspiracji: Wyspiańskiego i Stanisławskiego. I formułuje ważne zasady czysto scenicznej już twórczości aktora, który powtarza proces duchowy natchnienia poetyckiego i który poprzez swą sztukę – symbol ofiary, aktu odkupienia wobec świadków (nie: widzów) – budzi w człowieku pierwiastek boski. Istota takiego teatru „świętego” jest trzyaspektowa: „powtórzenie/przeżycie aktorskie i powtórzenie/objawienie dramatyzacji” oraz obrzęd (twórczość zbiorowa) krystalizujący się w rytmie i muzyce. Aktor ma „nie tyle grać rolę, ile być”, a jego twórczość jest jednocześnie spełnieniem, i przypomina „teatralny stan transowy”.

Modelem jest św. Geneszusz. Kim był? – tego Kosiński nie wyjaśnia, traktując to jak oczywistość. A jednak trzeba to wyjaśnić: był to męczennik, który odgrywając w III wieku parodystyczną scenę chrztu, rzeczywiście się nawrócił i wytrwał potem w wierze mimo tortur. Święty patron aktorów, model duchowego działania przez sztukę i umiejętności przemiany. Dla Osterwy był świadectwem wielostopniowości sztuki aktorskiej, której poziom najniższy stanowi formalne naśladowanie (teatr francuski); następny – przeżywanie (teatr słowiański, realistyczny); wyższy: przeistoczenie (trans na scenie); a najwyższy, misteryjny – obrzędowość, gdzie aktor spełnia funkcję kapłana i proroka, występując jakby w imieniu aniołów. Sztuka łączy się wtedy z religią nie na poziomie formalnym, ale duchowym. Teatr taki jest dla tych, którym do życia duchowego nie wystarczy Kościół, rozszerzając niejako pola przeżyć

metafizycznych szeroko poza instytucje religijne, ale nie przeciwstawiając się im. Warto w tym miejscu (tym, którzy mniej znają teatr) przypomnieć, iż to Jan Paweł II – w pewnym momencie uczeń Osterwy i jego ważnego spadkobiercy Mieczysława Kotlarczyka (o którym niewiele jest w książce) – podkreślał, iż wiara, która nie stała się kulturą jest powierzchowna i nieautentyczna, a w encyklice *Laborem exercens* wskazywał na misję każdego człowieka dotyczącą partnerstwa Boga w dziele stałego stwarzania i odkupywania świata. Poprzez powtarzanie aktu twórczego można do Boga się zbliżyć, twierdził współtwórca Reduty Mieczysław Limanowski, i nie jest to odległe od późniejszego nauczania polskiego papieża.

Nie będziemy się tu zatrzymywać nad ezoterycznymi aspektami poszukiwań ani nad rodzajem mesjanizmu wyznawanego od pewnego momentu przez twórców Reduty – wymagałoby to szczegółowego rozbioru, co pod tym pojęciem należy tu rozumieć. Ważne jest wydobycie tego aspektu sztuki teatru, jaka jest (może być) drogą do Boga: nie dewocyjną, a „laicką”; nie ściśle kościelną, a przez twórczość; nie tematycznie religijną, a skupiającą się na człowieku, jego rozwoju duchowym, kulturze w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Rozdział ten jest świetnym wprowadzeniem do tej ciągle bardzo słabo znanej i uznawanej tematyki, tak przecież potrzebnej w obliczu przemian cywilizacyjnych i modernizacyjnych związanych z globalizacją i dialogiem kultur. Ta antropologiczna droga może się okazać wielką szansą tak dla religii, która czci Boga-człowieka, jak i dla areligijnej kultury zorganizowanej wokół praw człowieka – jego godności.

Najważniejszą dla autora jest ostatnia część książki – o Jerzym Grotowskim, do której poprzednie były jakby wprowadzeniem. Jest ona fascynująca, ale i nieco zawikłana. Bo jak pisać o przedstawieniach misteryjnych, których się nie widziało – zna się je tylko na podstawie filmów, opisów, reakcji krytycznych, i przede wszystkim samowiedzy Grotowskiego, o którym mówiono iż jest mistrzem autokreacji? Zakład jest wygrany, ale autor miota się pomiędzy paradoksalnymi stwierdzeniami autentycznego misterium bez transcendencji, panteizmu i uosabiania Syna Człowieczego, autentycznej ofiary aktora a samozbawianiem. Kto nie zna drogi Grotowskiego od małego Teatru 13 Rzędów w Opolu i pierwszych, na ogół nieudanych inscenizacji *Kaina*, *Dziadów*, *Kordiana*, z próbami tematycznej aktualizacji i prowokacji, według zasady, że bluźnierstwo potwierdza żywą moc archetypów, do coraz dojrzałszych i w końcu arcydzielnych realizacji *Fausta*, ćwiczeń wokół *Hamleta*, *Akropolis* i *Księcia Niezłomnego* – już we Wrocławiu, z końcową *Apocalypsis cum figuris* i późniejszym parateatrem oraz różnymi formami kultury czynnej, ten może się zagubić w analityczno-ideowych rozważaniach autora. Ale wątek główny tych rozważań jest fascynujący. Torując sobie oryginalną drogę w gąszczu istniejących opracowań – przede wszystkim Ludwika Flaszena, Zbigniewa Osińskiego, Leszka Kolankiewicza, Agnieszki

Wójtowicz i wielu innych – Kosiński rekonstruuje *itinerarium* Grotowskiego jako sposób „bycia w drodze”, gdzie „sztuka jako wehikul” umożliwia poszukiwanie – poznanie człowieka, przekroczenie siebie, zrealizowanie się w żywym teatrze uczestnictwa. W pewnej chwili okazuje się, o co tak naprawdę chodzi: o zbawienie jednostki, tu, na ziemi (s. 407), poza wiarą i religią, anachronicznymi we współczesnym świecie, i poza tradycyjnym teatrem iluzjonistycznym i psychologicznym, który jest jak opuszczony dom. Kosiński jest zafascynowany tą perspektywą, ale odnosi się z rezerwą do idei „samozbawienia”; otóż nie wchodząc w meritum dyskusji, idea prometejskiego samozbawiania człowieka zbiorowego przez pracę jest już obecna u Norwida w *Promethidionie* i wyraźnie przejęta przez Jana Pawła II choćby w *Laborem exercens*. Gorzej z indywidualnym charakterem zbawienia, ostro odrzuconym z kolei przez Benedykta XVI. Ale czy aktor przemieniający się przed świadkami, wcielający zbiorowy archetyp – jest sam? To pozostaje do dyskusji. Tym bardziej, im w miarę etapów odbytej drogi owo przemienienie oddolne (ruch wstępujący, prometejski) zostaje zidentyfikowany jako właśnie wcielenie archetypu Syna Człowieczego, jako rodzaj naśladowania Chrystusa – zwłaszcza u Ryszarda Cieślaka w *Księciu Niezłomnym*. Ale również na poziomie inscenizacji męka Księcia prowadzi do odkupienia Dworu, a rytuał przypomina Eucharystię. Samoofiarowanie jest wtedy powtórzeniem zbawczego czynu Chrystusa, konstatuje autor, przypominając też za św. Łukaszem (por. Łk 16, 16), iż niebo zdobędą „gwałtownicy”.

Odsuwając na bok kwestie teologiczne, trzeba podkreślić, iż Grotowski w swojej koncepcji *Aktu ciałkowi tego* aktorskiej ofiary tu i teraz, powtarzanej wobec świadków, jak i późniejszej *Akcji* będącej „całościowym Aktem całkowitym”, „strukturą performatywną zobiektywizowaną w szczegółach”, to znaczy scenariuszem zbiorowego przeżywania przemiany wcielanej przez Performera – aktora działającego, realizuje dzięki, co prawda, ale autentyczne poszukiwanie kontaktu z ponadosobowym Partnerem, z żyjącym w człowieku Bratem. Bogiem-Bratem, chciałoby się powiedzieć. Nie sformułowania się tu liczą, ale – trzeba dodać do rozważań Kosińskiego – stara zasada kościelna iż *lex orandi, lex credendi*, czyli celebrowanie decyduje o wierze, a nie na odwrót. Czynna modlitwa pragnienie członków zespołu Grotowskiego skierowana była do człowieka wyższego w nas i ponad nami, do prometejskiej zasady samokreacji i samozbawiania poprzez ofiarę i przemianę, „drugie narodziny” z Człowieka Brata.

Pytanie o prawomocność zbawiania na tej drodze stawiałbym inaczej: nie chodzi o ortodoksyjność, ale o owoce. Czy były to tylko momenty, olśnienia? Czy też przemieniały trwale aktorów performerów i widzów świadków? Czy kontakt iluminacyjny z Archetypem prowadził do rzeczywistej indywidualizacji, czy też nie pozostawiał trwałych śladów? Czy w widzach uczestnikach obraz świata po takim misteryjnym seansie był ten sam, czy przemieniony? Bo

choć „kto za życia choć raz był w niebie, ten po śmierci nie trafi od razu” (*Dziady* IV) – doświadczenie takie przemienia osobowość. Wszystko jednak wskazuje, że Grotowski odcisnął swój ślad na nie tylko polskiej kulturze – nawet jeśli często błędził, kluczył, wahał się. Jego praca jest świadectwem istnienia źródła religii poza religiami i dogmatycznymi sformułowaniami – wiary apofatycznej, to znaczy niewysławialnej. W każdym razie odświeżone zostają na tej drodze uniwersalne mechanizmy inicjacji, które zbudowane na heterodoksji (trochę tu chrześcijaństwa, trochę jogi, szczypta buddyzmu, a wszystko podbudowane teoriami Junga i strukturami gnozy...) – wymagają na pewno jakiejś „homologacji”, ale już same w sobie są żywym świadectwem duchowego wymiaru człowieka.

Nie czas jednak wchodzić w szczegóły – te są do odkrycia w tej niezwykle bogatej książce nie tylko przez specjalistów teatrologów, bo ma ona też wymiar antropologiczny, metafizyczny i filozoficzny. Winna być czytana także przez teologów, a zwłaszcza liturgistów, bo odświeża widzenie wymiaru religijnego egzystencji poprzez praktykę antropologiczną współczesnego teatru; ale z tym pewnie będzie trudniej.

Na koniec nuta melancholii: cóż to za wspaniała tradycja polskiego teatru przemiany od Mickiewicza i Słowackiego przez Wyspiańskiego, Osterwę i Grotowskiego – mimo wszystko także trzeba by tu dodać, Schillera i Kotlarczyka, Swinarskiego i chyba także Kantora... Teatr widzialny jedynie „oczami duszy”. Czy to już rozdział zamknięty, jak sama możliwość napisania takiej syntezy wskazuje? Obecnie najbardziej znani polscy reżyserzy pokazują w teatrze także przemianę – plci (*Oczyszczenie*), akt ofiary jako masturbację na scenie (cały szereg inscenizacji – to prawdziwa moda), a uaktywnienie widzów jako socjologiczny obraz kraju blokowisk (znowu *multum* przykładów). Hierarchia duchowa została zdekonstruowana, a tradycja przemiany duchowej schroniła się w polonistyczno-teatrologicznej niszy... Może to pesymizm przesadny, bo jednak Gardzienice, Węgajty, Instytut Grotowskiego, Workcenter of Jerzy Grotowski w Pontederze prowadzony przez Thomasa Richardsa, a także w dużej mierze zainspirowana przez Grotowskiego praca Schechnera i Barby dalej trwają. Niemniej trudno tu już mówić o nurcie głównym szczytów polskiego teatru. Szkoda. Ale teatr Grotowskiego też był marginalny, nawet kiedy był sławny. Książka Kosińskiego, jak *Pan Tadeusz*, pozwala zachować pamięć dawnych czasów i żywych stale aspiracji.