

Anna PODSTAWKA

HISTORYCZNOTEATRALNE (RE)WIZJE

Jak opowiedzieć historię polskiego teatru na początku dwudziestego pierwszego wieku, by ukazać ją jako wciąż żywą glebę, z której wyrastają zjawiska współczesne, by nie zamykać jej w grobach pamięci odwiedzanym przez nie licznym? Jak wyzwolić ją ze stereotypów i uproszczeń? Czy na pewno wiemy, czym jest teatr? W ten sposób formułowane pytania towarzyszyły wykładom Dariusza Kosińskiego, teatrologa z Uniwersytetu Jagiellońskiego, które wiosną 2007 roku odbywały się w warszawskim Instytucie Sztuki im. Zbigniewa Raszewskiego w ramach projektu *Teatra polskie*. Podjąwszy własną próbę rewizji podstawowych pojęć z zakresu dziejów teatru i ich metodologii, Kosiński wskazuje na początek z pozoru najprostszą drogę: przestać opowiadać wciąż tę samą opowieść w ten sam sposób; spojrzeć na historię bez założenia, że wiemy, co w niej znajdziemy, i bez wchodzenia na utarte szlaki oczywistości.

Jaką drogę naukowych poszukiwań obiera więc sam Kosiński? Autor wnikliwych studiów poświęconych zagadnieniom interpretacji dramatu oraz historii i teorii dziewiętnastowiecznej sztuki aktorskiej, przeciętnemu miłośnikowi

Melpomeny zapewne bardziej znany za sprawą popularyzatorskich leksykonów czy publikacji w „Didaskaliach” i w „Dialogu”, od kilku lat zajmuje się kwestią swoistości polskiej tradycji performatywnej i teatralnej. Rezultatem rozległych badań Kosińskiego jest ostatnia, imponująca objętością przeszło pięciuset stron zwartej druku, książka *Polski teatr przemiany*¹, która ukazała się w serii „Ścieżki Teatru i Kultury”, wydawanej przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (do niedawna jeszcze Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych). Wrocławska palcówka naukowo-badawcza i artystyczna nieustrudzenie patronuje licznym przedsięwzięciom wyrastającym z dzieła Grotowskiego i jego współpracowników, prezentując – także poprzez publikacje książkowe, by wspomnieć ostatnio wydane prace Petera Brooka, Richarda Schechnera czy Eugenia Barby – zjawiska mające związek z jego dokonaniami.

¹ Zob. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, ss. 526.

Nazwisko Schechnera zostało tu wymienione nie bez przyczyny, ponieważ Kosiński, podejmując temat specyficznej polskiej tradycji teatralnej, ujętej przez niego w formułę teatru przemiany, nawiązuje do pojęć zaczerpniętych z Schechnerowskiej *Performatyki*, zwłaszcza do rozróżnienia przemiany (ang. transformation) i przeniesienia (ang. transportation)². Wyodrębniony przez siebie nurt w dziejach rodzimego teatru postrzega Kosiński jako poszukujące działania o charakterze przeniesienia, ukierunkowane na trwałe doświadczenie duchowej przemiany, wiodące do poznania uniwersalnej prawdy o człowieku. Nurt ten buduje próby stworzenia misterii inicjacyjnych, które w procesie przeistoczenia prowadziłyby ich uczestników do kontaktu z Absolutem, bezpośredniego doświadczenia numinosum (jednakże terminów „misterium” czy „teatr misteryjny” badacz celowo stara się unikać, widząc w nich pewne uproszczenie i ryzyko zbyt jednoznacznego odniesienia do religii). Ujmowany z takiej perspektywy teatr jawi się zatem jako przestrzeń sakralna, miejsce objawiania wiecznotrwałych wartości i realizowania się tajemnych związków, stanowiących jego świętą istotę. Jest to teatr, który w centrum stawia aktora, uznając

w nim osobę wezwaną do bycia kapłanem – naśladowcą Chrystusa, czynnym pośrednikiem między światem materialnym a duchową rzeczywistością objawienia.

W przekonaniu autora „za żywotnością polskiego teatru przemiany stoi jakiś rdzennie polski kompleks duchowo-kulturowy, a może nawet jakaś istotna prawda o Polakach”, którą wiąże on „z niezwykle i niebywale ścisłym połączeniem sztuki i religii, sprawiającym, że [...] działalność «artystyczna» staje się rodzajem praktyki duchowej, a «duchowość» przejawia się przede wszystkim w działaniu i dążeniu do doświadczenia numinotycznego. «Duchowe» i «artystyczne» tworzą dynamiczną równowagę, wzajemnie się przekształcając w taki sposób, że mówienie o religii jest nieporozumieniem, a mówienie tylko o sztuce pomniejszającym zawężeniem” (s. 514). Równocześnie wyróżnione zjawisko charakteryzuje się podejściem pragmatycznym, przejawiającym się „w tym, że przestrzenią realizacji poszczególnych projektów jest doświadczenie, a nie wiara, podstawowe zaś narzędzie to czynienie, a nie wyznawanie” (s. 11).

Przytoczone powyżej uwagi autora pozwalają skonstatować, że jako badacz nie trzyma się on utartych szlaków czysto teatrologicznych dociekań, co zresztą od początku sygnalizuje przez wykorzystanie szerokiego określenia sztuk performatywnych. Kuszony przez inne dziedziny nauki, w swej interdyscyplinarnej wędrówce śmiało wkracza na tereny antropologii, teologii czy psychologii, odsłaniając pozateatralne aspekty opisywanej linii rozwojowej polskiego teatru. Chętnie też wybiega myślą w przyszłość, a swym przewidywaniom nadaje nieco profetyczne zabarwienie.

² Przemiana wiąże się z trwałą zmianą tożsamości na skutek działania rytuału, natomiast przeniesienie to zmiana czasowa, doświadczenie *communitas*, po którym wraca się do codzienności. Ale zarazem dzięki nawróceniu i wstąpieniu do grona wyznawców człowiek może brać udział w określonych powtarzalnych praktykach o charakterze przeniesienia. Por. R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 90-92.

Swój sposób postrzegania rodzimej tradycji performatywnej Kosiński ujawnia we wstępnej części *Polskiego teatru przemiany*, zatytułowanej „Argumentum”, będącej trochę zmienioną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*, która odbyła się na Uniwersytecie Łódzkim w kwietniu 2002 roku³. Jak wyjaśnia we wprowadzeniu, była to pierwsza próba zaprezentowania pomysłów i intuicji, z których zrodziła się omawiana książka. Ten szkicowy zarys pełni w książce rolę zapowiedzi, streszczenia głównej idei, która swe dalsze rozwinięcie znalazła w pięciu studiach poświęconych pierwszoplanowym twórcom w rekonstruowanym łańcuchu tradycji. We wspólnej dziedzinie określonej jako teatr przemiany autor wyróżnia więc kolejne ogniwa: idee i praktyki twórcze Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stanisława Wyspiańskiego, założycieli Reduty oraz Jerzego Grotowskiego, wskazując na powiązania, jakie zachodzą w tym paśmie tradycji. Każdy z obszernych rozdziałów został pomyślany jako autonomicznie skonstruowany tekst, dzięki czemu poszczególne rozprawy można też czytać z osobna; jednak dopiero zestawione razem tworzą integralną całość, autorskie spojrzenie na dzieje rodzimego teatru. Trzeba zauważyć, że przedstawiona tu koncepcja jest w dużej mierze kontynuacją, a zarazem próbą zrewidowania dotychczasowych poszukiwań naukowo-bada-

wczych. Autor *Polskiego teatru przemiany* powołuje się między innymi na propozycje Michała Masłowskiego zawarte w studium *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego* i na prace Krzysztofa Rutkowskiego. Wchodzi natomiast w rodzaj polemicznego dialogu z niektórymi tezami Małgorzaty Dzięwulskiej i Leszka Kolankiewicza, akcentującymi gnostycki kontekst tradycji wywiedzionej z *Dziadów*.

Szczegółowe studia poświęcone głównym bohaterom książki otwiera rozdział opatrzony wiele mówiącym tytułem „Z niego wszyscy”, który przywodzi na myśl tytuł wydanego przed kilkunastoma laty zbioru rozmów z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem *Mickiewicz, czyli wszystko*. Zdaniem Kosińskiego, na drogach wskazanych przez twórcę „lekcji teatralnej” wydarzyło się niemal wszystko, co najistotniejsze w historii polskiego teatru; co więcej – uparte zamykanie Mickiewicza w świecie literatury stoi w sprzeczności z najgłębszymi przekonaniem i doświadczeniami poety. Z Mickiewiczowskiego źródła wypływa rdzenna tradycja, powołana do istnienia dwoma gestami: twórczym, kreującym *Dziady* i performatywnym – proroczym orędziem zapowiadającym nadejście dramatu słowiańskiego; tradycja będąca zadaniem dla kolejnych pokoleń. Oczywiście jest zatem, że dzieło Mickiewicza posłuży Kosińskiemu jako podstawa w procesie rozpoznawania swoistego charakteru nurtu teatru przemiany. Punktem wyjścia podjętych przez badacza rozważań jest założenie, że w *Dziady* została wpisana koncepcja teatru rozumianego jako akt odbywający się tu i teraz, za pośrednictwem widzów w realny sposób oddziałujący na rzeczywistość. Osia tego

³ Zob. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, w: *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*, red. M. Leyko, I. Jajte-Lewkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005, s. 59-72.

teatru jest aktorska przemiana duchowa, której wzór stanowi naśladowanie Chrystusa – wcielonego Słowa Bożego, pojmowane jako zadanie dla każdego człowieka i jedyna droga do osiągnięcia zbawienia. Wynika stąd – twierdzi Kosiński – że „zasada działania stanowiąca podstawę «teatru *Dziadów*» jest zarazem podstawą akceptowanego, propagowanego i realizowanego przez Mickiewicza religijnego modelu życia. «Typ obecności» wpisany w *Dziady* stanowi model «typu obecności» człowieka w świecie” (s. 73n.). Pisząc *Dziady*, poeta wykreował więc wzorzec działania, który w rezultacie posłużył mu jako punkt wyjścia do stworzenia wizji działania przemieniającego człowieka i świat, wizji „świętego performansu”.

Adam Mickiewicz stworzył podstawy oryginalnej, rodzimej tradycji teatralnej – wielokrotnie podkreśla autor w swym wywodzie. Juliuszowi Słowackiemu natomiast za Julianem Krzyżanowskim Kosiński przyznaje miano twórcy naszego nowoczesnego dramatu, mistrza dramatycznej formy, który jak mało kto spośród poetów potrafił wyciszyć swój głos i oddać się na usługi postaci mówiącej, wyrazić zgodę na istnienie wielu racji, dochodząc w ten sposób do maksymalnego nasilenia dramatyczności. Analityczne studium poświęcone Słowackiemu jest próbą uwidocznienia tej wielogłosowości, cechy uznanej przez badacza za swoisty rdzeń dramaturgii tytułowego „Księcia”, którą stara się on odczytać w świetle idei teatru przemiany. Świat dramatów Słowackiego stwarza przestrzeń osobistych zmaganiań o charakterze egzystencjalnym, niezmiennie inspiruje poszukiwania artystyczne i naukowe, nie poddaje się oczywistym interpretacjom, wciąż dostarcza

pytań i wątpliwości. W dążeniu do rozwikłania problematycznej kwestii misteryjności scenicznych dzieł Słowackiego Kosiński przyjmuje perspektywę transfiguracji wewnętrznego życia poety. Szczególne znaczenie w tym procesie przypisuje pracy Słowackiego nad tłumaczeniem *Księcia Niezłomnego*, które miało się okazać nie tylko aktem „czytania z piórem w rękę”, ale czymś daleko bardziej czynnym – powtórzeniem drogi już przez kogoś przebytej, rodzajem osobistego performansu, w którym tłumacz przybierał postać bohatera przekładanego dzieła, aby przez przejście jego losów móc dostąpić łaski objawienia. „Juliusz Słowacki dzięki pracy nad przekładem Calderóna połamał swe kości wewnętrzne, zniszczył sztywną strukturę doczesności przeszkadzającą w duchowym wzlocie i wyzwolił się z jednostkowego ciała, stał się duchem, uniwersalnym «Ja» pojawiającym się i mówiącym we wszystkich jego dziełach mistycznych” – zaznacza Kosiński i dodaje, że stając się Księciem, poeta „stał się zarazem modelowym «aktorem ogołoconym», za pomocą cudzego tekstu dokonującym aktu transformacji i ofiarującym go innym” (s. 143). Przyjęcie tezy, że model przemiany odkryty podczas pracy nad *Księciem Niezłomnym* stanowi źródło inspiracji i wzorzec dla dramatów mistycznych, wiąże się z koniecznością podjęcia gruntownych badań komparatystycznych. W rezultacie widziane z antropologicznej perspektywy genezyjskie dzieła Słowackiego (*Ksiądz Marek*, *Sen srebrny Salomei* czy *Samuel Zborowski*) prowadzą badacza do wyróżnienia kilku stałych punktów rozwijających podstawowe elementy „modelu Calderonowskiego”, a ponadto pozwalają zobaczyć całą działal-

ność poety jako ciąg aktów poznawczo-objawiających, rodzaj odczyniania będącego próbą powrotu do rytualnych źródeł teatru.

Doświadczenia Mickiewicza i Słowackiego, przemyślane i przeżyte, składają ich spadkobierców do tworzenia dzieł wymagających „udzielenia się”, przekształcenia teatru z miejsca oglądania w przestrzeń doznawania i działania. Misteryjną tradycję polskiej sceny odczytuje, choć sam się w nią już nie wpisuje, kolejny wielki bohater teatru przemiany – Stanisław Wyspiański. W poświęconym mu obszernym studium Kosiński, uwzględniając między innymi obserwacje Dobrochny Ratajczakowej, stara się wykazać, iż młodopolski wieszcz zamiast wymarzonego przez swoich współczesnych teatru-kościół odslania nieco inną konstrukcję – labirynt, na którego fundamencie wznosi się cały misterny gmach jego teatru. Podjąwszy wędrówkę przez gąszcz ścieżek „labiryntu zwanego teatrem”, Kosiński proponuje własne spojrzenie na spuściznę pierwszego inscenizatora *Dziadów*, najwięcej uwagi poświęcając *Wyzwoleniu* oraz *Studium o „Hamlecie”*. Spojrzeniu temu towarzyszy założenie, że dla Wyspiańskiego teatr jest jednocześnie modelem świata i przestrzenią umożliwiającą jego czynne i głębokie poznanie, zwierciadłem i labiryntem. Sięgając po ten znamieny symbol i rozwijając go, artysta zaproponował formę teatru pozwalającą na przeżywanie uczuć metafizycznych, uaktywniającą dążenie do prawdy, „czytanie” życia innych i życia jako takiego, więcej nawet – będącą narzędziem umożliwiającym przeżycie śmierci, rozumianej jako źródło doznania Prawdy dającej życie. W kategoriach dramatycznych i teatral-

nych Wyspiański postrzegał nie tylko świat i innych, lecz także i siebie. To właśnie pisarz jako pierwszy „rozgrywa” w sobie dramat, zapisując zarazem etapy swej „gry”, odkrywa drogę dla siebie i podsuwa szlaki kolejnym wędrowcom: inscenizatorom, aktorom i odbiorcom. W wyniku tej interakcji wszyscy twórcy teatru biorą udział w procesie, którego owocem jest dzieło-droga, a efektem – przemiana osób w pełni w ów proces zaangażowanych. W tym kontekście staje się oczywiste, że zadaniem pisarza nie jest stworzenie dzieła budzącego doznania estetyczne, lecz wywołanie wstrząsu, sprowokowanie wyprawy w głąb duszy.

„Wyspiański nie tylko wprowadził teatr przemiany na rzeczywistą scenę, ale – co ważniejsze – wskazał jego najtrudniejszy, węzłowy problem: konieczność wypracowania sposobów skutecznej aktywizacji wszystkich uczestników procesu, jako warunku koniecznego przekształcenia teatru-widoku w doświadczenie. W następnych pokoleniach już nie poeci, ale ludzie sceny – aktorzy, reżyserzy – będą usiłowali ten problem rozwiązać, trudząc się nad stworzeniem teatru prawdziwie otwierającego oczy” (s. 267). Tym stwierdzeniem Kosiński scala kolejne wyłonione przez siebie zasadnicze ogniwa teatru przemiany: Redutę Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego oraz laboratoryjne eksperymenty Jerzego Grotowskiego, którym poświęca dwie ostatnie rozprawy.

Kluczowy problem rozdziału zatytułowanego słynnym wyimkiem z zapisków Osterwy „Którym nie wystarcza kościół” wyznacza zapytanie o teatralną religijność Reduty, o sposoby przejawiania się i urzeczywistniania sakralne-

go wymiaru działań podejmowanych przez jej twórców i członków w sferze szeroko pojmowanej sztuki scenicznej. Jako punkt wyjścia Kosiński przyjmuje rozpoznanie dokonane przez Ireneusza Guszpita i Zbigniewa Osińskiego, którzy niezależnie od siebie usytuowali Redutę na pograniczu teatru i religii. Zakładając, że Limanowski i Osterwa dążyli do stworzenia teatru świętego, badacz podejmuje próbę reinterpretacji wybranych kwestii, a przede wszystkim stawia nowe pytania odnoszące się do rozumienia owej świętości. Ten właśnie utajony wymiar sztuki teatralnej skupia jego uwagę podczas omawiania fundamentalnych zagadnień światopoglądu Reduty, zwłaszcza problemów związanych z analizą tekstu prowadzącą do ujawniania głębokiego sensu dzieł dramatycznych, z wieloetapowym procesem pracy z aktorem, procesem, którego istota zasadza się na duchowym akcie przemiany, doznawania objawienia, ucieleśnienia wizji religijnej, wreszcie ze wspólnotowymi relacjami w zespole oraz dynamiczną interakcją między aktorami a publicznością. Obecność w działaniach Reduty procesów decydujących o sakralnym charakterze teatru nie budzi wątpliwości. Kosiński idzie jednak o krok dalej, za niewystarczające uznawszy postrzeganie idei teatralnych zespołu w świetle ezoteryzmu i mistycyzmu. Dokonując swoistej rewizji dotychczasowych stwierdzeń, orzeka zatem, że „nie jest to religijność poza religią, ale uzupełniająca religię o aspekt misteryjny, rozumiany jako umożliwienie spotkania z numinosum poprzez oddziaływanie zmysłowe za pomocą przedstawień skomponowanych zgodnie z zasadami sztuki” (s. 340). W omawianej książce badacz podkreś-

la, że światopogląd twórców Reduty wyrasta z korzeni tradycji chrześcijańskiej i zawiera wiele elementów, które dadzą się wyjaśnić jedynie poprzez odwołanie do nauczania Kościoła katolickiego (znamiennym przykładem jest kult Ducha Świętego jako Sprawcy i Poruszydela, od którego pochodzi natchnienie artystyczne). Uzasadnień dla tych spostrzeżeń Kosiński poszukuje w świadectwach Limanowskiego i Osterwy, także tych wychodzących poza ramy ściśle teatralne⁴.

Do ustawicznego przekraczania sfery teatralnej zmusza Jerzy Grotowski, kontrowersyjny bohater ostatniej opisywanej sekwencji teatru przemiany, którego ewolucyjna droga artystyczna wiodła – najkrócej rzecz ujmując – „przez teatr – poza teatr”, „od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu”. Zmagając się z problemem nieostrości i wielości ujęć definicyjnych, Kosiński proponuje wpisanie działalności Grotowskiego w dziedzinę sztuk performatywnych, w przestrzeń „zachowań metacodziennych” zbliżonych swym charakterem do doświadczeń dostępnych w ramach religii, a następnie podejmuje on karkołomne nieraz próby wieloaspektowej egzegezy dzieła twórcy *Apocalypsis cum figuris*. W toku erudycyjnego wywodu, wspartego między innymi licznymi autokomentarzami artysty, badacz omawia zawiłą wędrówkę Grotowskiego, którą postrzega jako swoistą

⁴ W aneksie autor zamieszcza tekst stosunkowo mało znanego referatu Limanowskiego, zawierający religijną definicję kultury (pierwodruk w: *Kultura wsi. Biuletyn XIII Konferencji Oświatowej poświęconej zagadnieniu kultury wiejskiej w Polsce (Łowicz 10, 11, 12 stycznia 1930)*, Książnica-Atlas, Warszawa 1930, s. 13-47).

rytualną grę wiodącą do doświadczenia zbawczego, spełnionego w akcie aktorskiej ofiary; doświadczenia związanego „ze spotkaniem z człowiekiem wiecznie żywym, spotkaniem, które jest rozpoznaniem siebie jako jego – zarazem transcendentnego i immanentnego” (s. 478n.). W tym miejscu można by zaryzykować uwagę, że właściwie cała książka została skonstruowana z perspektywy meandrycznej drogi twórcy Laboratorium, który wystawił *Dziady*, *Kordiana* i *Księcia Niezłomnego*, *Studium o Hamlecie* i *Akropolis*, a przy tym nawiązywał do etycznych zasad Reduty. Według Kosińskiego, wieńczącą szlak Grotowskiego *Akcję* można nazwać „spełnionym dziełem teatru przemiany, w którym cała jego tradycja rozpoczynająca się od Adama Mickiewicza znajduje swoją praktyczną realizację. Grotowski stworzył opus dla tych, «którym nie wystarcza kościół», opus z definicji istniejące poza wszelkimi formami eklezjalnymi” (s. 507). Trzeba zauważyć, że Kosiński w swym odbieraniu Grotowskiego zdaje się nieco marginalizować jawnie bluźniercze elementy jego przedstawień, odważnie zmierza natomiast w stronę pytań o możliwość „pogodzenia dwóch biegunów polskiej kultury duchowej” – „Papieża i Nauczyciela Performera” (s. 511), czyli Wojtyły i Grotowskiego. Wybiegając myślą w przyszłość, wiele nadziei łączy też z rozwojem teatru określanego jako etnomuzyczny, którego centrum stanowi Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”.

Przemierzając obszar rodzimych poszukiwań teatralnych, autor koncentruje się na jednym wyodrębnionym nurcie, określiwszy go mianem „polskiego teatru przemiany” w przekona-

niu, że „tak karkołomnego połączenia teatru i mistyki, aktorstwa i pracy nad sobą, pragmatyzmu i duchowych wzlotów nie stworzyła żadna kultura performatywna świata” (s. 514). W swoim studium kładzie więc wyraźny akcent na kwestię swoistości polskiej tradycji teatralnej, nawołując do wyzwolenia jej z więzów anachronicznych definicji. Odstąpiwszy od modelu narracji chronologiczno-geograficznej, zamiast tradycyjnie uprawianej historii teatru proponuje nowy sposób zobrazowania historycznych przeobrażeń. Wnikliwe analizy wybranych dramatów, przedstawień i programowych wypowiedzi sześciu wybitnych artystów niewątpliwie usatysfakcjonują wielu czytelników; trzeba jednak powiedzieć, że książka traktowana jako całość pozostawia spory niedosyt. Powoduje go jednostronność ujęcia opisywanych zjawisk, wspomniane skupienie uwagi na głównych twórcach teatru przemiany, wyróżnienie ich zasług bez określenia wpływu na mniej znanych kontynuatorów bądź oponentów. Kosiński sporadycznie sygnalizuje istnienie pomniejszych ogniw w łańcuchu teatralnej tradycji, na przykład w związku z Redutą napomyka o działalności Jędrzeja Cierniaka. Wobec tego warto by było pokusić się o próbę bliższego rozpoznania pominiętych zjawisk, również tych nieprzypisanych bezpośrednio do linii zogniskowanej na procesie twórczym człowieka-aktora, a wypływających z tego samego, romantycznego źródła.

Czy nowa propozycja prowadzenia historycznoteatralnej narracji pobudzi oczekiwane zainteresowanie przeszłością rodzimego teatru? Czy rzeczywiście okaże się na tyle bliższa współczesnej wrażliwości, że doprowadzi do stworze-

nia nowej syntezy dziejów teatru polskiego? Te wątpliwości na razie muszą pozostać bez rozstrzygnięcia, natomiast za autorem *Polskiego teatru przemiany*

wypada skonstatować, że sieć dróg pozostałych do przebycia gęstnieje, zatem przed naszą teatrologią stoi jeszcze wiele wyzwań.