

Katarzyna Woźniak

Nowoczesny/ponowoczesny – Grotowski w poszukiwaniu esencji tożsamości Performera, w: Ewa Bał, Wanda Świątkowska (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 255-262.

W grudniu 2011, w siedzibie Fondazione Pontedera Teatro, zapytałam Carlę Pollastrelli, asystentkę Grotowskiego w okresie jego pracy we włoskiej Pontederze, czy uważa, że Grotowskiego można by nazwać artystą ponowoczesnym. Rozmowa odbywała się w języku polskim. Pollastrelli z niedowierzaniem spojrzała na mnie i chcąc się upewnić, czy na pewno zrozumiała pytanie, natychmiast zapytała po włosku: „Ponowoczesny? – Cosa sarebbe... – ...il postmoderno?”. Gdy potwierdziłam, wykonała kilka zamasztych ruchów ręką w powietrzu i z całą mocą odparła: „Na miłość Boską!” – „niektóre przedstawienia Grotowskiego są modernistyczne par excellence” – tym samym ucinając wątek. Zagadnienie związków twórczości Grotowskiego z postmodernizmem jest jednak ciekawe, warte podjęcia i może dostarczyć wielu ciekawych punktów wyjścia do dalszego „rozmontowywania” dyskursu naukowego wokół praktyki polskiego artysty¹.

Kwestia wzajemnego oddziaływania na siebie ponowoczesności i praktyki Grotowskiego jest oczywiście szeroka i złożona; nie stanowi też głównego przedmiotu zainteresowań badaczy². Moim celem w tym miejscu jest dokonanie pewnego rekonesansu metodologicznego: proponuję spojrzeć na kwestię nowoczesności/ponowoczesności Grotowskiego przez pryzmat preferowanej przeze mnie kategorii rozróżnienia między tym, co nowe, a tym, co dawne, czyli nowego rozumienia tożsamości i obecnej w niej, dobrze znanej kategorii esencji. O Grotowskim w poszukiwaniu esencji pisał oczywiście Leszek Kolankiewicz³, wskazując precyzyjnie źródła jego poszukiwań. Niniejsze rozważania dotyczą nie tyle charakteru esencji i jej źródeł, ile samej obecności tej kategorii w praktyce Grotowskiego, pozostając tym samym niejako obok – a mówiąc dokładniej – przed pytaniami o naturę esencji.

¹ Świadczą o tym chociażby opublikowane stosunkowo niedawno dwa teksty Duncana Jamiesona: *Between Derrida and Grotowski*, „Contemporary Theatre Review” 2007, nr 17, s. 59-69 oraz *Od reprezentacji do etyki: reinterpretacja praktyki teatralnej i wypowiedzi Grotowskiego (ze wsparciem ze strony Derridy...)*, Protokół dostępu: <http://www.grotowski.net/performer/performer-4/od-reprezentacji-do-etyki-reinterpretacja-praktyki-teatralnej-i-wypowiedzi-gro> (14.10.2012). Z języka angielskiego przełożyła Adela Karsznia.

² Na ten temat także szeroko można przeczytać u D. Jamiesona.

³ L. Kolankiewicz, *Grotowski w poszukiwaniu esencji*, [w:] tenże, *Wielki mały wóz*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2001, s. 249–339.

Persona non grata

Tożsamość to całościowy obraz człowieka. Zamykają się w niej temperament, osobowość i charakter. Niekiedy bywa uważana za obszar, na którym dochodzi do tajemniczego spotkania duszy, będącej boskim śladem w człowieku i jego charakteru, czyli – mówiąc w uproszczeniu – tego, co transcendentne i transcendentalne. Podstawowym warunkiem tego spotkania jest „nie ukrywanie się” przed sobą, życie w prawdzie, do której dochodzimy w procesie odwarunkowania zachowań i percepcji rzeczywistości, skażonych schematami i blokadami emocjonalnymi (przede wszystkim strachem), narzuconymi nam przez innych lub tymi, które sami sobie „sprawiliśmy”.

Tożsamość rozumiana jako esencja stała się *persona non grata* współczesnych studiów kulturowych pod koniec XX wieku, gdy z całą mocą postawiono pytanie, czy tożsamość jest trwałą całością a może wyłącznie wynikiem negocjacji kulturowych? Z biegiem czasu górę wzięło stanowisko skrajnie antyesencjalistyczne, odmawiające tożsamości statusu bytu autonomicznego, które definiowało ją jako językowy opis albo sposób myślenia o sobie samym, uzależniony od czasu, miejsca, potrzeb i okoliczności. Tym samym w dyskursie naukowym ostatecznie podważono istnienie kartezjańskiego podmiotu (samo)świadomego, ufającego czy wręcz przekonanego o możliwości całkowitego samopoznania za sprawą rozumu.

Jedną z najważniejszych koncepcji na tym gruncie przedstawił Stuart Hall, który zaproponował ujęcie ewolucji statusu podmiotu w perspektywie diachronicznej. Hall wyróżnił trzy jego rodzaje: oświeceniowy, socjologiczny i ponowoczesny.

Podmiot oświeceniowy

opierał się na koncepcji osoby ludzkiej jako w pełni zrównoważonej, jednolitej jednostki, obdarzonej przymiotami rozumu, świadomości i umiejętności działania, jednostki, której «centrum» stanowi pewien wewnętrzny rdzeń”, czyli tożsamość⁴.

Podmiot socjologiczny z kolei zachowuje wprawdzie ów „wewnętrzny rdzeń”, jednak jego autonomia i samowystarczalność zostały ograniczone,. Kształtuje się on bowiem „w stosunku do «znaczących» Innych, za pośrednictwem których podmiot

⁴ S. Hall, *The Question of Cultural Identity*, [w:] *Modernity and its Futures*, red. S. Hall, D. Held, T. McGrew, Cambridge, Polity Press, 1992, s. 275, za: C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, s. 254.

przyswaja sobie wartości, znaczenia i symbole – kulturę światów, które zamieszkuje”⁵. Dalsza decentralizacja podmiotu dokonała się wraz z nastaniem marksizmu, psychoanalizy, feminizmu, poglądu o centralnej roli języka i analizy dyskursu jako systemu władzy Foucaulta. Zdaniem Halla teorie te wpłynęły na ukształtowanie się podmiotu ponowoczesnego, który w różnych momentach czasu przyjmuje różne tożsamości, nie zjednoczone wokół spójnego „ja”. Ludzie posiadają sprzeczne tożsamości, które ciągną ich w różnych kierunkach, tak że ich identyfikacje cały czas się zmieniają. Jeśli ma się odczucie posiadania od urodzenia do śmierci jednolitej tożsamości, to jest tak tylko dzięki skonstruowaniu dającej komfort opowieści o sobie czy też „narracji własnego ja”⁶.

W tym przypadku przybierane kolejno tożsamości nie znajdują punktu odniesienia w rdzeniu, czyli jednej tożsamości, a

tożsamość nie posiada istoty, która czeka na to, by ją odkryć. Tożsamość kulturowa podlega nieprzerwanemu procesowi stwarzania w obrębie wektorów podobieństwa i różnicy. Jednostkę tworzy [natomiast] niepowtarzalny, swoisty dla danego momentu historii sposób artykulacji elementów dyskursywnych, który jest jednocześnie przypadkowy oraz uwarunkowany bądź ustalony przez strukturę społeczną⁷.

Tymi elementami dyskursywnymi są m. in. klasa społeczna, płeć kulturowa, rasa i wiek. W skrajnym ujęciu podmiot stwarzany jest na przecięciu tych dyskursów i pozbawiony mocy sprawczej: nie tworzy siebie – staje się wypadkową okoliczności (stanowiska mniej radykalne⁸ pozostawiają człowiekowi margines na „działanie sprawcze” w ramach ograniczającej go struktury dyskursów). To bardziej radykalne stanowisko przeważa do dzisiaj w obrębie studiów kulturowych⁹.

Exodus i Pascha

Grotowski w swojej praktyce reżysera, nauczyciela i redaktora samego siebie, nieustannie rozbijał konstrukcje – przede wszystkim językowe – ale nie po to, by obnażyć pustkę, tylko by obnażyć prawdę o człowieku. Mówiąc inaczej: chciał obnażyć esencję

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 264.

⁸ Por. tamże, s. 266-267.

⁹ Por. tamże, s. 250.

człowieka poprzedzającą różnice, o której można powiedzieć tyle, że jest i ujawnia się bądź przypomina w działaniu.

Już w pracy magisterskiej, złożonej w latach pięćdziesiątych, Grotowski stwierdził, że – tutaj cytuję za Dariuszem Kosińskim fragmenty wypowiedzi Grotowskiego z jego komentarzem – sytuacja człowieka współczesnego jest wyjątkowa, ponieważ:

stanął on wobec postępującej „śmierci bogów” (...), która sprawia, że pomiędzy nim a „nieskończonością kosmosu” nie stoi już żadna siła pośrednicząca i zabezpieczająca przed szokiem konfrontacji przemijalności i kruchości ludzkiego istnienia z wiecznością i nieskończonością wszechświata. Taką siłą była religia, która pełniła rolę dwuznaczną – z jednej strony chroniła przed owym szokiem, ale z drugiej izolowała od doświadczenia pełni, „«nagiego» przeżywania rzeczywistości obiektywnej”. (...) Wyjątkowość współczesnej sytuacji polega natomiast na tym, że „pasjonujący teatr śmierci bóstw”, postawił człowieka „niejako twarzą w twarz z bezmiernością wszechrzeczy”; z otchłanią nieba i otchłanią wnętrza atomu. „Śmierć bogów stawia człowieka na pustyni. Nic już nie jest – w obliczu bogów – niedozwolone, ale w takim razie nic już nie jest – w obliczu bogów – obowiązujące. I nic już nie ochrania nas przed grozą śmierci”. W tej sytuacji człowiek może albo odbudowywać systemy religijne, albo „zaakceptować rozpacz i samotność”, co wydawało się w kontekście współczesnym rozwiązaniem najmodniejszym (...). Nie podejmując polemiki z pierwszą postawą (...), Grotowski z całą stanowczością przeciwstawiał się drugiej, którą nazywał postawą „bohaterskiej desperacji” i „nurtem outsiderskim”. Jego zdaniem, „przy bliższym oglądnięciu” wszystkie te „modne beznadzieje” okazują się „albo pozą kryjącą podskórne tendencje fideistyczne, albo bałaganem myślowym (...), albo wreszcie rodzajem niezdrowej satysfakcji, polegającej na obrzydzeniu innym tego, czego się samemu nie umiał ogarnąć. Bez względu na motywację postawa desperacji jest efemeryczna społecznie, ponieważ – mówiąc lapidarnie – nie pomaga człowiekowi żyć (...)”. Przeciwstawia się jej reprezentowany przez Grotowskiego „nurt anty-outsiderek”, zwany też „postawą nadziei”¹⁰.

Mimo że projekt ten powstał pod koniec lat pięćdziesiątych, jestem głęboko przekonana, że Grotowski realizował go do końca życia, szukając odpowiedzi na pytanie, jak ocalić siebie, poczawszy od skali mikro – czyli aktora i Performera – po skalę makro, a więc próbę udostępnienia doświadczenia tych ostatnich szerokiemu gronu uczestników działań parateatralnych¹¹.

¹⁰ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007, s. 408-409. Cytaty wewnętrzne: J. Grotowski, *Teatr i człowiek kosmiczny*, [w:] tenże, *Między teatrem a postawą wobec rzeczywistości*, maszynopis pracy magisterskiej ze zbiorów PWST w Krakowie, s. 8-9.

¹¹ Możliwości powrotu do parateatru w latach dziewięćdziesiątych, z perspektywy sztuki jako wehikułu, rozważam w pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Dariusza Kosińskiego, obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim w lutym 2013.

W okresie parateatru celem Grotowskiego było zbudowanie takiego doświadczenia, które w swej istocie podobne byłoby opisanym w Ewangeliach wędrówkom ludzi za Chrystusem w poszukiwaniu prawdy¹². Już z lektury *Święta* wynika, że zdarzenia opisane w Ewangelii Grotowski traktował jako fakt historyczny i wyciągał z nich praktyczne wnioski dla swojej pracy. Mówiąc innymi słowy, dysponował instrukcją postępowania, jednak aby przełożyć je na życie, musiał zaktualizować je w działaniu, zakorzenionym w konkretnym kontekście kulturowym i społecznym¹³. Dlatego na zakończenie dodawał, że odpowiedzi na pytanie, jak ocalić siebie „niepodobna sformułować, można ją tylko uczynić”¹⁴.

Do spełnienia tego pragnienia potrzebne było „miejsce” na spotkanie ze „swoimi”, do którego następnie zapraszani będą „także nieznanymi swoi”. Spotkanie to nazwał *Świętem*. Działania podejmowane po okresie przedstawień, miały zrealizować jego marzenie o otwarciu przed „rzędem dusz”¹⁵ drogi do ocalenia. Konkretnym sposobem realizowania tej wizji było precyzyjne działanie zawsze wobec kogoś – niezależnie, czy działającego obserwują osoby z zewnątrz, mówiąc szerzej, działania tak, jakby Bóg istniał, to znaczy działania zawsze wobec kogoś, kto potrafi dostrzec głęboko ukryte w ciele Performera impulsy, z których budowana jest partytura działań. Swoim uczniom i słuchaczom przedstawiał tę zasadę w dwóch przypowieściach. Pierwsza z nich mówiła o o krakowskim ołtarzu Wita Stwosza, który wyrzeźbiony został zarówno po stronie widzialnej dla wiernych, jak i od wewnątrz, czyli tam, gdzie tylko Bóg widzi. Drugim przykładem była historia o malarzu fresków, który nie dbał o to, co widać z bliska, zarysowywał ledwie postaci na sklepieniu kościoła, zadowolając się jedynie pozorami perfekcji.

¹² Por. D. Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2010, s. 249.

¹³ O tym, że Grotowski był zawsze wrażliwy na te czynniki i rozumiał ich wagę, na przykładzie dostosowania języka wypowiedzi do bagażu kulturowego słuchaczy, by mówić językiem zrozumiałym i trafnym, pisał Ludwik Flaszen w: *Da mistero a mistero. Alcune osservazioni in apertua*, [w:] *Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, red. L. Flaszen, C. Pollastrelli, R. Molinari, tłum. C. Pollastrelli, Florencja, La casa USHER, 2006, s. 13-26.

¹⁴ J. Grotowski, *Święto*, według stenogramu spotkania ze studentami i profesorami w auli New York University, 13 grudnia 1970, „Odra” 1972, nr 6, s. 50. Moja interpretacja tego sformułowania zdaje się różnić się w tym miejscu od interpretacji zaproponowanej przez D. Kosińskiego, który uważał, że na tym etapie Grotowski: „w roku 1970 nie miał żadnej recepty, żadnej konkretnej propozycji rozwiązania, stał zaledwie u początku drogi, wyposażony jedynie (aż?) w doświadczenie własne”. Uważam, że Grotowski już w tym momencie podparł swoje doświadczenie doświadczeniem dwóch tysięcy lat i że był przekonany o możliwości przeniesienia jednostkowego doświadczenia aktu całkowitego na zbiorowość. Ryzyko, które podejmował w 1970 roku wiązało się jedynie z pytaniem, czy uda mu się znaleźć działanie, które pozwoli na udzielenie tego doświadczenia w ówczesnych warunkach społecznych i kulturowych.

¹⁵ Określenie „rząd dusz” jest moim świadomym nadużyciem słów *Wielkiej Improwizacji*. Wbrew logice tekstu Mickiewicza, myślę, że Grotowski nie śnił o „rządzie dusz”, tylko o rządzie w znaczeniu legionu odpowiednio przygotowanych ludzi, zdolnych do rozniecenia rewolucji prawdy w świecie złudzeń, w którym byłiby zabłąkanymi iskrami.

W pracy Performera wszystko podporządkowywane było uobecnieniu czegoś, co przekracza kondycję Performera (*higher connection*). Tak, jakby „znaki kreślone” przez Działającego całym swoim żywotnym jestestwem podporządkowane były logosowi i były wobec niego wtórne, a proces uobecniania (akcja) polega na budowaniu indywidualnej drogi (partytury) do ustanowienia harmonii z logosem.

Jednym z koniecznych etapów pracy nad Akcją były wypracowywane od ostatnich seminariów Teatru Źródeł w Polsce w 1980 i 1982 roku *mystery plays*, czyli etudy oparte na pieśni i wspomnieniach z dzieciństwa. Ten i wiele innych elementów przygotowawczych pracy nad opusem przypominało proces terapii, uzdrowienia wspomnień z dzieciństwa, co potwierdzają zwłaszcza wypowiedzi Richardsa z *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*¹⁶. W tym miejscu odwołam się jednak do fragmentu *Punktu granicznego przedstawienia*:

zatem w pracy nie ma popychania ku „akcji wewnętrznej”. (...) Istotne jest, aby nie naciskać, ponieważ to, co zawiązuje w kimś węzły, może być egzystencjalnie czymś bardzo złożonym. (...) W moim doświadczeniu dostrzegam, iż jednym z elementów prowadzących ku „przeźrzeniu i rozległości serca”, który sprawia, że ów receptor staje się gotowy do pracy nad tymi pieśniami [wibracyjnymi], jest pewna jakość wybaczenia – i nie mówię tu w żadnym wypadku w moralizatorski czy purytański sposób. Nie chodzi mi również o racjonalne wybaczenie, jak wtedy, gdy zwracam się do kogoś, do kogo żywię urazę: „Tak, wybaczam ci!”. Nie. Jest to ten rodzaj wybaczenia, które się pojawia – jak się wydaje, może nadejść tylko w określonym momencie czyjegoś życia. Nie wiesz, dlaczego, lecz coś się uwalnia – wyzwala się owo wybaczenie czy akceptacja. Ponieważ w rzeczywistości węzeł znajdujący się u kogoś w siedlisku energii (wiem, że te terminy są względne, ktoś mógłby posłużyć się inną terminologią i odwołać do innej topografii wewnętrznej), niekoniecznie występuje tylko w nim samym, ale może łączyć go także z kimś innym. Powiedzmy na przykład, że w młodości z jakiegoś powodu obwiniałem swojego ojca i zacząłem go w pewien sposób odrzucać próbując nieświadomie uwolnić się spod jego silnego autorytetu. Nie akceptowałem go, a ów brak akceptacji przyczynił się do tego, że zacząłem wyrabiać w sobie poczucie własnej wartości, próbując w jakiś sposób oddzielić się od niego, przeciąć pewną więź. Lecz czyniąc to, nadal rzutuję na niego negatywny obraz, który w sobie noszę – to, że jest w pewien sposób winny. „Ja mam rację, a on się myli”. Ta negatywna projekcja łączy mnie z nim. Nawet jeśli znajdujemy się wiele mil od siebie, łączy mnie z nim pewien rodzaj braku akceptacji. Doprowadza do powstania spięcia w „sercu”, w siedlisku emocji; przez to negatywne połączenie znajdujący się tam węzeł może zacisnąć się jeszcze bardziej. I właśnie to siedlisko emocji wyznacza przestrzeń, którą pieśń próbuje przeniknąć podczas pracy. Pieśń

¹⁶ T. Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*. „Wprowadzenie” oraz esej „Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu” Jerzego Grotowskiego, tłum. A. Wojtasik, M. Złotowska, Kraków, Wydawnictwo Homini, 2003.

dociera do tych zasobów i odkrywa, że są bardziej zamknięte, zaciśnięte. Ten mechanizm projekcji bywa czasami dość absurdalny i dziwny, może pojawić się nawet w tobie potrzeba, by wybaczyć komuś coś, czego ten ktoś nigdy nie popełnił. W twoim wypadku jednak, usiłowania, by z jakiegoś powodu zrzucić winę na kogoś innego doprowadzają do oskarżeń o coś małego lub nieprawdziwego, o coś, co w twoim życiu wewnętrznym staje się rzeczywistością, bo przywiązałeś się do tych oskarżeń. Być może doprowadza to w tobie – po prostu do pojawienia się pewnego spięcia w siedlisku energii. A zatem nie jest tak, że jako młody człowiek mogę sobie to wszystko zwyczajnie uświadomić (...) w rzeczywistości nic się wtedy nie zmienia. Jest to coś, co jak sądzę, może się zdarzyć w szczególnym momencie w rozwoju osoby, gdy to, co wiązało ją z kimś na owym poziomie obwiniania, co stanowiło rodzaj oparcia, może się rozpuścić. Przestajesz wtedy opierać na tym swoją indywidualność. A więc węzeł, który potrafi wpływać na stan gotowości siedliska energii w danej osobie, może w rzeczywistości leżeć u podstawy tego, za kogo dana osoba się uważa¹⁷.

W tym fragmencie mamy do czynienia z opisem procesu poszerzania obszarów percepcji i przepływu energii w pracy nad pieśniami wibracyjnymi, jednak równie dobrze mógłby to być zapis przebiegu psychoterapii. Ze słów Thomasa Richardsa wynika wyraźnie, że to blokady na poziomie emocjonalnym czy psychologicznym mogą utrudniać wewnętrzny przepływ energii. Zatem żeby zwiększyć podatność świadka na indukcję, należałoby w pierwszej kolejności poddać go fazie odwarunkowania, która przynajmniej w jakimś stopniu, także w nim, rozwiązywałaby te „węzły”¹⁸.

Odkrywanie uniwersalnego prowadziło od tego, kim się jest, do tego, kim być się mogło, a mówiąc jeszcze innymi słowami – ponownie zaczerpniętymi od Grotowskiego – do tego, by „stać się całym sobą”. To ostatnie stwierdzenie jest fundamentalne, ponieważ każe nam, także dzisiaj, patrzeć na Grotowskiego jako człowieka na wskroś anachronicznego, którego – jestem o tym przekonana – coraz trudniej będzie zrozumieć kolejnym pokoleniom, wychowanym w duchu płynnej ponowoczesności, gdzie wszystko podlega dekonstrukcji i negocjacji. Zwłaszcza tożsamość.

Anachronismós

Anachronizm nie przystaje do swoich czasów. O anachronizmie poszukiwań Teatru Laboratorium mówił w 1967 roku Ludwik Flaszen, podkreślając, że „najbardziej

¹⁷ Por. T. Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, rozmawiała Lisa Wolford, tłum. A. Przybysławski, konsultacja przekładu M. Złotowska, Wrocław, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2004, s. 44-48.

¹⁸ Na ten temat piszę szerzej w rozprawie doktorskiej

zaskakujące są rzeczy, które już były”¹⁹. W przypadku Grotowskiego sedno anachronizmu sprowadziłabym do pewnego wymykania się czasowi, przy jednoczesnym zakorzenieniu w konkretnej przestrzeni określonej osoby w działaniu. Wychodząc od pracy nad tą przestrzenią osobistą, rozumianą psychologicznie, wyznaczaną przede wszystkim przez wspomnienia z dzieciństwa i tradycje osobiste, Grotowski prowadził aktora i Performera ku uniwersalnemu doświadczeniu, wyrażanemu w akcie całkowitym i akcji. Dokonując kolejnych redukcji (*via negativa*) uwarunkowań kulturowych (sic!) Grotowski jako nauczyciel Performera prowadził go do ujawnienia swojej istoty – esencji człowieczeństwa. Podkreśleniem zabiegu uwolnienia od wszelkich uwarunkowań był wybór przestrzeni działania: ascetycznej, wręcz sterylnej czy antyseptycznej (drewniana podłoga) przestrzeni „laboratorium” oraz regularne „oczyszczanie ciał” działających pomiędzy poszczególnymi seriami ćwiczeń²⁰. Taka przestrzeń nie mogła warunkować; nie mogło być o tym mowy. Skuteczność akcji, jako działania uobecniającego esencję, podważa główne założenie metodologiczne dyskursu antyesencjonalności²¹.

Te dwa elementy – esencja, coś, co jest i jest niepodzielne oraz działanie wobec kogoś tak, jakby istniał, mimo że nie można tego stwierdzić z całą pewnością – wyznaczają bieguny anachronizmu praktyki Grotowskiego. Performera w jego ujęciu – łatwo można by uznać za wyznacznik przekroczenia szeroko rozumianej nowoczesności w teatrze, skoro jego pojawienie się nastąpiło jako wyraźne przekroczenie tego, czym był teatr. Jednak w swej istocie to jedynie paradygmat „pozornie ponowoczesny”, gdyż jest paradygmatem esencji, powiązanej u Grotowskiego w niejasny sposób z absolutem, który sam w sobie stoi w sprzeczności z ponowoczesnością. Mówiąc innymi słowami, mamy do czynienia z pewnym paradoksem: Grotowski rozbija strukturę sztuki jako prezentacji przez poszukiwanie czegoś, co ponowoczesność uznaje za konstrukt, strukturę *par excellence*. W tym sensie paradygmat performer/artysty w ujęciu Grotowskiego uważam za paradygmat nowy, z drugiej zaś strony, jego performer wyraża starą jak świat tęsknotę za człowiekiem „całkowitym”. W przypadku Grotowskiego performer to paradygmat ani dawny, ani nowy, tylko osadzony w dziejach, w konkretnej przestrzeni swoich czasów, przez co anachroniczny, bo poszukujący esencji w świecie, w którym wszystko – nawet pleć – podlega negocjacji.

¹⁹ L. Flaszen, *Po awangardzie*, „Odra” 1967, nr 4, s. 39-42.

²⁰ Por. L. Curino, *Ultimo incontro con Grotowski*, „Prove di Drammaturgia” 2000, nr 2, s. 25-28.

²¹ C. Barker, *Studia kulturowe*, s. 265.