

# Anna Kapusta

---

## Ludzkie drogi "furoru": "Wielopole, Wielopole" Tadeusza Kantora jako tekst wykroczenia

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 42, 255-265

---

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Anna Kapusta*

Uniwersytet Jagielloński

LUDZKIE DROGI „FURORU”.  
*WIELOPOLE, WIELOPOLE* TADEUSZA KANTORA  
JAKO *TEKST WYKROCZENIA*

(...) Umarłe ciało poety/ obnażone przez tłum./ To znany Rytuał/ od Golgoty// (...).

Tadeusz Kantor, *Bardzo krótka lekcja* (Kantor, t. 3:  
429; podkr. – A. K.)

**„Bardzo krótka lekcja” rytuału**

Ciało poety i tłum. Oto Kantorowe minimum rytuału. Ciało umarłe, ciało obnażone. Korpus stający się kulturowym *tekstem* rytuału, materializacją i powtórzeniem *Historii Sacry*. Prowokacyjnym, bo demiurgicznym, czyli nie literalnym przytoczeniem opowieści „znanej od Golgoty”. Historii rozpoznanej i powtórzonej w każdym indywidualnym akcie twórczym, jako że dla Kantora – „Rytuał”, pisany wielką literą – „jest sednem sztuki”. Aksjomat ten ściśle wypowiada Kantor w jednym z najbardziej fundamentalnych pism programowych, w *Iluzji i powtarzaniu*. Odślania jego istotę w deklaracji artysty:

Rytuał/ (jest) jakby po drugiej stronie życia,/ wmieszany w układy ze śmiercią./ Powiedzmy jasno i otwarcie: ten „mroczny” **proceder POWTÓRZENIA**/ jest protestem i wyzwaniem./ Teraz już łatwo będzie można dodać: **jest sednem sztuki** (...) (*Iluzja i powtarzanie*: Kantor, t. 2: 341)!

„Proceder POWTÓRZENIA” staje się w *Teatrze Śmierci* – śmiercionośną, podważającą filary Ładu Świata, *grą* z rzeczywistością. Dekonstrukcją stałych

definicji kulturowych i groźnym dla ludzkiej potrzeby porządku – mitotwórczego roszczenia Kosmosu, przemieszaniem przestrzeni *życia* i *śmierci*. Wszczytnanie tegoż „procederu” to grzeszne, intencjonalnie zniekształcające, powtórzenie Boskiej, czyli sakralnej kreacji. Twórcze *wykroczenie* będące „przedrzeźnionym” demiurgicznie gestem profanacji, ludzkim *ars moriendi* zastępującym boskie *creatio ex nihilo*.

„Proceder powtórzenia” uobecnia bowiem „mroczny” akt *redefinicji* ontycznej domeny sztuki. Sztuki poszukującej *śmierci* jako swego tworzywa, zaprzeczenia symbolicznego ekwiwalentu zasady *in principio erat verbum* w przywoływanym wielokrotnie, zrealizowanym w diagnozowanej językiem sztuki destrukcji świata – wkraczającym w codzienność micie eschatonu. Ów „proceder powtórzenia” jest wypatrzonym przez artystę w rzeczywistości, a następnie ustawicznie wypowiedzanym w sztuce – odkryciem początku wszelkiej aktywności twórczej w egzystencjalnej ostateczności. Powołanym do istnienia przez twórcę, „Demiurga”, poprzez życie dzieła sztuki wypreparowanego ze „sfery śmierci” – fikcjonalnej dla Kantora *codziennosci*.

Bagaż semantyczny rytualnie rozbijanego *uniwersum symbolicznego* kultury i powstający w jego miejsce eschaton – liminalne *status quo* rzeczywistości może udźwignąć, w myśl koncepcji sztuki Tadeusza Kantora, wyłącznie *teatr*. Również i teatr wymaga kataraktycznego rytuału ponownej definicji. Kantor ów rytuał urzeczywistnia, opatrując esej zatytułowany *Miejsce teatralne* paragrafem, a zarazem niemalże formułą magiczną, choć i przecież – historycznym, awangardowym hasłem – *Jeszcze raz definicja teatru*. Demiurgiczny akt powtórzenia, tę „rytualną” *redefinicję* pojęcia teatru twórca werbalizuje następująco:

Teatr jest działalnością na najdalszych kresach życia, gdzie kategorie i pojęcia/ życiowe tracą swoje racje i znaczenia, gdzie/ **szaleństwo, gorączka, histeria, obłęd, halucynacje są szańcami życia** przed nadchodzącą CYRKOWĄ TRUPĄ ŚMIERCI jej WIELKIEGO TEATRU./ Jest to moja (Kantora) definicja teatru. Poetycka i mistyczna./ Ale tylko tak można o teatrze myśleć i mówić (*Miejsce teatralne*: Kantor, t. 2: 391).

A zatem – „szańcem życia” jest „szaleństwo”, „szaleństwo” zaś to *poesia mistica et dramatica*. Słowo działające w teatrze. Sens, znaczący naddatek obecny tylko „tam”, gdzie „kategorie i pojęcia życiowe tracą swoje racje i znaczenia”. W *Teatrze Śmierci*, teatrze rytualnym Kantora, *ars vivendi* ustępuje tym samym bezwzględnie miejsca *ars moriendi*, bo jak konstatuje Kantor: „Praca teatralna jest/ kreacją, procederem demiurgicznym, tkwiącym korzeniami w „tamnym świecie” (ibidem). Nadana przez Kantora teatrowi „definicja poetycka i mistyczna”

generuje zaś, w myśl Kantorowego konceptu rytualnej redefinicji, ironiczne pytanie o udramatyzowany i zwerbalizowany w teatrze eksperymentalnym kulturowy casus *furor poeticus*.

Jakie są – w świetle powyższych zastrzeżeń – Kantorowe „drogi” do spełnienia „fururow”? Odpowiedź dyskretnie i niekategorycznie poddaje fundamentalna dla Kantora tożsamość „rytuału” i „sztuki”. Wyrażona w symbolicznej postaci redefinicja sztuki, „powtórzona” a więc „nie-odtworzona”, choć ironicznie „przytoczona” – daleka od kulturowej reprodukcji – Tadeusza Kantora autorska koncepcja „fururow”.

### Droga do „fururow”

„Rytuał jest sednem sztuki. Szańcem sztuki jest szaleństwo”. Podążając konsekwentnie szlakiem obu Kantorowych twierdzeń, odkryć można powstającą procesualnie, choć nielinearnie w zamyśle artysty, drogę do złożonej koncepcji „fururow”. Samo pojęcie „fururow” jest owocem owej konstrukcji myślowej i praktyki teatralnej – produktem finalnym, niejako „punktem dojścia”. Słowo FUROR pojawia się – pisane majuskułą – dopiero w postzapisie *Lekcji mediolańskich, w tekście warsztatów parateatralnych przeprowadzonych przez Kantora między 25 czerwca a 25 lipca 1986 przy mediolańskim Piccolo Teatro*. Data ta sygnuje więc moment twórczy „po” *Teatrze Śmierci*, którego ramy czasowe wyznaczył Krzysztof Pleśniarowicz w pierwszej polskiej edycji *Pism* na lata 1975-1984. Pojęcie „fururow”, wraz z faktem jego stosunkowo późnej werbalizacji jest nie tyle, jak sądzę „zewnątrznym” wobec *Teatru Śmierci* – kulturowego fenomenu, ile pochodną w stosunku do dorobku *Teatru Śmierci* zespołu działań eksperymentatorskich. Na dzieło *domknięte* spogląda się przecież, jak podkreślał niejednokrotnie Kantor, z bezpiecznej perspektywy czasu, co szczególnie istotne – zwłaszcza dla oglądu dzieła sztuki, ujmowanego programowo przez twórcę *jako proces*. Dzieło ostatecznie domyka i bezdyskusyjnie podsumowuje, według Kantora, wyłącznie śmierć artysty.

W *Lekcjach mediolańskich* „fururow” jest więc, mówiąc słowami Kantorowej sentencji, „FUROREM naszego czasu” (*Omnipotentna święta technika*: Kantor, t. 2: 83), dewaluującą „sferę metafizyki” cywilizacją, czyli mitycznym Chronosem pożerającym własne dzieci. Podwójnym zagrożeniem – „omnipotentnej świętej techniki”, ryzykiem depersonalizacji jednostki przez „okrutne Bóstwo – Omnipotentny Rynek Zbytu Sztuki i Święty Komers”, ale i niebezpieczeństwem z „poważną miną celebrowanych, pretensjonalnych i pustych rytuałów”. „Fururow”

ów w ujęciu Kantora posiada, jak się wydaje, semantyczne konotacje z archaicznym znaczeniem łacińskiego słowa – „wściekłością”<sup>1</sup> konceptualizowaną jako główna motywacja podejmowanych działań. Najstarszą formę symboliczną „furoru” – „wściekłości”, bliską Kantorowej semantyzacji „furoru” odnajdujemy w pierwszej pieśni *Eneidy* Wergiliusza. Tam skodyfikowany został kulturowy „ładunek” symboliczny, zachowany w wergiliańskiej frazie postaci *furor arma ministrat*. Stały sens „duktu” tradycji, uobecniany językowo w wyrażeniu frazeologicznym „wściekłość uzbraja”<sup>2</sup>.

Stąd też bierze się osadzona w tym kodzie semantycznym tradycji literackiej kolejna sekwencja pytań stawianych przez *teksty* Kantora czytelnikowi *partytur*. Czy przyjmując klucz etymologiczny odczytania – Kantorowy „furor” jest „wściekłością czasu”, wyzwolonymi poprzez akty profanacji mechanizmami autodestrukcji świata i człowieka? Jakie są kulturowe formy ekspresji takiej koncepcji twórczego „szaleństwa”? Dla Kantora – odpowiedź i dowód zasadności ponawiania samego aktu powyższej refleksji, a zarazem nieśmiertelny, wbrew prawu śmiertelności świata, kulturowy artefakt – stanowi niezmiennie dzieło sztuki. Wyznaje to sam artysta:

(...) Moje dzieło. Moje dzieło i ja./ Naprzeciw siebie! **Jest to rodzaj szaleństwa** (*Ja: Kantor*, t. 3: 19).

Dodajmy, że „szaleństwo” to uwalnia od „furoru” czasu.

### ***Wielopole, Wielopole – „furor” versus furor divinus***

W drodze do *Lekcji mediolańskich* pojawiło się *Wielopole, Wielopole*, bo „dzieło-proces” jest zawsze wydarzeniem. W *Teatrze Śmierci* wydarzył się *seans – rytuał* najszybciej spośród wszystkich Kantorowych realizacji zwerbalizowany *partyturą*. „Szaleństwo” zostało wypowiedziane w kształcie teatralnym, nazwanym przez Krzysztofa Pleśniarowicza „własną formą dramatyczną” Kantora, „Ich-Dramaturgie” – „modelem dramaturgii subiektywnej” (Kantor, t. 2:

<sup>1</sup> Por. łac. *furor, furoris, m. szaleństwo, wściekłość, ślepa namiętność, a) żądza miłosna, b) natchnienie, marzenie; furor 1. Kraść, chytrze podejść, wyludzić, wywinąć się;* cyt. za: *Słownik łacińsko-polski wg słownika Hermana Mengego i Henryka Kopii*, oprac. K. Kumaniecki (2002: 191).

<sup>2</sup> Zob. *Hasło: furor*, w: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem* (1994, s. 183).

481). Słowna reprezentacja *seansu – rytuału*, premiery z 23 czerwca 1980 roku, skonceptualizowana była więc już we włoskiej publikacji w roku 1981.

*Tekst* wykroczenia, werbalizacja *sacrum* obecnego w działaniu rytualnym stała się formą ekspresji dramatu wewnętrznego, „biednego pokoiku” pamięci osobistej artysty. Transpozycją *sacrum* na kod językowy słowa działającego w teatrze. Literacka płaszczyzna *Wielopola*, *Wielopola* zatem genetycznie niejako została przeznaczona „furorowi czasu”. Zwiastowała profanację *liturgii Słowa* w próbie podmiotowego ujęcia *Historii Świętej*. Liturgia ta – *partytura seansu* – była więc skazana na „mroczny” proceder powtórzenia”. Był to archaiczny rytuał powstawania demiurgicznego dzieła sztuki, powtórzenia Aktu Kreacji, czyli zaistnienia *hybris*, redefiniującego rzeczywistość życia i śmierci artysty. O takiej formie „furoru” – twórczości polemizującej z kulturowymi aksjomatami – mówił twórca *ex post* w przywoływanych *Lekcjach mediolańskich*. Akcentował programowo profanacyjny akt wypowiedzianego *wykraczającej Transcendencji* poprzez ludzkie, ułomne słowo. Jest ona desakralizującym *wykroczeniem*, immanentną, a więc nieodwołalnie zgubną, twórczą właściwością ludzkiej natury. „Furor” to bowiem, jak wyczytać można z *partytur* Kantora – *liturgia ludzka*, zniekształcenie i sprzeniewierzenie *Boskiej Liturgii*. Wyszyczenie *sacrum* obecnego w misterium *furor divinus*. *Poesia dramatica* w Kantorowych partyturach jest tym samym *poezją przekłąką*. Śmiercią sprowokowaną aktem twórczym.

W *Wielopolu*, *Wielopolu* proces twórczy, powtórzenie rytuału rozpisuje Kantor na polifoniczne głosy swej wewnętrznej, mówiąc językiem wielkiego Kantorowego antenata, Stanisława Wyspiańskiego, „tragedii mąk duszy”. Pierwsza informacja o inicjalnej sekwencji utworu – *Ślubie* jest komunikatem o „nie-wy ogłoszonej roli”. Podmiot – demiurgiczny twórca mówi *ad se ipsum* – „Ja: siedzę na scenie. A oto tekst mojej roli:/ (nigdy nie zostanie wygłoszony)/ (...)” (Kantor, t. 2: 201). Słowa mające paść na scenie zdają się więc być uzewnętrznionym monologiem wewnętrznym. Mową w trakcie Podniesienia. Mową świętokradczą, zaprzeczoną *sacrum*. Same tytuły sekwencji przygotowują również rzeczywistość demiurgicznego aktu profanacji: ŚLUB, LŻENIE, UKRZYŻOWANIE, OSTATNIA WIECZERZA. Oto przeprowadzony zostanie proces rytualny, powstanie zaś jego kulturowy „produkt uboczny” – zaprzeczona, Turnerowska *communitas* (Turner, 2002), wspólnota – rozpadu, czyli *sprofanowanych i profanujących*.

Sekwencja *Ślub* – przynosi skrajny, niezwykle sugestywny symboliczny gest profanacji. Ceremonia zaślubin jest w *Wielopolu*, *Wielopolu* dwukrotnym obrzędem koniunkcji ze śmiercią. Kantor zapowiada „pośmiertne zaślubiny” i spełnia obietnicę śmiertcionośnego, zdewaluowanego *sacrum*. Martwe postaci

małżonków – Marian Kantor i Helena Berger – groteskowe kreatury, kończą obrzęd zaprzeczeniem sakralności słów przysięgi małżeńskiej. Sekwencja zakończona zostaje stwierdzeniem: „I tak się potoczyło życie”. Następnie partytura obrazuje skondensowany symbol rytualny, wizualizację rozbudowanego aktu profanacji:

Ceremonia zakończona. Ojciec bierze na ręce Pannę Młodą./ Zaczyna iść do przodu./ Wlecz ją./ Coraz brutalniej./ Biały welon ciągnie się za nimi jak przepowiednia nieszczęścia. Czarna stuła z rąk upada na/ ziemię./ Depczą po niej./ Ta straszliwa para wkracza między publiczność./ Marsz Szara piechota, triumfujący jak Veni Creator./ Zawracają./ Ksiądz już czeka na nich z krzyżem na plecach. Maszeruje/ przodem./ Prowadzi ich./ I tak cały ten korowód z wolna znika za drzwiami (Kantor, t. 2: 223).

*Stuła* – symbol błogosławieństwa związku sakramentalnego zawartego wobec Boga i Kościoła, wiązana jest przez kapłana na znak włączenia małżonków w rzeczywistość *sacrum*.

Według *Rytuału katolickiego* gest zawiązania stuły na prawych dłoniach stanowi reprezentację misterium wiary w nierozzerwalność związków sankcjonowanych sakramentem, wspólnotowym potwierdzeniem małżeństwa. Duchowny mówi wówczas:

Co Bóg złączył, człowiek niech nie rozdziela (Mt 19,6). Małżeństwo przez was zawarte ja powagą Kościoła katolickiego potwierdzam i błogosławię w imię Ojca i Syna i Ducha Świętego.

Wspólnota odpowiada:

Amen.

**Kapłan usuwa stułę** (Obrzędy, 1996: 33).

Poddeptana stuła staje się czytelnym znakiem wspólnoty rozpadu, *communitas* zaprzeczonego. Śmierci zwyciężającej wszystkie postaci *Wielopola*, *Wielopola*. Akt herezji, jednoznaczny *gest wykroczenia* przeciwko prawom transcencji, jest dopełniony poprzez czynność w *partyturze*, przypisaną podmiotowi twórczemu, samemu Kantorowi. „Ja” tekstowe, podmiot uczestniczący w sprofanowanym obrzędzie mówi o sobie *tekstem* wykroczenia, poprzez jawną profanacją gestu liturgicznego usunięcia stuły po zakończeniu liturgicznej ceremonii. To właśnie „Ja”, kapłan – herezjarcha, rzecznik ludzkiej liturgii podnosi stułę jak udzielający ślubu duchowny chrześcijański. „Ja” partyturowe relacjonuje: „Zamykam za nimi drzwi dokładnie./ Podnoszę stułę, która upadła na ziemię./ Siadam na stołku” (Kantor, t. 2: 223). Stuła upadła, omen śmierci zaistniał w spro-

fanowanym nią *communitas*. Ludzki „furor” przesądził o losie uwikłanych w rytuał profanacyjny. *Wykroczenie* stało się zatem kondycją natury ludzkiej.

Sekwencja *Lżenie* stanowi kontynuację profanacyjnych praktyk mediatyzowania *sacrum*, a zatem sprowadzania go do statusu ułomnej kondycji ludzkiej. *Wykroczenia* werbalizacji Tajemnicy. *Lżenie*, szyderstwo wobec liturgii Wielkiego Piątku, centralnego etapu misterium Triduum Paschalnego jest niejako profanacyjnym aktem twórczym, czynnością autoteliczną. Rodzina sprofanowana już w akcie zawarcia małżeństwa jest nośnikiem sił chaosu, profanacyjną formą polifoniczną. W partyturze o sekwencji opatrzonej podtytułem *Korona cierniowa. Lżenie Helki* czytamy:

Rodzina Komediantów przebiera miarę. Szydzenie i Lżenie staje się samodzielne, samo w sobie i samo dla siebie./ Rodzina stopniowo skierowuje to szydzenie na Matkę-Helkę./ w tym zaciętrzewieniu wycofują się do przedpokoju./ zamykają drzwi, po czym wracają, aby dokończyć scenę./ Matka-Helka siedzi na przedmiocie zwanym GOLGOTĄ-/ rodzaj szafotu – jest to wózek na kółkach. Rodzina/ popycha ten przedmiot i Matkę-Helkę, która siedzi na nim rozkraczona jak kukła. Mańka Opętana, jak zwykle w momentach ważnych w życiu tej strasznej Rodziny, zaczyna przemawiać wersetami z Ewangelii. Wkłada na głowę/ Matki- Helki Obląkanę i Umęczonej Koronę Cierniową./ Dokonuje się jakiś cyrkowo-tragiczny dekalaż. I jeszcze/ jeden, nie ostatni odnośnik do Ewangelii – w stylu tego spektaklu./ Rodzina lży, szydzi i opluwa Matkę-Helkę (Kantor, t. 2: 235).

*Rodzina Komediantów z Wielopola, Wielopola*, jak *Rodzina Linoskoczków* pędzla Picassa, jest fałszywą, fikcyjną wspólnotą odwróconych od siebie jednostek. Agregatem społecznym, który istnieje tylko w rytualnym popisie cyrkowym. Tragicznym, skazanym na rozpad, a więc powtórzmy raz jeszcze – wewnętrznie sprzecznym *communitas*. Podmiot będący świadomym tego *status quo* świata uczestniczy w akcie twórczym – *seansie* dopowiedzianym *partyturą*, popadając w *hybris* wobec dewaluowanej transcendencji. Na tym polega jego „furor” – bezwolna, choć wybrana intencjonalnie obecność w wergiliańskiej *wściekłości*. Bronią wobec „fururowi” świata jest „szaleństwo” dzieła sztuki. W akcie profanacji, w nieobecności *sacrum* zawsze będzie to jednak ludzka liturgia daleka od uwznioślającego *furor divinus*, boskiej mocy kreacyjnej poety. Stan takiego wykluczenia jest znaczącym *gestem Pilata*, przepracowanym także symbolicznie w *Wielopolu, Wielopolu* w herezjarchicznym rejestrze znaków kultury. *Pilatem* pośród zatamizowanych jednostek zaprzeczonego *communitas* okazuje się *Wdowa po Fotografie*, personalizacja śmierci. W sekwencji *Pilata* to ona: „wchodzi szybko (...)/ Staje nad ciałem Helki./ Wyciąga ręce i umywa je brudną ścierką” (Kantor, t. 2: 137). Ręce „umyte brudną ścierką” dekonstruują utrw-



lony w świadomości kulturowej ewangeliczny *gest Pilata*. Kantorowy idiom „umycia rąk” jest automatycznie zanurzeniem czystych dłoni człowieka w brudzie codziennej egzystencji, w rzeczywistości profanującej jednostkę, ale i jednostkowo profanowaną przez indywiduu. Tak rozpada się również nadzieja na misteryjny *czas sacrum*.

Sekwencja *Przezcucie Mańki Opętanej* stanowi natomiast wizualizację rytualnej destrukcji *tekstu*, rozpadu struktur języka sakralnego. *Teksty* w niej wygłoszone są „strzępami” wersetów Ewangelii oraz Janowej *Apokalipsy*. Także i język jest wskaźnikiem symbolicznego rozpadu wspólnoty. Dalekie ślady sprofanowanego *sacrum* przypisane zostały *Mańce Opętanej*, naznaczonej szaleństwem kasandrycznej bezradności:

MAŃKA OPĘTANA ma w odmierzonych odstępach czasu/ kryzysy religijne. Przemawia wówczas językiem Ewangelii i, jak złowieszcza Kasandra, w tym mieszczańskim/ POKOJU odlicza godziny zbliżające się do nadchodzącej/ katastrofy./ Precyzja tego głosu, w zalegającej nagle ciszy wywołuje nastrój niesamowitości – w tej absurdalnej codzienności/ zajęć, wśród lokatorów POKOJU, podobnego do dziwnego/ azylu (Kantor, t. 2: 241).

*Mańka Opętana*, rytualna symboliczna kondensacja Kasandry i Jana Ewangelisty, jest daremnym głosem, który tonie w absurdzie codziennej rutyny. Liturgiczne godziny jej ludzkiej męki wyznaczane są powracającym gestem „otwierania drzwi”. Drzwi w *Wielopolu*, *Wielopolu* są jednakże wrotami *Piekła – przestrzeni Infernum*. Co znamienne drzwi, w sekwencji *Infernum*, w sensie i partyturze otwiera Ksiądz:

Ksiądz kieruje się ku tyłowi, staje przy drzwiach,/ nasłuchuje i nagle otwiera./ Wagon bydlęcy,/ W takich wagonach odjeżdżali rekruci na front./ Jest ich tam pełno (Kantor, t. 2: 257).

W Kantorowym *Infernum*, jak u Hieronima Boscha, kłębią się sprofanowane, zreifikowane ciała ludzkie. Zwłoki ostatecznie umarłego *communitas*:

Zgniecenii./ zrównani./ – złączeni wspólnym losem./ – zbici w jednej skotłowanej masie./ – w „zrównaniu” niemal animalistycznym./ – w jakiejś eksplozji pierwotnego instynktu stadowego./ – w euforii niemal seksualnej, jakiejś prostackiej, ostentacyjnie obscenicznej./ – splecienie ze sobą./ pokrzyżowani, zmieszani brutalnie z nagimi ciałami figur woskowych, rekrutów-skazańców (ibidem).

W *Wielopolu*, *Wielopolu* zbiorową mogiłą jest *Infernum*. Wyszadzonym w akcie profanacji sakramentem pojednania. Msza żałobna odprawiona nad ludzką materią powtarza w nieskończoność upadek ludzkiego ciała, substytut pogrzebu

znany z aktów ludobójstwa. Wizualizację tego procederu powtarza sekwencja *Ksiądz i jego MSZA ŻAŁOBNA*. Rytualny pogrzeb ciała *Adasia*, bohatera *seansu*, zyskuje wymiar *pars pro toto* masowych pogrzebów ofiar zbrodni wojennych:

W to buchające rozpasaniem/ nieme/ piekło/ wrzuca stary Ksiądz/ ciało swojego biednego Adasia./ Po czym jakoś automatycznie, jak z przyzwyczajenia, sypie na niego ziemię, jak na świeżą mogiłę. Robi to/ systematycznie i z nabożeństwem (ibidem, 257).

Po zakończeniu ironicznej celebracji ciała ludzkiego, Ksiądz dokonuje ostatniego zamknięcia drzwi, domknięcia wrót *Infernum*. W tym miejscu *Wielopola*, *Wielopola* akt profanacji staje się rytualnym aktem Kosmicznym, bowiem:

Ksiądz powoli zamyka te drzwi „infernium” jak tabernakulum (ibidem, 258).

Drzwi do zbiorowej mogiły, drzwi do wagonu bydłęcego symbolicznie utożsamione zostały z drzwiczkami Tabernakulum, skrywającymi Tajemnicę Eucharystii. Ciało sprofanowane, pośmiertna korporalna masa martwej, ludzkiej materii jest dowartościowana w symbolicznym geście utożsamieniem jej z umęczonym w Triduum Paschalnym *Corpus Christi*. A zatem czy w *Wielopolu*, *Wielopolu* profanująca śmierć jest próbą POWTÓRZENIA i symbolicznego, sakramentalnego wręcz udostępnienia dzięki temu aktowi profanacji ludzkości, doświadczenia tajemnicy Liturgii Ciała i Krwi Chrystusa?

W przemieszczonym czasie ludzkiej, sprofanowanej liturgii po Wielkim Piątku, pamiętce Śmierci Chrystusa w porządku sekwencji *Wielopola*, *Wielopola* następuje Wielkoczwartkowa *Ostatnia Wieczerza*. W procesie rytualnym rozbudowany obrzęd wspólnoty Kościoła, w realizacji *seansu* i *partyтуры*, uległ symbolicznej kondensacji do jednego przedmiotu kultu – „białego obrusa”. Obrus to symbol rytualny. Metonimia symboliki całego dnia, pierwszej części Triduum.

W koncepcji Kantora charakterystyka przedmiotu kultu, „obrusa” jest symbolicznym schematem całej, ostatniej sekwencji *Wielopola*, *Wielopola*, za tytułowanej *Biały, niezbędny OBRUS*. Ów „biały obrus” jest gwarancją ocalałego ładu świata, nadszarpniętego w ciągu następujących po sobie aktów profanacji. Nawet wyszydzone zdewaluowane *communitas*, *wspólnota rozpadu* będzie zbiorowym podmiotem, świadkiem Eucharystii, *OSTATNIEJ WIECZERZY*:

I kiedy na zabłoconych i oblepionych wapnem i piaskiem/ deskach rozciąga się nieskazitelnie biały, sztywny, odświętnie wykrochmalony obrus, na którym widoczne są ostro sprasowane ślady składania – / nie mamy wątpliwości, że pomimo skandalicznych wypadków,

incydentów, niepowołanych gości i ignorancji/ ikonograficznej, będziemy świadkami „OSTATNIEJ WIECZERZY” (Kantor, t. 2: 266).

*Ostatnia Wieczerza*, Kantorowa ekfrazja schematu ikonograficznego – jak mawiał Kantor – „boskiego Leonarda”, wydarzy się wewnątrz wspólnoty, a więc będzie miało miejsce „POWTÓRZENIE” *Świętej Historii*. Symboliczną gwarancją ładu, który może być przywrócony w kataraktycznym dziele sztuki, jest przedmiot kultu – „biały, nieskazitelny obrus”, materializujący obecność *sacrum*.

W katolickim rytuale Liturgii Wielkiego Czwartku gest zdjęcia przez kapłana z ołtarza białego obrusa dokonuje się w zakończeniu ceremonii, jest jej ukoronowaniem. W *Księdze Rytuału* ta reguła liturgiczna charakteryzowana jest jednoznacznie:

Po skończeniu śpiewu celebrans umieszcza puszkę w tabernakulum i zmyka. Po chwili adoracji w ciszy kapłan i usługujący wracają do zakrystii. **W ciszy, bez recytacji Ps. 21 zdejmują się obrusy z ołtarza** (Księga, 22).

*Zdjęcie obrusa* to symboliczny akt odsłonięcia Tajemnicy Ołtarza. Obrzęd wstępny przed Liturgią Wielkiego Piątku, jako że w Dniu Męki Pańskiej „Ołtarz winien być zupełnie obnażony: bez krzyża, bez świeczników, **bez obrusów**” Kantor, t. 2: (266). Dopiero wtedy, w Wielki Piątek „**na ołtarzu rozciąga się obrus**, na nim zaś umieszcza się korporał i mszał” (ibidem).

W *Wielopolu*, *Wielopolu* liturgia Wielkiej Nocy została nałożona przez twórcę na „kliszę pamięci” Bożego Narodzenia. Wybrzmiewający symultanicznie *Psalms 21* w polifonicznym pandemonium wraz z pieśnią *Szara Piechota* wycisza melodia *Kolędy Wigilijnej*. W Kantorowej koncepcji ludzkiego „furo-ru”, liturgii ludzkiej, bo rytualnie dryfującej na granicy religijnej ekstazy i szyderczej profanacji, *sacrum* mediatyzuje się w akcie twórczym. Dociera do człowieka w polifonicznym *tekście* redefiniowanego *uniwersum symbolicznego*. W akcie jednostkowego i podmiotowego tworzenia i odczytywania kodu kultury. Dlatego też w *seansie* i *partyturze Wielopola, Wielopola*:

Ewangelijna OSTATNIA WIECZERZA miesza się z bożonarodzeniową nocą wigilijną./ Na wszystkich polach bitew./ w tym pokoju naszego dzieciństwa/ (Kantor, t. 2: 266).

W rytualnej, liminalnej, a więc i egzystencjalnie ekstremalnej rzeczywistości przemieszczonego w eksperymentalnym teatrze *sacrum* trwa:

Ciągle kołęda./ Nad tą ostatnią wigilią chwieje się w tyle ogromny krzyż./ trzymany przez jednego z żołnierzy.../Aktorzy powoli, stopniowo opuszczają scenę.../ idą ku tyłowi, oglądają się za siebie, znikają... (ibidem).

Ostatni dwuwers *partytury* przeznaczony jest dla podmiotowego, mówiącego we własnym imieniu „Ja”. „Ja” w ostatnich słowach *tekstu wykroczenia* – wykracza poza sam kulturowy *tekst*. Dokonuje symbolicznego, rytualnego zamknięcia liturgii. Kończy obrzęd:

Po raz ostatni w *Wielopolu, Wielopolu* – „Ja” orzeka o sobie samym:

Podchodzę do stołu, bardzo dokładnie składam OBRUS,/ wkładam pod pachę i wychodzę (ibidem, 267).

„Biedne”, sprofanowane *sacrum* jest ocalone w „szaleństwie” procesualnego dzieła sztuki, w rzeczywistości *Teatru Śmierci*. Dopóki proces rytualny – akt tworzenia trwa, dopóty jego wytwór *tekst wykroczenia* jest świętym misterium ludzkiej natury artysty.

„Furor” – „wściekłość czasu” jest bowiem prawdziwszy od *furor divinus*, jest także cenniejszy, bo dostępny w pojedynczej sygnaturze biografii Kantorowa *Realność Najniższej Rangi* to także „furor”, być może „wy-czytany” i „przemysłany” przez twórcę u Schulza – dowartościowany aktem profanacji „święty autentyczny”, niepodważalna *wartość* ludzkiego doświadczenia w wypowiedzianiu *sacrum*.

## Bibliografia

- Kantor T. (2005), *Pisma*, wybrał i opr. K. Pleśniarowicz T. 2., *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975 – 1984*, Kraków.
- Kantor T. (2005), *Pisma*, wybrał i opr. K. Pleśniarowicz, T. 3., *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Kraków.
- Księga Rytuału Katolickiego Parafii NMP Panny w Krakowie*, (maszynopis niedatowany).
- Obrzędy sakramentu małżeństwa dostosowane do zwyczajów diecezji polskich* (1996), Katowice (reprint).
- Turner V. (2002), *Czy istnieją uniwersalia widowiskowe w micie, rytuale i teatrze?*, przeł. G. Janikowski, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 3 – 4.