

Krystyna Latawiec

Auto da fé Eliasa Canettiego (1935) w teatralnej adaptacji Pawła Miśkiewicza (Kraków 2005)

“Czy wszystko, cokolwiek tu żyje, kocha, żre, pieprzy, haruje, robi interesy, rozmnaża się i reorganizuje – nie jest zadupiem, Środkową Europą, prowincją, nierzeczywistością? Co sobą przedstawiamy? Czy na tym podwórku, które opisuję, da się znaleźć ziarenko sensu, źdźbło znaczenia? A może odpowiedź na to pytanie kryje się za każdym rogiem, wyłania nieoczekiwanie z każdej sytuacji i konstelacji, a kuku? Odpowiedź będzie wyrokiem na nas, prawda będzie wykonaniem wyroku” – zanotował z właściwym sobie upodobaniem do metafor sądowniczych inny wybitny środkowy Europejczyk Friedrich Dürrenmatt¹. Już sam tytuł jego kryminalnej powiastki *Justiz* skrywa ironię wobec instytucjonalnego sądownictwa, które niewiele ma wspólnego ze sprawiedliwością. A Środkowa Europa stanowi pole doświadczalne dla weryfikacji pojęć mocno utrwalonych w świadomości potocznej jako obiektywne, choć w rzeczywistości łatwo je zinstrumentalizować, zwłaszcza gdy dysponuje się sporym majątkiem i pozycją społeczną. Taką możliwość ukazuje właśnie Szwajcar w cytowanej wyżej opowieści, z której trudno wywieść morał, choć w istocie ma ona podtekst moralistyczny, tyle że poprowadzony *à rebours*. Koncept kryminalny daje się ułożyć na całkowicie fałszywych przesłankach, a mimo to przekonuje sugestywną logiką, co jest zarazem zabawne i groźne. Pokazuje bowiem, z jaką łatwością można ludziom wmówić historię zupełnie absurdalną, odwrócić ich uwagę od prawdy, nawet jeśli zbrodnia była ewidentna i wykonana na oczach świadków. Wystarczy sprawnie manipulować emocjami, no i oczywiście dysponować pieniędzmi w połączeniu z wpływami.

Związek ironii z powagą wydaje się szczególnym wyróżnikiem pisarzy Mitteleuropy w kulturowym znaczeniu tego słowa. Elias Canetti nie sprawdzał wprawdzie obiektywizmu prawa, ale podawał w wątpliwość samą myśl, że da się ustalić jakiś wspólny mianownik dla ludzkich celów, działań, idei, nawet jeśli poruszamy się tylko w obrębie jednej kultury. I nie chodzi tu tylko o podziały społeczne, choć i one mają swoje znaczenie. Istotniejsze są jednak różnice przebiegające wzdłuż linii mentalnych, skutecznie oddzielających od siebie idealistę i pragmatyka, nonkonformizm od powszechnego sprytu przystosowawczego, tragicomiczną wyniosłość od trywialnych pożądań. W tym laboratorium namiętności, choć nie we freudowskim rozumieniu, jednostka szuka kontaktu z drugim człowiekiem, ale ilekroć

¹ F. Dürrenmatt, *Organa sprawiedliwości (Justiz)*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1995, s. 106.

pomyśli, że jej się to udało, więc okazuje się atrapą społeczną. Śmieszną jak maska komiczna albo wykrzywiona grymasem emocji zastygła twarz.

Środkowoeuropejska tożsamość Eliasa Canettiego była formowana najpierw na Bałkanach, gdzie się urodził – w Ruszczuku (Ruse) na pograniczu bułgarsko-rumuńskim, potem w Wiedniu lat 20. i 30. XX wieku. Mieszkał też w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Szwajcarii. W Zurychu zmarł, co jednak nie czyni go pisarzem szwajcarskim, jak podaje polska Wikipedia, angielska określa go za Encyklopaedia Britannica mianem pisarza języka niemieckiego. Był to jego trzeci język po rodzinnym ladino sefardyjskich Żydów na Bałkanach i po angielskim, który poznał jako dziecko, gdy rodzice zamieszkali w Anglii. Niemieckiego nauczyła go matka poprzez ćwiczenie polegające na tym, że miał mechanicznie powtarzać frazy, jeszcze bez rozumienia ich sensu. Tak przynajmniej wspomina tę naukę w pisanej po latach autobiografii².

Na potrzeby niniejszego szkicu najbardziej interesująca jest wiedeńska młodość Canettiego, mianowicie jego studia chemiczne, które wdroszyły go do dyscypliny, jak też okazały się dobrą praktyką w szkole analitycznego myślenia. Ponadto w tamtym właśnie czasie ukształtowały się przekonania społeczne pisarza. Zwłaszcza dwa fakty zrelacjonowane przezeń w eseju *Pierwsza książka*³, jeden z życia prywatnego, drugi z dziedziny zachowań społecznych. Pierwszy to spotkanie z gospodynią domu na przedmieściach Wiednia, dokąd student chemii przyszedł, aby wynająć mieszkanie z widokiem na miasteczko szaleńców, które, jak pisze, było cierniem w jego sercu. Sama gospodyni, ubrana w rzucającą się w oczy spódnicę, uraczyła go irytującą mową o dzisiejszej młodzieży i cenie kartofli, powtarzaną w tym samym brzmieniu jeszcze wielokrotnie w następnych latach. To właśnie część żeńskiej garderoby (spódnica) i natarczywość wygłaszanych przez kobietę komunałów sprawiły, że na kartach swojej pierwszej książki powołał do życia postać ograniczonej gospodyni Teresy. Są i takie głosy, że rysów użyczyła Teresie królująca w wiedeńskim światku artystycznym Alma Mahler (także żona architekta Waltera Gropiusa, pisarza Franza Werfla, nie licząc romansów). Odgrywanie przez nią roli „wdowy po Mahlerze” komentuje Canetti dość ironicznie w tomie autobiografii poświęconej wiedeńskim latom (*Gra oczu*). Niezależnie od inspiracji kobieca postać *Auto da fé* to kwintesencja żeńskości ekspansywnej, witalnej aż po granicę agresji. Stanowi kontrapunkt dla obrazu kobiety wysubtelnionej przez rysunek i kolor

² E. Canetti napisał trzy autobiograficzne książki: *Ocalony język* (1977), *Pochodnia w uchu* (1980), *Gra oczu* (1985). Wspomniana tu anegdota znajduje się w pierwszym tomie poświęconym dzieciństwu.

³ E. Canetti, *Pierwsza książka: Auto da fé*, przeł. M. Przybyłowska, w: idem, *Sumienie słów. Eseje*, posłowie M. Bieńczyk, Kraków 1999.

wiedeńskiej secesji. Jest realistycznym rewersem idealizowanego przez kulturę, przynajmniej od czasów romantyzmu, wyobrażenia kobiecość osnutej woalem tajemnicy.

Canetti poznał gospodynię wynajmowanego mieszkania na przedmieściach Wiednia w kwietniu 1927, a kilka miesięcy później wziął udział w spontanicznym marszu robotników wiedeńskich na Pałac Sprawiedliwości w uzasadnionym proteście przeciw wyrokowi sądu, który to wyrok robotnicy uznali za kpinę ze sprawiedliwości. Oburzenie wywołała decyzja o uniewinnieniu ludzi odpowiedzialnych za śmierć robotników, co gazety otrąbiły jako „sprawiedliwy wyrok”, przykładając tym samym rękę do jawnej hipokryzji. Młody wówczas student chemii przyłączył się do pochodu, a po latach pisał, że „było to coś najbardziej zbliżonego do rewolucji” i że „stał się częścią masy”, rozpluwając się w niej zupełnie, nie czując żadnego oporu wobec jej działania⁴. Odtąd problem masy będzie przedmiotem wieloletnich studiów, co zaowocuje tomem *Masa i władza* (1960). A obraz płonącego w Wiedniu Pałacu Sprawiedliwości przemieni się w finale *Auto da fé* w pożar biblioteki, którą podpalił sam główny bohater, najpierw noszący nazwisko Brand (niem. „pożar”), potem Kant jak filozof z Królewca, a w końcu nazwany Kienem, co wskazuje na zbieżność brzmieniową z don Kichotem.

Powieść, której niemiecki tytuł brzmi *Die Blendung* (Zaślepienie), powstała jako część większego planu, mianowicie cyklu *Comédie Humaine an Irren* (*Komedia ludzka szaleńców*). Prócz wskazanych wyżej czynników inspirujących do przemyślenia sytuacji człowieka książkowego w świecie potężnych ludzkich afektów wymienię jeszcze jeden. Canetti w swej młodości był bardzo krytyczny wobec literatury wówczas dominującej (lata 20. XX wieku) w Wiedniu: „To, co najbardziej się tu liczyło, miało sentymentalny, operowy charakter. Oprócz tego istnieli jeszcze żałośni felietoniści i gawędziarze. Nie mogę powiedzieć, żeby którykolwiek z tych ludzi coś dla mnie znaczył, ich proza napępiała mnie obrzydzeniem”⁵ (Musila i Brocha jeszcze wtedy nie znał). Zachwyił go natomiast Berlin, odwiedzony latem 1928, gdzie jego „szlachetne poglądy” spotkały się z cynicznymi uwagami Bertolda Brechta, a dla odmiany z życzliwością Izaaka Babla. Berlin fermentował artystycznie i intelektualnie, podczas gdy Wiedeń już wówczas robił wrażenie obiektu muzealnego (miasto „stu tysięcy strażników muzeów” – skomentował we współczesnej powieści *Lekcje pana Kuki Radek Knapp*). Wracając do Canettiego, to właśnie w opozycji do sztuki łatwej i przyjemnej, jak też wbrew młodzieńczemu idealizmowi zamierzył swoją chłodną analizę ludzkiego szaleństwa, poddał je precyzyjnej wiwisekcji niczym chemik

⁴ Ibidem, s. 273-274.

⁵ Ibidem, s. 280.

dzieląc i mieszając substancje, aby sprawdzić, co kryje się pod pięknymi wzorami humanistycznej kultury.

Krakowski spektakl Pawła Miśkiewicza z 2005⁶ roku był dość wierną adaptacją powieści poszerzoną o fragmenty eseju *Masa i władza*. W długim wystąpieniu wstępnym Jan Peszek przytacza obszerne partie traktatu o masie, samotny niczym don Kichot, przypominający chybotliwą sylwetką wiatrak poddany później ciśnieniu ludzkiej energii. Jego słuchacze opuszczają sukcesywnie scenę, nie wykazując większego zainteresowania dyskursywnym wywodem. Przestrzeń intelektu i sfera praktycznej egzystencji oddalają się od siebie, co jeszcze wzmacnia wrażenie izolacji uczonego. Już ta początkowa scena ustawia postaci, a wraz z nimi nas-widzów na przeciwnych biegunach. Po jednej stronie samotny erudyta zamknięty w poważnych rozważaniach, a po drugiej milcząca grupa schodzących za kulisy osób. Widownia poddana została testowi na wytrzymałość, gdyż długi monolog Kiena jest trudny w percepcji słuchowej. Jan Peszek potrafił jednak przykuć uwagę odbiorcy, korzystając z możliwości operowania ciałem. Szczupła sylwetka aktora wydaje się momentami nawet komiczna w ruchach i mimice, niejako zwinięta do wewnątrz, tak że jej gesty robią wrażenie niezdatnych.

W wypełnionym książkami mieszkaniu Kiena nie było miejsca na życiową *réalité*, a scenografia Barbary Hanickiej precyzyjnie przylegała do kondycji *Büchermenscha*. Ustawione prostopadle do widowni regały wypełnione zostały szczelnie książkami, oprawionymi w szary papier jak w bibliotecznych magazynach, aby nie zwodzić zmysły estetyką okładek. Sprzęty ograniczone do minimum, co daje efekt ascetyczny – mieszkaniec tego domu to nowoczesny mnich uprawiający kult intelektu. I choć dysponuje, jak się potem okaże, zasobami finansowymi, to żyje skromnie, skupiony na studiach sinologicznych. Nie ma tu ładnych rzeczy, nawet ukochane książki mają szary wygląd, gdyż liczy się wyłącznie ich zawartość, a nie zewnętrzna politura. To wbrew mieszczańskim upodobaniom do bibliotek przyciągających oko solidnym drewnem regałów, fakturą skórzanych opraw czy barwą okładek. W przestrzeni pozbawionej estetycznego lukru myśl nie ulega rozproszeniu, zatem jest prawdziwie wolna, również od środowiskowego konformizmu. O swoich kolegach z

⁶ Elias Canetti, *Auto da fé*, przekład: Edyta Sicińska, adaptacja i reżyseria: Paweł Miśkiewicz, scenografia: Barbara Hanicka, muzyka: o. Grandier, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, obsada: Jan Peszek, Iwona Bielska, Andrzej Hudziak, Jakub Roszkowski, Piotr Grabowski, Zbigniew Kosowski, Krzysztof Globisz, Piotr Skiba, Elżbieta Karkoszka, Teresa Pawłowicz-Stokowska, Zygmunt Józefczak, Ewa Ciepiera, Piotr Grabowski, Mieczysław Grąbka. Premiera w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej, Scena Kameralna, czerwiec 2005.

ośrodków akademickich Kien nie ma dobrego zdania – większość na uniwersytetach to „ospali piwosze”. Dlatego konsekwentnie odmawia udziału w sympozjach i konferencjach naukowych. Jan Peszek oddał bardzo precyzyjnie stan wycofania Kiena w bibliotekę, pokazując postać skupioną, wręcz wsobną, ale zdolną też do „intelektualnej furii”, która przesłania spojrzenie na rzeczywistość równie skutecznie jak czynią to ograniczenie duchowe w przypadku ludzi pospolitych. Stąd te dwa zaślepienia – jedno jest udziałem uczonego, drugie wiedeńskiego półświatka.

Kontrapunktem, również kolorystycznym dla osobliwego właściciela biblioteki, jest gospodyni w domu Kiena. Ubrana w białą bluzkę i nakrochmaloną niebieską spódnicę – ten strój to uosobienie cnót w jej mniemaniu najwyższych – Teresa przynależy do świata bez książek. Dopóki reprezentuje jako służąca klasę społeczną i zna swoje miejsce w hierarchii, to jest skromną i pracowitą kobietą. W trakcie wstępnego wywodu Kiena stoi z boku, zastygła w ruchach i mimice, gdyż niczego nie rozumie. Pokornie słucha i nie przeszkadza. Przyjmuje postawę uniżoną wobec wiedzy dlań tajemnej. Odnajduje siebie na mentalnym poziomie dziecka, dla którego dorosły to nie tyle autorytet, co raczej czarodziej wtajemniczony w magię świata nadnaturalnego. Kiedy jednak zostanie podniesiona przez uczonego do roli żony, szybko przejmie ster rządów domowych i zaprowadzi jedyny znany jej porządek, mianowicie drobnomieszczański, w miejsce uprzedniego ładu intelektualnego. Gest zrzucenia na podłogę książek, wykonany w noc poślubną, ma wymiar symboliczny. Kobieta domaga się wypełnienia obowiązku małżeńskiego, a co za tym idzie życia, jakie wedle jej pojęć wiodą „porządni ludzie”. Iwona Bielska zagrała kobietę żywiołową, witalną, fizjologiczną, rzecz można, że unaocznia „płeć żeńską”, czyli biologizm, tak mocno eksponowany przez zwolenników mizoginizmu. Obfite ciało ubiera w biało-niebieski strój i stale powtarza, że wie, co przystoi „porządnej kobiecie”. Myśli o sobie na sposób „piękny”, co zakrawa na kicz, gdyż podoba się jedynie samej sobie, a wymaga od otoczenia, by wielbiło ją z tego jedynie powodu, że jest kobietą. Potrafi jednak być rozczulająca, gdy gładzi troskliwie książkę, co tak urzekło Kiena, że postanowił się z nią ożenić.

Pierwsza część krakowskiego spektaklu to właściwie komedia małżeńska, następująca po arcyważnym wykładzie o masie. Tak przynajmniej odbierała ją publiczność, reagując śmiechem na kontrast między wynaturzonym męskim intelektem a monstualną i pretensjonalną żeńskością. O ile jednak uczoney bywa wzruszający w swej bezradności wobec naporu życia, radząc się w sprawach matrymonialnych Konfucjusza, to Teresa staje się coraz bardziej groźna, domagając się natarczywie pieniędzy i zawłaszczając przestrzeń aż po wyrzucenie małżonka z domu. Na jej przykładzie pokazuje Canetti tzw. *akustische Maske*,

która kwalifikuje postać jako typ mentalny, a nadto pozwala „na wydobycie agresywności człowieka, pozbawionego więzów kontaktów społecznych. Również, jeśli nie zwłaszcza w tym, jest Canetti pisarzem na wskroś austriackim. Diagnozowanie kondycji społecznej, mentalnej poprzez krytykę „maski akustycznej” języka, wyrasta na gruncie austriackiej filozofii języka” – komentuje Hubert Orłowski⁷. Gdy wsłuchać się w wypowiedzi Teresy, to nietrudno stwierdzić, że są to obiegowe frazesy, potoczne „złote myśli”. Kobieta rezonuje gotowymi zdaniem, co w wykonaniu krakowskiej aktorki z jej ekspresywną gestyką i wyrazistą mimiką nabiera waloru komicznego. Bielska nie przechodzi wprawdzie w karykaturowanie postaci, ale gra ją tak, że staje się ona kwintesencją potocznych mniemań o „kobiecości”. I to one, te mniemania właśnie, składają się na wyobrażenie „dobrej małżonki” w mieszczańskiej wersji. A bohaterka, choć sama niskiego pochodzenia, aspiruje do klasy wyższej, więc ślub z uczonym traktuje jak bilet wstępu do socjety nobliwych żon.

Postrzeganie świata przez Teresę zamyka się w kręgu kilku komunałów, wygłaszanych z emfazą, jakby miały wartość prawd uniwersalnych. Również jej emocjonalność to zbiór reakcji uznawanych potocznie za kobiece. Z jazgotu przechodzi w szloch, od niby tkliwych wzruszeń do napadów złości, gniewnych krzyków i szantażu. A gdy chce zademonstrować swą uczuciową naturę, wygłasza słowa o sercu kobiety z takim natężeniem ekscytacji, jakby to właśnie jej serce pękło. Tyle tylko, że potrzebuje do tego solidnej podstawy materialnej, więc gdy już „upewniła się o swoim stanie posiadania, powtórzyła: - Serce! Serce! – i znowu zaczęła szlochać, poruszona ogromną rzadkością i pięknem tego słowa”⁸. Uczony mąż ulega w tym momencie wzruszeniu pomieszaneemu ze strachem, a to oznacza, że ustępuje pola na planie realnym, chroniąc się jeszcze przez jakiś czas w kulturowym urojeniu: „Kobiety mają subtelne wyczucie nastroju ukochanego człowieka” (A, s. 146). Można też powiedzieć, że ustępuje przed przemożnym ciśnieniem kiczu, wszak „serce”, symbol szlachetnych uczuć, to centralna metafora dla reprezentacji sentymentalizujących sferę emocji.

Łatwo sformułować pod adresem Canettiego zarzut mizoginizm, są prace podejmujące temat związku pisarza z myśleniem Otto Weininger⁹. Jeżeli już pójść tym tropem, to z zastrzeżeniem, że jest to kulturowy przypadek mizoginizmu. Ironii podlega tu bowiem sfera

⁷ H. Orłowski, [Syndrom paranoiczny], w: *Świadek wieku zaślepienia. Polska recepcja twórczości Eliasa Canettiego*, wybór i opracowanie E. Białek i L. Żyliński, Wrocław 2006, s. 57.

⁸ E. Canetti, *Auto da fę*, przeł. E. Sicińska, Warszawa 1999, s. 145. Wszystkie następne cytaty za tym wydaniem. Stronę będę podawać w nawiasie po skrócie A)

⁹ Zob. Kristie A. Foell, *Whores, mothers, and others: reception of Otto Weininger's Sex and Charakter in Elias Canetti's Auto-da-fe*, w: *Jews and Gender. Responses to Otto Weininger*, edited by Nancy A. Harrowitz and Barbara Hyams, Temple University Press, Philadelphia 1995.

społecznych wyobrażeń kobiecości i męskości, oddziałujących w sposób niemal automatyczny na osoby pokroju Teresy. Czasem śmiesznej w swym kiczowatym wzruszeniu, to znów groźnej, gdy z taką determinacją toczy walkę o miejsce przyzwoitej mieszczki u boku dobrze sytuowanego męża. Jest ona wytworem potocznych mniemań, spośród których jedne czynią kobietę uczuciową, inne ją trywializują albo wręcz potęgują jej władczość. A znowuż artyści secesji przydają jej aury tajemnicy, rysując wyrazistą granicę między obrazem potocznym a estetycznym. Canetti z dużą dozą ironii pokazuje rewers idealistycznego wizerunku *femina mistica*, który od czasu modernizmu łączy tajemniczość z płcią. W jego bohaterce nie ma erotyzmu podszytego mistyką, jest natomiast seksualność spragmatyzowana. Z atrybutów kobiety uczyniła Teresa instrument gry w starciu z męskim niezdarą, za jakiego ma Kiena. Posługuje się „żeńskością” dla realizacji celów pozaerotycznych, chodzi jej mianowicie o pozycję społeczną, prestiż mężatki i pani domu. I nie ma znaczenia, kto jej to zapewni – uczony sinolog czy sprzedawca mebli – ważne, żeby ten status osiągnąć. W ocenie recenzentki przedstawienia Bielska: „jest okrutna dla postaci. Obnosi jej fizyczną obrzydliwość, demaskuje jej absolutną nieświadomość własnej karykaturalności. Teresa, uważająca się za piękną, budzi obrzydzenie i współczucie. To znakomita rola, niezwykła, bo Bielska potrafi kompromitować postać i ze zrozumieniem przekazywać jej doświadczenia uczuciowe. Rozumieć nie tylko jej prymitywne pragnienia, ale i bronić ich. Jej Teresa jest straszna, pokraczna, nachalnie, krzykliwie wypowiada swe monotonne monologi, ale jest też dumna, szczęśliwa, niemal dziewczęca; przemyka oczy, odrzuca kosmyk włosów. Promienieje nie tylko dlatego, że stanęła na ślubnym kobiercu, realizując swe ambicje, ale dlatego, że czuje się nareszcie kobietą”¹⁰. Tyle tylko, że jest to „kobiecość” zinfantylizowana, sprowadzona do zewnętrznych jej przejawów: ekspansywnej emocjonalności i neglizżu, którym chce przyciągnąć męską uwagę.

Żeńska afektywność Teresy przejawia się w gniewnych reakcjach i w recytowaniu tej samej, dość krótkiej zresztą listy pretensji wobec współmałżonka, w porywach gwałtownej niechęci do niego jako życiowego niezдаря. To zaś skutkuje destrukcją domu-biblioteki, obróconej w drugiej części przedstawienia w szemrany lokal „Pod Idealnym Niebem”. Również stojące na początku regały rozjeżdżają się, gdy wiedza książkowa ustępuje przed naporem wiedeńskiego lumpen-światka (na Wiedeń jako scenerię zdarzeń naprowadza nazwa państwowego lombardu Terezjanum). I wówczas dostajemy przegląd typów w konwencji realizmu werystycznego: alfons i kompulsywny szachista Fischerle, jego małżonka Emerytka,

¹⁰ M. Ruda, *Świat w stanie rozpadu*, „Dekada Literacka” 2005, nr 5.

stręczona przezeń klientom, podejrzanej proveniencji figury ludzkie, zdeformowane fizycznie i mentalnie, gotowe na wszystko dla zdobycia pieniędzy. W tych postaciach uosobiona została masa, czyli gorące zwierzę powodowane chciwością i pożądaniem. To nawet nie analiza mechaniki motłochu, ale precyzyjny pokaz osobników ślepych na wartości inne poza doraźną korzyścią. I jeśli w przypadku Kiena zaślepienie powodowane jest alienującą go z realnej egzystencji erudycją, to do tych ludzi stosuje się w pełni cytowany na wstępie fragment z Dürrenmatta. Oni jak termyty podążają po utartych ścieżkach wyznaczonych im przez instynkty. Nie wiedzą jednak, dokąd idą i po co. Pozostają na poziomie ruchliwych żyjątek, powodowanych pragnieniami, ale nie motywowanych celem, chyba że jest nim wyjazd do Ameryki. Pomiędzy światem wiedzy a masą nie ma żadnej komunikacji – pierwsza wyradza się w suchy traktat filozoficzny, druga: „ogromne, dzikie, tryskające sokami gorące zwierze, wre w nas wszystkich bardzo głęboko, o wiele głębiej niż pojęcie matki” (A, s. 530).

Druga część przedstawienia spotkała się z krytycznymi ocenami ze względu na nadmiar ekspresji i neurotyczne rozedrganie. Zbyt łatwo dialogi osuwają się w poetykę kabaretowych skeczy. Wysublimowana ironia tekstu Canettiego obraca się w farsowy nierzadko komizm, co czyni spektakl zabawnym, ale pozbawionym analitycznego wymiaru powieści. Wprawdzie reżyser podjął próbę znalezienia teatralnego odpowiednika epickości, używając trzecioosobowej narracji, ale nie zawsze przynosi to spodziewany skutek. Aktorzy demonstrują raczej swoich bohaterów niż się w nich wcielają, budując tym samym dystans do świata ukazanego w konwencji chorobliwego, rozwichrzonego panopticum ludzkich namiętności. Jednak w przypadku ohydnej postaci dozorca, granego przez Krzysztofa Globisza, dystans zawodzi, gdyż żartobliwe mrużenie oka osłabia potworność mordercy żony i dziecka, a fizjonomia aktora dodaje postaci cech dobrodusznych. Zdaniem Anny R. Burzyńskiej Cham Globisza „pochodzi raczej ze sztuk Mrożka – jest wulgarny, głupi, skłonny do demonstrowania fizycznej przewagi i niszczyielskiej siły, ale zarazem poczciwie rubaszny, flegmatyczny, w gruncie rzeczy sympatyczny”¹¹. Tymczasem dozorca Canettiego uosabia Chama rodem ze sztuk Stanisława I. Witkiewicza, niwelującego kulturę zarówno tę duchową Kiena-Kanta, jak i mieszczańską uosabianą przez Teresę.

Z menażerii mętnych typów, zachłannych w swych apetytach seksualnych i finansowych, wyłonić się może profaszystowska masa, odporna na uczucia wyższe, za to bardzo podatna na demagogię uprawianą przez podobnych doń mentalnie wodzów.

¹¹ A.R. Burzyńska, *Strach przed dotknięciem*, w: *Świadek...*, op. cit., s. 205.

Zaszyfrowany przez pisarza w sytuacjach fabularnych i postaciach przekaz skłania do zestawienia ich z początkami sukcesów Hitlera. Osaczony przez otoczenie Kien skapituluje wobec przemożnego parcia prymitywizmu, rozum ustąpi przed ślepo i natarczywie działającymi emocjami. Odwrócona zostanie linia myślenia Kanta, który konflikt prawa z pobudkami zmysłowymi rozstrzygał jednoznacznie na rzecz racjonalnie stanowionych zasad. Jego i wielu innych filozofów podejrzliwość względem afektywnej motywacji ludzkiego działania miała swoje podstawy w postrzeganiu jednostkowych pożądań jako niebezpiecznie anarchizujących. Ponadto bardzo podatnych, jak dziś to wiemy, na zagospodarowanie ich potencjału energetycznego przez demagogicznych polityków. Nie obrobiona w toku „Bildung” sfera impulsywnych emocji czeka tylko na okazję, aby dać się uformować w destruktywną siłę w ramie ideologicznych uzasadnień, a od tego już tylko krok do palenia książek.

Cechy faszystoidalne przejawiają w *Auto da fé* liczni bohaterowie z wielkomięskiego półświatka. Jest wśród nich fanatyczny szachista Fischerle, także alfons i złodziej sprytnie wyłudający pieniądze od profesora. Jego obsesja szachowa to „sublimacja brutalności”. Typ hitlerowskiego bojówkarza reprezentuje prymitywny dozorca Benedykt Pfaff, postać najbardziej odrażająca i prymitywna, gotowa służyć temu panu, który więcej daje. Nawet Teresa wydaje się podatna na autorytaryzm. Najpierw skromna i cicha, spokojnie podjadająca na boku winogrona podczas wstępnego wykładu Kiena, usłużnie podaje mu ściereczkę, gdy ten chce wytrzeć książkę, którym to gestem tak wzruszyła uczonego bibliofila. Gdy wejdzie na środek sceny, to już na niej zostanie, zagarniając stopniowo całą dostępną jej przestrzeń. „Wszystkie te postaci mają zakodowane faszystoidalne wzorce postępowania, właściwe dla bazy społecznej ruchu narodowych socjalistów. Stanowią one dla autora powieści specjalnie wyselekcjonowany zespół osobowy do niemal laboratoryjnych obserwacji (Canetti był chemikiem) stanu ducha środkowoeuropejskiego w przeddzień totalitarnej katastrofy”¹². Kien wśród takich ludzi wydaje się zabawny i nieporadny, to znów słaby i osaczony. Wzbudza w otaczających go typach pogardę, w najlepszym razie uśmiech politowania. Zindywidualizowane „ja” przegrywa z napierającym nań „my”, chociaż owo „my” niekoniecznie jest zwartą grupą, to jednak ma przewagę nad indywidualną inteligencją, przeciw której szybko może się zjednoczyć.

Z wyostrzonej opozycji między wynaturzonym intelektem a pospolitą chciwością pieniędzy i seksu wyłania się pesymistyczna diagnoza kultury XX wieku. W spektaklu

¹² Zob. S.H. Kaszyński, *Canetti i Hitler*, w: *Świadek*..., op. cit., s. 148.

krakowskim konflikt osuwał się momentami w małżeńska kłótnię o zabarwieniu obyczajowym, co wywoływało spontaniczny śmiech widowni. Krytycy byli bardziej nieufni wobec komizmu przedstawienia, które podejmuje przecież poważną problematykę. Zapewne dyskretna ironia narracji Canettiego trudna jest do przełożenia na scenę, natomiast efekt satyryczny łatwiej uzyskać i zdyskontować. Jeśli jeszcze wykonanie aktorskie jest znakomite, jak w tym przypadku, to odbiór sztuki nie musi nużyć ani dezorientować chaotycznym rozedrganiem wątków w drugiej części spektaklu, co zarzucali mu niektórzy recenzenci. Może natomiast sprzyjać postawieniu kilku ważnych pytań: o niechęć tzw. ludu do książek (odnotowana już w *Don Kichocie* Cervantesa); o sens tak wyalienowanej ze społeczeństwa erudycji, jaką dysponuje Kien; o poprealizm wreszcie, pojawiający się na horyzoncie modernizmu jako negatywne odbicie jego indywidualistycznego i erudycyjnego kodu.

W drugiej części krakowskiego przedstawienia, gdy regularny ład biblioteki rozjedzie się w miejski bar-lupanar, spektakl nabiera cech charakterystycznych dla powieści popularnych. To obraz życia jako permanentnej sensacji złożonej z małych i większych oszustw, ze stręczycielstwa, a nawet morderstwa. Nie ma tu chwili na refleksję ani nawet na pozór przewidywalnej regularności. Kiena do pewnego stopnia fascynuje witalny żywioł, nieznan mu dotąd. Bo choć profesor nie uznaje demokracji w dziedzinie wiedzy, to jednak wprowadzony w lupanar przez alfonsa Fischerlego (Piotr Skiba) poznaje nieznan mu wcześniej rejony doświadczenia. Zagłębia się w najbardziej przecież zdemokratyzowane środowisko lumpów, stręczycieli, drobnych oszustów i kiczem podszytych marzycieli. Z abstraktem filozofii zderza Canetti realność namiętności, które dynamizują egzystencję, podczas gdy logiczne analizy odwodzą od materii życia. Dlatego pierwsza część powieści, poświęcona uczonemu sinologowi, nosi tytuł *Głowa bez świata*. „Filozofowie zyskują pewność sądu, tracą jednak przy tym świat, o którym można by jakieś sądy wypowiadać” – zauważył badacz w komentarzu do refleksji Canettiego o filozofach¹³.

A w następnej części – *Świat bez głowy* górę biorą pokłady irracjonalizmu, podatne na skanalizowanie w kierunku zaprogramowanym przez siłę polityczną. To też izolacjonizm, tylko innego rodzaju niż Kiena, bo porzucający refleksję na rzecz przeżywania zastępczych

¹³ A.W. Nowak, *Wyobrażenia ontologiczne – przekraczanie metodologicznego solipsyzmu a obietnica badań interdyscyplinarnych*, <http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/Andrzej-W-Nowak-Wyobrazenia-ontologiczna.pdf> (dostęp 13 października 2015). Komentowana wypowiedź Canettiego: „Od filozofów najbardziej odpycha mnie ich wypróżniający proces myślenia. Im częściej i zręczniejsz stosują swoje podstawowe pojęcia, tym mniej świata pozostaje wokół nich. Są jak barbarzyńcy w przestronnym, wysokim domu, pełnym cudownych dzieł. Stają tam z zakasany rękawami i metodycznie i pewnie wyrzucają wszystko przez okna, fotele, obrazy, talerze, zwierzęta i dzieci, aż pozostaną tylko puste ściany. Czasem nawet wylatują na koniec także drzwi i okna. Zostaje nagi dom. Filozofowie wyobrażają sobie, że z takimi spustoszeniami jest lepiej”. E. Canetti, *Prowincja ludzka. Zapiski 1942-1972*, Wrocław 1996.

wyimaginowanych światów jak w popularnym romansie. I tak Teresa marzy o uprzejmym subieckie ze sklepu meblowego, zaprasza go na kolację, a nawet planuje mord na mężu, by otworzyć sobie drogę do szczęścia pojmowanego przez nią jako mieszczańska, dostatnia idylla u boku „interesującego” człowieka. Jej fantazja kondensuje się w scenie, gdy leży wraz z ukochanym na łożu, a eleganccy kelnerzy podają im wykwintne dania – połączenie przyjemności alkowy i restauracji. Podniecona wizją „szczęścia” przeżywa w kościele namiastkę ekstazy, choć nie jest religijna (jej zdaniem do kościoła chodzą „sami przestępcy”). Z kiczowatej wersji *Ostatniej wieczerzy* schodzi do nie Chrystus-Grob, szarmancki sprzedawca z czerwonym kotylionem w miejscu gorejącego serca. Fantazja erotyczna nakłada się na obrazek religijny. Jeszcze jedna wersja Emmy Bovary, tyle że w popkulturowej odmianie. Wszak w krainie kiczu panuje dyktatura serca, jak zauważył Milan Kundera¹⁴. Nadto kicz wzrusza wyidealizowanym pięknem, co w spektaklu znalazło wyraz w błękitnej kolorystyce strojów, odbijających barwną plamą zarówno od szarości książek, jak i od ponurego półświatka lokalu „Pod Idealnym Niebem”.

Marzenie o lepszym, czyli „ładnym” świecie nosi też w sobie garbus Fischerle, który zakłada niebieski płaszcz, gdy planuje wydobycie się z odmetów burdelu i wyjazd do Ameryki. Skończy jako odarty z ubrania i zamordowany, co zostało pokazane w zwolnionym tempie, a zakrwawione ciało ofiary wystylizowano na obraz zdjęcia z krzyża. Nie ma w tym religijnej konsolacji, gdyż ta odsyła do sfery metafizyki, tutaj nieobecnej. Marzenia okazują się iluzją szczęścia niemożliwego do spełnienia, skoro tyle przebiegłego działania obróciło się wniwecz. Zaślepienie nie pozwoli na realną ocenę sytuacji – zarówno to, które jest udziałem Kiena, jak i to przypisane do postaci z półświatka czy do Teresy. Niebieskość jej spódnicy i niebieski płaszcz Fischerlego są znakami mieszczańskiej, sytej egzystencji, do której aspirują, ale która im się wymyka, gdyż nie stoi za tymi aspiracjami żaden wysiłek, a jedynie spryt i oszustwo. Zdesakralizowany kolor nieba przeistacza się w synonim kiczu, czyli w fantazję o krainie wiecznej szczęśliwości, tyle że tu na ziemi, a nie w perspektywie metafizycznej. Idylla z jej obietnicą szczęścia pozostałaby pewnie tylko niewinnym marzeniem, gdyby nie to że jest udziałem owej protofaszystowskiej masy, ukazanej w spektaklu w konwencji poprealizmu. W jego estetyce mieszają się symbole wzniosłe i trywialne tęsknoty, reminiscencje religijne i potoczne mniemania. Stanowi on poniekąd odpowiedź na wyrafinowany styl modernizmu

¹⁴ Refleksje Kundery o kiczu mogłyby posłużyć za komentarz do drugiej części krakowskiej adaptacji dzieła Canettiego: „Tam gdzie przemawia serce, nie wypada, aby rozum zgłaszał wątpliwości. W krainie kiczu panuje dyktatura serca. Ale uczucie, które budzi kicz, musi być takie, aby mogły je podzielać masy. Dlatego kicz nie może opierać się na sytuacji wyjątkowej, lecz na podstawowych obrazach, które ludzie mają wbite w świadomość (...) Braterstwo wszystkich ludzi można zbudować wyłącznie na kiczu”. M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1996, s. 188-189.

skierowanego ku intelektualnej i psychologicznej głębi. Porzuca ją radykalnie na rzecz powierzchni – w tym spektaklu jest nią chaotyczny, rozedrgany i pulsujący pragnieniami wiedeński półświatek.

Finalny ogień, w powieści mocno wyeksponowany punkt kulminacyjny fabuły, przybrał w przedstawieniu Miśkiewicza formę zminimalizowanego ognika spalającego jedynie czytana przez Kiena książkę. Płonie spokojnie, bez spektakularnych efektów, podobnie jak dopala się utopia europejskiego indywidualizmu. Skondensowana w modernistycznym koncepcie umysłu analitycznego osiągnęła swój kres, a nawet wyrodziła się w zupełnie bezużyteczną erudycję. W prześwietleniu spraw ducha umysł Europejczyka, zwłaszcza ten przenikliwy i krytyczny z Mitteleuropy, doszedł do granicy rozumienia, natrafiając na magmę bezkształtnego życia, z której wyłonić się może coś, czego nie sposób opanować chłodnym intelektem.

Referat wygłoszony na międzynarodowej konferencji naukowej „Na granicy. Środkowoeuropejska przestrzeń kulturowa. Wrocław, 23 – 24 kwietnia 2015