

auto da fé

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Scena Kameralna

Elias Canetti

auto da fé

przekład: Edyta Sicińska

adaptacja i reżyseria: Paweł Miśkiewicz

scenografia: Barbara Hanicka

muzyka: o. Grandier

światła: Jacqueline Sobiszewski

premiera: 23 czerwca 2005

Anna R. Burzyńska

strach przed dotknięciem

kilka lat temu Paweł Miśkiewicz stwierdził, że stojący na scenie w obliczu milczącego tłumu widzów aktor przeżywa paraliżujący strach; bohater jego spektakli odczuwa analogiczny lęk wobec świata przedstawionego, usiłuje więc przejąć rolę reżysera rzeczywistości. Zostaje ona przez niego podbita i poddana manipulacji (jak w przypadku *Kosmosu*), a jeśli się to nie udaje – zsubiektywizowana i zrelatywizowana (jak w *Wiśniowym sadzie*). Wessana do wnętrza głowy.

Elias Canetti w autobiografii pisał, że jego jedyna powieść, zatytułowana pierwotnie *Kant płonie*, narodziła się z obezwładniającego lęku przed rzeczywistością i ludźmi, z coraz wyraźniej rysujących się obaw przed dalszym biegiem historii. Bohater *Auto da fé*, doktor Kien, to w dużym stopniu alter ego autora: bibliofila, poliglota zapisującego dziennik szyfrem, mizantropa przyznającego się, że nie ma cierpliwości, by wysłuchiwać, co inni mają mu do zakomunikowania. Canetti nie próbował się przypodobać czytelnikowi; powieść czyta się ze znużeniem, poczuciem beznadziei, wreszcie z odrazą i złością. Fascynacja językiem, wizyjnością, precyzyjnym rysunkiem postaci ma odcień masochistyczny, aktywizuje ukryte lęki, uprzedzenia, potwierdza najbardziej pesymistyczne wyobrażenia o naturze ludzkiej i świecie. W trakcie lektury wyparowuje z odbiorcy całe współczucie, jakim pierwotnie mógł darzyć głównego bohatera. Finałowa śmierć Kiena jest wyzwoleniem z męczącego koszmaru nie tylko dla niego, ale i dla czytelnika.

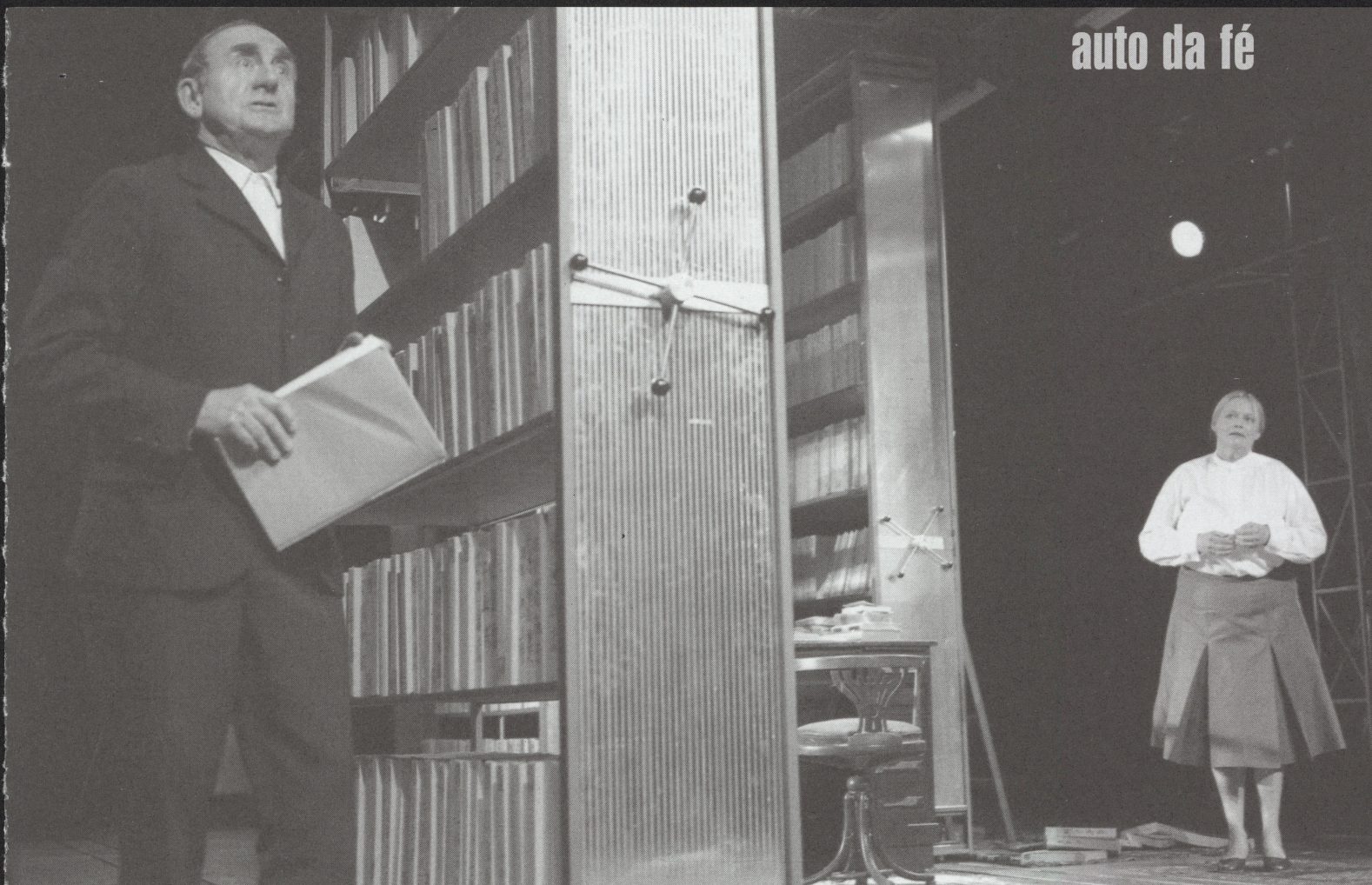
Spektakl Pawła Miśkiewicza dzieli ze swoim pierwowzorem tą szczególną właściwość męczącej, bolesnej percepcji. Nie usprawiedliwia to w niczym niedostatków spektaklu, ani tego, że w pokazywanej pod koniec czerwca wersji premierowej był najzwyczajniej w świecie niegotowy. Teatralność książki, wręcz domagającej się adaptacji (*Auto da fé* wystawił jako przedstawienie dyplomowe Krzysztof Warlikowski, inscenizację planował także Krystian Lupa) przejawiająca się zwłaszcza w znakomicie napisanych scenach dialogowych i w efektownych scenach zbiorowych w ostatniej jej części, okazała się złudna. Zbyt duża wierność literze powieści pozbawiła część spektaklu Miśkiewicza dramatycznej siły; szczęśliwie, duże zmiany wprowadzone po okresie wakacyjnym wyszły mu na dobre (prawdopodobnie proces redukcji jeszcze się nie zakończył). Groteskowe pandemonium, które zdominowało drugą część, powoli odsuwa się na plan dalszy, zostawiając miejsce dla doskonałych ról protagonistów, które zawierają w sobie zarazem niezniszczalną siłę archetypów, jak i ulotną prawdę najintymniejszych przeżyć, poszukiwań, doznań cielesnych.

Samotny wiatrak

Spektakl Miśkiewicza rozpoczyna scena bardzo ryzykowna; przedłużenie jej o ułamek sekundy, najdrobniejszy fałsz ze strony aktorów spowodowałyby nieuchronną katastrofę: utratę zainteresowania i zaufania widowni. Przy jasno oświetlonej widowni, na granicy pierwszego rzędu foteli i proscenium zbierają się aktorzy. Nawet nie próbują markować „czwartej ściany” – wręcz przeciwnie, podkreślają swoją przynależność do publiczności; zajmują miejsca, czekają, by coś zaczęło się dziać. Z rzucanych dla zabicia czasu uwag powoli wyłania się portret tego, na którego czekają – doktora Kiena, genialnego sinologa, właściciela słynnej biblioteki i niezrównanego ekscentryka. Kien nigdy nie pojawiał się na konferencjach i odczytach, przysyłając jedynie pogardliwie tekst wystąpienia. Tym razem jednak się pojawia. Z wysokości taboretu rozpoczyna wykład: „Człowiek niczego nie obawia się bardziej niż dotknięcia przez coś nieznanego...”.

Wykład Kiena to fragmenty z *Masy i władzy*, rozprawy Canettiego ukazującej irracjonalne podłoże ludzkich działań popychających bieg historii, będącej żarłoczną i morderczą walką o byt. Fragmenty rozprawy pojawiają się w spektaklu kilkakrotnie, budując szerokie pole odniesień dla wydarzeń przedstawionych; diagnozy dotyczące narodzin wszelkiego rodzaju fanatyzmów i totalitaryzmów, przenikliwa analiza mechanizmów kierujących reakcjami ludzkiej masy nie interesują jednak Miśkiewicza. Reżyser skupia się na spostrzeżeniach dotyczących jednostki, która – miast chronić się przed nieodłącznym egzystencjalnym lękiem w dające złudne wrażenie bliskości i bezpieczeństwa objęcia tłumu – decyduje się na heroizm buntu lub chociażby beznadziejną obronę swojej autonomiczności. „Człowiek jest niczym wiatrak. Stoi na rozległej równinie i energicznymi gestami odpędza od siebie wszystko, co się doń zbliża. Od następnego wiatraka dzieli go pusta przestrzeń.”

Jan Peszek w roli Piotra Kiena jest takim właśnie groteskowym wiatrakiem, który wymachami chudych ramion opędza się od natrętnej bliskości tych, których uważa za motłoch. Ale i Don Kichotem walczącym z wiatrakami głupoty i przesądów. Długa antyteatralna scena wykładu jest porywająca, być może najlepsza w przedstawieniu. Peszek-Kien jest fascynującym mówcą, podającym ciągnące się w nieskończoność, przeplatane dygresjami rozważania Canettiego z taką ekspresją, jakby chodziło o jego własne życie. Bo w istocie o nie chodzi: zaślepienie naukowca okaże się zaślepieniem o skutkach śmiertelnych.



Kien – Jan Peszek, Teresa – Iwona Bielska; fot. Ryszard Kornecki

Kien nie słyszy ironiczných komentarzy, nie zauważa, że jego słuchacze jeden po drugim wymykają się z sali. Z naukowca zmienia się w proroka zagłady wołającego na pustyni. Choć to scena wielkiej teatralnej urody, precyzyjnie obmyślona w najdrobniejszych gestach i intonacji, w pełni absorbująca uwagę widzów, żadna prawdziwie dramatyczna interakcja nie jest możliwa. W pewnym momencie Kien prosi o ściereczkę, by móc wytrzeć zaśliniony róg książki; usłudźnie przynosi ją podjadająca dotychczas na uboczu winogrona kobieta – sprzątaczką czy może woźną, Teresa. Raz wszedłszy na środek sceny, już jej nie opuści. Na widowni gasną światła, zaczyna się właściwy spektakl.

Zaślepienie

Scenografia Barbary Hanickiej jest jednym z ważniejszych elementów spektaklu. Ogromna biblioteka Kiena nie ma nic wspólnego ze stylowymi księgozbiórami w bogatych mieszczańskich domach; książki oprawione w szary papier spoczywają równiutko ułożone na ułożonych rzędem prostopadłe do brzegu sceny przesuwanych regałach – takich, jakie spotyka się w magazynach bibliotek. Nieliczne sprzęty są skromne, w stonowanych kolorach. Harmonia szarości i brązu, wrażenie porządku i izolacji. Gdy poukładane życie Kiena zacznie osuwać się w chaos, regały jeden po drugim zmieniać będą miejsce; niektóre odjadą w niebyt, inne zmienią się w ściany brudnego burdelu.

W takiej idealnej harmonii z książkami, z dala od natrętnych ludzi, żyje Kien. Co do jego legendarnej wiedzy nie może być wątpliwości; sławny sinolog wyznaje również inne wartości – dążenie do prawdy i odwagę. Te jednak przydają się głównie w świecie realnym, a Kien – pochłonięty całkowicie przez sprawy nauki – dawno stracił z nią kontakt. Kien izoluje się od świata, gardzi ludźmi (w spektaklu złagodzona, a w końcu usunięta została okrutna scena, w której Kien obiecuje pożyczyć książkę małemu chłopcu, a potem każe go wygnąć z pustymi rękami), choć na pamięć zna nauki Buddy. Jest zarazem

przenikliwy i naiwny, widzi brak miłości, duchowe i całkiem dosłowne ubóstwo ludzi, ale nie potrafi wzbudzić w sobie współczucia – jedynie wstręt. Jego wiedza jest źródłem tytułowego oślepienia-zaślepienia (oryginał nosi nazwę *Die Blendung*). Sam Kien uważa, że ślepotą jest naczelną zasadą rządzącą w kosmosie, „oreżem przeciwko czasowi i przestrzeni”. Postanawia oszczędzać wzrok, odwracając go od trywialności spraw codziennych, by móc wykorzystywać go w jedynym słusznym celu. Ucieka do swojego świata wewnętrznego i zatrzaskuje się w nim na głucho, by rozmawiać tam z Konfucjuszem, podglądać odprawiających rytuały Indian i po raz kolejny napawać się egzekucją chińskiego ministra odpowiedzialnego za spalenie milionów książek, za swoją zbrodnię skazanego na przecięcie piłą wzdłuż – „bo to dłużej trwa”.

Peszek w swej znakomitej, wyważonej interpretacji łągodzi i cieniuje karykaturalny rysunek „Büchermenscha”, wydobywając jego dziecinność, nieporadność, umiejętność dziwienia się światu, a niemal całkowicie pozbawiając zgorzknienia i cynizmu czy też jednoznacznie rozumianego szaleństwa. Robiąc z Kiena bardziej socjologa od spraw masy niż sinologa (nauka w czasach powstania książki elitarna i niepraktyczna do granic absurdu), reżyser osłabia jednak tkwiącą w powieści ambiwalencję w kwestii nauki. Mimo całej groteskowości *Auto da fé*, ta sprawa traktowana jest jednak niezwykle serio. Canetti świetnie rozumie obawy i obsesje badacza, dostrzega tragizm i absurd sytuacji, w której zdobywanie wiedzy zajmuje całe życie, tak że na skorzystanie z niej – i skorzystanie z innych oferowanych przez życie możliwości – nie starcza już ani siły, ani czasu. Naukowiec jest kimś w rodzaju nieświętego męczennika poświęcającego się dla ciemnej masy, doskonalącego się w imię humanistycznych idei; oddanie się nauce może być jednak, przeciwnie, konsekwencją mizantropii i eskapizmu. Canetti nie wartościuje, nie próbuje odpowiedzieć, czy egzystencja takiego zdiwaczałego mola książkowego, jak Kien, ma sens z punktu

widzenia tak zwanego normalnego człowieka. Dobrze wie, że te dwa światy nigdy się nie rozumieją.

Kien rozumie dziesiątki tysięcy znaków języka chińskiego, nie rozumie, co mówi do niego władająca zasobem pięćdziesięciu słów Teresa. Uosabiany przez nią świat okazuje się dla subtelного ducha doktora absolutnie nieprzenikalny. W swoim podejściu do spraw fizjologii, seksualności, rodziny, życiowej stabilizacji i społecznej użyteczności Kien przypomina bardzo wielkiego Głodomora, Kafkę z *Paupki* Różewicza (Canetti zajął się zresztą wnikliwie osobowością autora *Zamku* w tekście *Drugi proces – Kafki listy do Felicii*; zaryzykowałabym stwierdzenie, że relacja Kiena i Teresy jest dalekim, spotworniałym odbiciem tamtego niedokonanego związku). Miśkiewicz pokazuje Kiena jako złapanego w pułapkę własnego ciała (Peszek mistrzowsko wygrywa pokraczność, słabość swojego bohatera, dla którego każdy fałszywy krok może skończyć się uszkodzeniem kruchego ciała, z akrobatyczną sprawnością ofiarnie odgrywając upadki ze szczytu drabiny), wyobraźni i wiedzy.

Ekstaza Teresy

„Biedną, zaślepioną istotą” nazywa Kien Teresę Krumbholz – gospodynię, którą w nieprzemyślanym impulsie z całą naiwnością prosi o rękę. Stanie się ona żywiołem, który na długo przed tytułowym pożarem zniszczy jego życie, spustoszy mieszkanie i bibliotekę. Określenie doktora brzmi boleśnie ironicznie, gdy weźmie się pod uwagę, że to właśnie Teresa świetnie sobie radzi, wymuszając na mężu oddanie jej pokoiów i kupno nowych mebli, dopisując zera w testamencie, w końcu pozbawiając Kiena wszystkiego, co było dla niego ważne. Ale i Teresa żyje w świecie własnych urojeń i nie jest w stanie zrozumieć niewiele w końcu wymagającego męża.

Obsadzona w roli Teresy Iwona Bielska stworzyła kreację dorównującą siłą Kienowi Peszka. Jej bohaterka nie jest potworem z sennych koszmarów mizogina, lecz pełną energii i siły kobietą, której nader bujnie rozwinięte kształty i wiek nie odebrały niepokojącej, trochę wulgarnej urody. Przy tym wszystkim jest osobą nieszczęśliwą, permanentnie niezaspokojoną (nie tylko ze względu na lęki wymigującego się od obowiązków małżeńskich Kiena). W swoim mniemaniu spełnia wszystkie zadania, stawiane przez społeczeństwo kobiecie – gotuje, sprząta, jak lwica broni domu i majątku, charakteryzuje się żywiołowym temperamentem – Westa i Wenus w jednej osobie. Tyle tylko, że nikt nie dostrzega jej zalet. Śmiech publiczności wybuchający na widok obleśnie uśmiechniętej Teresy zabierającej się do lektury *Spodni pana Bredowa* i podczas brawurowej sceny nieudanej nocy poślubnej, zamiera w gardle, gdy obserwujemy jej rozpaczliwe próby kupienia sobie odrobiny bliskości młodego i przystojnego subiekta salonu meblowego (Piotr Grabowski). Erotyczne marzenie o restauracji, gdzie kelnerzy podają spoczywającym na wielkim łożu kochankom smakołyki wprost do ust, ustępuje bezgranicznemu upokorzeniu. Teresa zostaje odrzucona jako stara, brzydka i zbyt biedna, by stać ją było na żigolaka. Siła delirycznej wyobraźni Kiena okazuje się jednak większa – to świat, w którym zachłanne kobiety pożerają książki i z krzykiem rodzą skrawione tomy.

Teresa i Kien, skojarzone przez samego Konfucjusza małżeństwo niemożliwe, pokazani są w spektaklu Miśkiewicza z całą farsową siłą, a przy tym zachowują siłę archetypów pierwiastka męskiego i żeńskiego. Teresa to woda, wcielenie żywotnej siły. W swojej nakrochmalonej niebieskiej spódnicy porównywana do małża, jest tą, która przetrwa: w finale obejmie w posiadanie nowiutką mleczarnię, wyjdzie po raz drugi za mąż. Opanowany obsesją ognia i koloru czerwonego, suchy jak szczapa Kien zginie, zabierając ze sobą do grobu dwadzieścia pięć tysięcy drogocennych tomów.

Siłą spektaklu jest też wydobywanie ukrytej w tekście symboliki biblijnej i religijnej, dotarcie do nieśmiertelnych mitów. „Oślepienie” Kiena przez Teresę – przywiązanie go do łóżka, wyrzucenie z domu pozbawionego największej broni, książek, w końcu samobójczy koniec bohatera ginącego pod stosem palących się tomów to przecież nic innego, jak odbita w krzywym zwierciadle historia Samsona i Dalili. Koszmarne, infernalne obrazy, jakie podsuwa Kienowi rozgorączkowany umysł, wydają się być wzięte wprost z makabrycznej wyobraźni średniowiecznych malarzy.

Jeżeli wyobraźnia Kiena ma charakter ascetyczny i średniowieczny, to terytorium wyobraźni Teresy byłby barok w zwulgaryzowanej wersji dla motłochu. Choć twierdzi, że do kościoła chodzą „sami przestępcy”, odznacza się żarliwością porzuconego przez Boga religijnego fanatyka. Jedną z najlepszych scen spektaklu jest ta, w której Teresa upojona wizją dużego spadku i karesów subiekta Groba udaje się do świątyni, gdzie przeżywa ekstazę mistyczną – idealne stopienie w jedność erotycznego podniecenia, żądzy posiadania i spychanych w nieświadomość uczuć natury religijnej. Rozlega się podniosła i hipnotyzująca muzyka (znakomicie grana w spektaklu na żywo przez zespół o. Grandier), kiczowata kopia *Ostatniej wieczerzy* ożywa, zamiast Chrystusa z gorejącym sercem pojawia się szarmancki Grob z pulsującym kotylionem w kształcie serca na piersi...

Mroczny komizm, śmieszność i groza przenikają rytuały pieniądza i seksu, jakie dopełniają się w środkowej i końcowej części spektaklu. Rytualny charakter będzie mieć piękna scena śmierci Fischerlego – zamiast odrażającego widoku karła leżącego pod łóżkiem prostytutki z oderżniętym garbem, w tle sceny pojawi się ukazany w zwolnionym tempie mord, odarcie z ubrania i obraz delikatnego, zakrwawionego ciała, stylizowany przewrotnie na wizerunki zdjęcia z krzyża.

Komedia ludzka pomyłeców

Po scenach domowego inferno następuje wyjście Kiena na świat, którym dotychczas pogardzał, zwiedzanie piekła nizin społecznych wypełnionych tłumem nieszczęśliwych szaleńców, w których rozpoznaje a to Teresę (Emerytka i inne prostytutki rezydujące w barze-burdelu „Pod Idealnym Niebem”), a to siebie samego, jak w marzącym o sławie mistrza maniake gry w szachy, Fischerlem. Fischerle jest chciwym, lepkiem cwaniakiem, ale z Kieniem łączy go pewne poczucie arystokratyzmu ducha, bycia niezrozumianym, pogarda dla tych, którzy – jak żona Emerytka (Teresa Pawłowicz-Stokowska), którą stręczy klientom – pracują na jego fanaberie. Rola Piotra Skiby (choć nadal można mieć do niej sporo zastrzeżeń) przeszła gruntowną przemianę od czasu premiery. W czerwcu Fischerle był rysowanym topornie farsową kreską, nieznośnie żydłaczącym kabotyńcem; później aktor wyposażył go w część siły swoich wcześniejszych kreacji, takich jak Smierdiakow z *Braci Karamazow* Lupy. Trywialny, brudny diabeł-alfons z podrzędnej knajpy zmienia się w sługę Kiena, potem – w światowca w białym garniturze i błękitnym płaszczu, wybierającego się w mistrzowskie tournée po Ameryce... Równocześnie pozostaje kolejnym nieszczęśliwym kaleką duchowym w menażerii Canettiego, monologującym nieustannie o lepszym życiu.

Epicki wymiar powieści Miśkiewicz wyzyskał w inteligentny sposób, za pomocą trzecioosobowej narracji to budując dystans aktorów do postaci, to znów uprawdopodobniając ich solilokwia jako snute na głos analizy własnej sytuacji, projekty działań, magiczne zaklęcia mające za zadanie wpłynąć na kształt świata i bieg losu. Nie zawsze przynosi to oczekiwany skutek. Żartobliwe przymrużenie oka, z jakim Krzysztof Globisz gra Benedykta Pfaffa, pozbawia postać dozorcę całej jego potworności „dobrego ojca”: mordercy żony i dzieciobójcy, który

w powieści nie tylko stanowi konieczną przeciwwagę dla mizoginicznego rysunku postaci Teresy, ale też symbolizuje ową masę, protofaszystowskie „ogromne, dzikie zwierzę”, które niczym Witkacowski cham zadepcze całą cywilizację – cywilizację dzieł Kanta czytanych przez Kiena i cywilizację Teresy: obiadu z trzech dań i wygodnego łoża z czerwonymi lampkami. Cham Globisza pochodzi raczej ze sztuk Mrożka – jest wulgarny, głupi, skłonny do demonstrowania fizycznej przewagi i niszczyielskiej siły, ale zarazem pocziwie rubaszny, flegmatyczny, w gruncie rzeczy sympatyczny. Brakuje w tej postaci jakiegś rysy, pęknięcia, które ukazałyby jej prawdziwą wielkość i grozę. Znacznie osłabia to drugą część spektaklu.

Z drugą częścią długiego (chyba jednak za długiego) spektaklu w ogóle jest problem. W wersji premierowej sprowadzała się ona (poza jedną jedyną sceną finałową) do ilustrowania coraz bardziej zagmatwanej i dziwacznej akcji powieści. Skupiając się na pokazywaniu tego, co niepokazywalne (niezbyt udana pantomima z Fischerlem wypakowującym zapamiętane książki z głowy Kiena), przekładaniu na dosłowne, niemetaforyczne znaki działań postaci, Miśkiewicz stworzył w efekcie nudny, pozbawiony napięcia spektakl, na dodatek trwoniący gdzieś po drodze bogactwo tematów wprowadzonych przez część pierwszą i wykład o masie. W książce wyraźnie rozgraniczone (także

twierdzi, że ucieczka w piekła jest najprostszym z możliwych wyborów ludzi, którzy raz zbłądzili.

Nie udało się natomiast scena sądu Teresy i Kiena. Z ostatecznej i przegranej rozgrywki Kiena o utrzymanie wyrazistej granicy pomiędzy tym, co jest rzeczywistością, a co złudzeniem, z rozpaczliwej walki o ocalenie wiary w moc słów i idei, pozostała długa i przyciężkawa scena kłótni małżeńskiej. A przecież to ten moment, który powinien być kulminacją koszmaru Kiena, przesileniem wyobraźni wylewającej się już ostatecznie poza zakreślone rozumem ramy. Tymczasem gorączkowe rojenia o szkielecie samopożerającej się Teresy, jej spódnicy rozszarpywanej przez monstrualnego buldoga i zemście masy na znienawidzonej gospodyni tylko śmieszą, miast przerażać.

Kien dusi się, świat stworzony przez niego w wyobraźni po to, by uciec od świata rzeczywistego, napiera na niego z każdej strony, spotworniały – a on do końca broni się przed dotknięciem rzeczywistości, które być może przywróciłoby mu umiejętność oddzielenie snu od jawy. Zakwestionowanie wiary w moc słowa staje się zakwestionowaniem wiary w Boga, którego Kien utożsamia z Rozumem. W zaślepieniu pychą intelektualisty sam sobie przyznał boskie kompetencje i odrzucił świat, który nie dorósł do jego oczekiwań, nic więc dziwnego, że gest samobójstwa ma być w jego mniemaniu gestem

Teresa – Iwona Bielska, Grob – Piotr Grabowski; fot. Ryszard Kornecki



na poziomie języka i sposobu narracji) części *Głowa bez świata* i *Świat bez głowy* pokazane zostały przy użyciu tych samych, w połowie realistyczno-psychologicznych, w połowie groteskowo-farsowych środków, gdy tymczasem druga część aż się prosi o całkowitą zmianę perspektywy, zaznaczanie inności środkami odmiennymi, niż tylko aktorskie dystancjonowanie się od postaci czy karykaturalna deformacja.

W poprawionej wersji Miśkiewiczowi udało się ulepszyć drugą część: „Pod Idealnym Niebem” z niemal naturalistycznie pokazanego azylu degeneratów zmieniło się w przyciągający i odpychający Kiena tajemniczy tygiel, w którym wrą niezaspokojone nadzieje i pożądania, dzieją się rzeczy, jakich jego racjonalny umysł nie może objąć. Skróceniu uległa męcząca, jakby słapstickowa scena, w której banda oszustów pod wodzą przedsiębiorczego Fischerlego wyłudza od Kiena pieniądze na rzekome ratowanie książek oddawanych do lombardu, dzięki czemu dobitniej zabrzmiała opowieść sinologa o chińskich pielgrzymach, składających hojne ofiary na uwolnienie więzionych ptaków, choć wiedzą oni dobrze, że tresowane zwierzęta powrócą do swych więzień. Kien wierzy jeszcze w heroizm bezinteresowności,

totalnej anihilacji. Reżyser-moralista uczyniłby z tej śmierci karę za hybris. Miśkiewicz ukazuje ją jak wybawienie. Kien nie jest szaleńcem, jego samotnictwo, samodyscyplina i bezkompromisowość miały być przekroczeniem zwierzęcia i „masy w człowieku”, a okazało się katastrofą człowieka. Reżyser pokazuje kres utopii romantycznego i modernistycznego indywidualizmu. I fałsz uczynionych przez Canettiego założeń dotyczących masy i sposobu obrony przed jej niszczącą siłą.

Gwałtowna, niemal nihilistyczna pasja finału zmieniona zostaje w wyciszoną gorycz. Brat i wybawca sinologa, lekarz Jerzy Kien, prawdopodobnie nigdy nie istniał – to po prostu Piotr w przebraniu. Pozbycie się Teresy z mieszkania po trwającym ponad trzy godziny duszącym koszmarze jest zaskakująco łatwe i szybkie, tak konwencjonalne, jak pozytywne zakończenia komedii Szekspira. Peszek-Kien-Canetti powraca na proscenium i – jak w pierwszej scenie wykładu – zaczyna czytać książkę: opis ogromnego pożaru z zakończenia *Auto da fé*, pożerającego ciało doktora, jego księgozbiór i cały świat. Ale w spektaklu Miśkiewicza apokalipsa się nie dopełnia: jasnym ognikiem wybucha tylko trzymana przez Kiena książka i dopala się cicho. Canetti płonie.