

EWA SZARY-MATYWIECKA

AUTOR, REDAKTOR I KSIĄŻKI

O *AUTO-DA-FÉ* CYPRIANA NORWIDA

Kto ma książki, niechaj czyta.

S. Jachowicz

WPROWADZENIE

Cóż prostszego nad komedię C. Norwida *Auto-da-fé*¹ „w jednym akcie i jednej scenie”! Choć jest napisana wierszem, wydaje się, że można ją nie tylko natychmiast przeczytać, ale i całkowicie zrozumieć. Ot, dwoje ludzi, człowiek pióra, poeta, oraz jego zaufany, powiernik przy paleniu książek w domowym kominku. A przecież? Ta króciutka komedia, podobnie jak wiele innych utworów Norwida, ludzi tylko pozorną prostotą i czytelnością. Będę starała się w swoim studium wyjawic to, co kryje się za tym pozorem pełnej komunikatywności, i wykazać, że jest to utwór niezwykle.

Nie są to zadania tak wąsko pomyślane, jak może się wydawać. Ich celem jest rzeczywiście analiza jednego utworu, wiodąca do jego właściwej lektury. Przeprowadzenie jej może się jednak okazać pomocne w lepszym zrozumieniu pewnego stałego tematu Norwida. Jest nim specyfika losów twórcy, poety, a także jego dzieł w kulturze wytworzonej przez cywilizację druku. Dla interpretacji tego tematu analiza *Auto-da-fé* może mieć duże znaczenie.

W *Auto-da-fé* problematyka zmian kulturalnych, zachodzących na skutek potężnienia druku jako dominującego autorytetu komunikacyjnego, „oszukańczo” deformującego kontakt między twórcą a czytelnikiem, przedstawiona została bardziej syntetycznie niż w innych utworach Norwida. W tych innych utworach jest ona obecna najczęściej w rozproszeniu, wśród całej wielości innych kwestii, lub w uwikłaniu, jako składnik przeżywanego przez Norwida

¹ C. Norwid. *Auto-da-fé*. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 4: *Dramaty. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 289-292.

skutków dokonującej się na jego oczach rewolucji przemysłowej. Technicyzacja i uprzedmiotowienie kultury XIX-wiecznej oraz przyspieszone, „matrycowe” tworzenie i odtwarzanie piśmiennictwa jako jedna z konsekwencji tamtych procesów grały dla Norwida rolę negatywnych bodźców, wobec których określał się on wielokrotnie i na najróżniejsze sposoby.

Zdaniem Zofii Stefanowskiej Norwid, jak nikt z jego pokolenia, a tym bardziej jak nikt z generacji wczesnoromantycznej, zdawał sobie sprawę z apokaliptyczności przewrotu, jakiego w życiu ludzi, w kulturowych realiach tego życia, w literaturze i w komunikowaniu się ludzi poprzez literaturę dokonała rewolucja przemysłowa. Rozprawa Stefanowskiej *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*² jest analizą wiedzy Norwida o tym przewrocie i, co równie ważne, opisem jej wyjątkowego wówczas charakteru. (Jeszcze jeden wymiar osamotnienia Norwida. Ileż ich było!) Chciałabym, by moja analiza *Auto-da-fé* mogła być pewnym uzupełnieniem problematyki zawartej w rozprawie Stefanowskiej. W tym przede wszystkim zakresie, w jakim jest to utwór ukazujący niekonsekwencje, zwichnięcia i samooszustwo zarówno twórców, jak i odbiorców literatury, wynikłe z ich łatwej zgody na „oszukańczą” przewagę druku, a co za tym idzie – na nowy typ komunikacji literackiej.

1. OPIS AKCJI KOMEDII

Trudno opowiedzieć całkiem zwięźle i krótko uprzejmie, ale i obcesowe odnoszenia się do siebie poety i redaktora, dwóch bohaterów komedii, pomiędzy którymi krąży trzeci bohater, powiernik, choć napięcie między nimi tak szybko zawiązuje się i rozwiązuje. Zachowania bohaterów okazują się znacznie ważniejsze, niż to wynika z ich uczestnictwa w całości zdarzeniowej, zarysowującej się jako niewiele znaczący komunikacyjny incydent pomiędzy dwoma literatami wymieniającymi gesty, książkowe podarunki i listy.

W rezultacie nie sposób opowiedzieć tej akcji nie odnosząc działań trzech postaci do ich wypowiedzi słownych i nie wnikając w powtarzanie się, jakby kołowe, tych samych działań dwóch z nich, poety i redaktora, słowem – nie rozważając, jak te wypowiedzi i działania, stając się składnikami ich wzajemnych kontaktów, tworzą jedynie pozory nastawienia na wzajemność czy dialog. A są tu przecież obecne wszystkie czynniki konieczne do ustanowienia komuni-

² Z. Stefanowska. *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*. W: *Literatura, komparatytyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Pod redakcją M. Bokszczanin, S. Frybesa i E. Jankowskiego. Warszawa 1968 s. 423–460. Praca ta, wyróżniająca się socjologicznym ujęciem przemian w sytuacji literatury, które zachodziły wraz z kształtowaniem się społeczeństw przemysłowych, poprzedziła i wyprzedziła zjawienie się prac ze szkoły S. Żółkiewskiego, charakteryzujących się podobnym ujęciem i tą samą problematyką. Znamienne, że wśród badaczy tej szkoły praca ta jest zupełnie nie znana.

kacji: dwie osoby, poeta i redaktor, wchodzące ze sobą w kontakt na prawach wzajemności, wspomagane dodatkowo pośrednictwem osoby trzeciej, powiernika, zabiegającego o ciągłość tego kontaktu, a poza tym dwie książki, dwa listy, dwa kominki. Wydaje się, że ten układ parzysty osób i przedmiotów, na równi z nimi samymi, bierze udział w akcji tej komedii i jest istotną, jeśli nie najistotniejszą, jej częścią.

Nad układem zdarzeń przedstawionych w komedii i nad relacją o nich ciąży kulturowe znaczenie inkwizycyjnego palenia książek – autodafe³. Zostało ono wyjawione już w tytule i skojarzone z pierwszym gestem pierwszej postaci komedii, poety Protazego. Daje się od razu zauważyć, że palenie przez niego książek łączy się z pewną moralną i intelektualną przewrotnością. Protazy ironizuje, sugerując, jakoby rzucał książki na pastwę ognia z pospolitych powodów, jako materialne przedmioty, bo ma ich dużo, bo stale je otrzymuje, bo mu w domu przeszkadzają; przez moment wydaje się więc, że przypisanie czynowi jego głębszej wymowy jest czymś fałszywym. Odnosi się wrażenie, jakby nie miał być to czyn wymierzony przeciwko książce jako książce, stanowiącej przywilej i chlubę człowieka, jakby nie miał ten czyn niczego naruszać, jakby nie miał wywołać pytań, dlaczego jest wykonywany i na co jest odpowiedzią.

Patrz! co to się z książkami na tym świecie robi,
Redaktor mi co miesiąc zapalki przysęła,
Myśląc, iż zbiór tych kartek mój księgozbiór zdobi;
I że to jest oprawne – więc zowie się *Dzieła!*
Lecz – grzeczność każe... czekaj... oto mój tom nowy...⁴

Ale w istocie poeta pali książki jako symbole literatury, czyn jego jest więc gestem autodafe całkiem serio. Pytania dotyczące motywów tego postępku – pozornie uchylone – pozostają w mocy. Rodzi się domysł, że inflacja książek – sugerowana jako powód ich palenia – jest tylko pretekstem.

Kulturowe znaczenie tego gestu jest tym większe, że w dalszych epizodach obecne są jeszcze inne przejawy unicestwiania literatury, a w zakończeniu znów

³ Tym portugalskim wyrażeniem nazywano w XV–XVIII w. cały rytuał procesu przeciw heretykom: ogłoszenie wyroku i jego wykonanie przez spalenie na stosie heretyka albo wyklinyanych książek. Natomiast dosłownie znaczy to „akt wiary” (łac. *actus, fides*). Kulturowe znaczenie tego wyrażenia w sferze literatury, przez nią upowszechnione, rozwija oba źródłosłowy. Dotyczy zwykle problematyki społecznej, wyrażającej się skrajnościami, najczęściej konfliktem jednostki i świata/kultury, jak u Norwida, lub jednostki i społeczeństwa/masy, jak u E. Canettiego (por. powieść E. Canettiego *Die Blendung* – co dosłownie znaczy „oślepienie” – której tytuł we francuskim i polskim przekładzie brzmi: *Auto da fé*. Zob. E. Canetti. *Auto da fé*. Warszawa 1966). Por. znamienne sformułowania z *Auto-da-fé* Norwida: „Patrz! co to się z książkami na tym świecie robi”, „Dziwny świat! każdy pisarz dziś gotów by żonie / Pióro kłaść w usta”.

⁴ Norwid. *Auto-da-fé* s. 289 w. 1–5.

powraca gest palenia książek, tym razem wykonany przez redaktora, drugą postacią komedii. Jest w tym okrucieństwie w stosunku do książek jakiś zamiar świadomego wydziedziczenia się ze związków z nimi, z tych dwustronności autorsko-czytelniczych relacji, które czynią z książek literaturę.

Doniosłe są także i te gesty, wykonywane naprzemiennie przez autora i redaktora, które zwrócone są z pozoru w przeciwnym kierunku. Poeta najprzód rzuca do ognia książki przesłane mu przez redaktora, a zaraz potem przekazuje wraz z dedykacją swoją własną książkę. Redaktor postępuje w odwrotnej kolejności – najpierw ofiarowuje, później pali. W ten sposób złamany zostaje moralny i intelektualny rygor gestu targnięcia się na książki, ale naruszona też jest poprawność gestu przekazania podarunku. Pełne atencji odwzajemnienie daru (sam bohater mówi o tym rewanżu jako o „grzeczności”) oraz podtrzymywanie kontaktu z ofiarodawcą anuluje świętokradczość gestu autora. Z kolei obcesowe potraktowanie przez redaktora odebranego podarunku kompromituje towarzyską uprzejmość uprzednio przekazanego przez niego daru, wartość tego daru jako daru. Jednocześnie więc obok gry skrycie prowadzonej występuje tu całkiem jawna i otwarta gra z kulturową i społeczną symboliką i wartością książek, z dwustronnością relacji autorsko-czytelniczych.

Oba te nastawienia motywacyjne – jedno naznaczające postępowanie poety i redaktora jakby piętnem serio i drugie, wplątujące je w półjawne udawanie – przejawiają się w zachowaniu każdego z nich z osobna i we wzajemnym ich stosunku.

W tym miejscu analizy nie mogą nie nasunąć się pytania: kimże są ci dwaj bohaterowie tej komedii? czymże są owe gesty wykonywane przez nich, zdawałoby się, autentycznie i z powagą, a zaraz w następnym momencie pełne mistyfikacyjnych pozorów? jakiej społecznej sytuacji owe gesty odpowiadają? Czyż są to inkwizytorzy gotowi wykonać wyrok na całej epoce druku, a ściślej na wytworzonej przez nią kulturze przyspieszonej, „matrycowej” produkcji literatury? Kontestatorzy, jak byśmy dziś powiedzieli, rzucający wyzwanie konwencjiom kulturalnym, sprzyjającym ogromnieniu zjawiska wielkonakładowej książki i... obumieraniu literatury. Ustalenie odpowiedzi na te pytania leży niewątpliwie w centrum interpretacji *Auto-da-fé*.

Z oddawania sobie uszanowań, a zarazem z dwuznacznego obchodzenia się z książkami, materialnymi wyrazami owych „grzeczności”, skomponowane są poszczególne epizody. Ustala się w nich związek między pozorowaniem szczerości w owych emocjonalnych i rzeczowych odwzajemnieniach a dezawuowaniem tych mistyfikacji w wypowiedziach.

Poeta uprawia udawanie i grę, informując o tych procederach bez zażenowania. Redaktor natomiast, choć głośno zaprzecza, nie rozprasza podejrzeń, że procedery te stosuje. Na rozbrat, jawne rozmijanie się wymowy uczynków poety, nie ze słowami, bo te są tu tak samo ustrojone w uprzejmość i usłużność

jak uczynki, lecz ze skrywanymi przez niego intencjami wskazuje niedwuznacznie jego powiernik, Gerwazy. Dookreśla on zachowanie poety, stwierdzając: „Czyny są myśli nie me – myśli?... mówne czyny...”⁵ Tenże Gerwazy, całkiem świadom nieszczerości poety i prawie pewien nie szczerości redaktora, w lot chwyta negatywny sens odnoszenia się do siebie obu partnerów, mówiąc: „Otóż to tak zawdzięcza się wzajem i znosi”⁶. Co więcej, sam poeta cały czas rozważa na równi swoje własne mistyfikacje oraz te, których zazwyczaj dopuszczają się pisarze i czytelnicy.

Dane te skłaniają do przekonania, że to właśnie komunikowanie się ludzi – także za pośrednictwem literatury – jako akt udawania i gry jest głównym tematem *Auto-da-fé*. Tym samym wydobyty zostaje w komedii brak autentycznego, niepozorowanego nastawienia ludzi do siebie samych, do siebie wzajemnie, do literatury. Mikromodelami przenikniętej pozorami komunikacji poety i redaktora są rozważane przez Protazego zwyczaje pisarzy i czytelników:

Dziwny świat! każdy pisarz dziś gotów by żonie
Pióro kłaść w usta; mówiąc nawet z przyjacielem,
Myśli: „To nowa kartka!” – i pisze na stronie,
I człowiek atramentu środkiem, a nie celem!...
A celem? – to jak kuli, co iskrami zionie...⁷

Mówią, iż druk, na kształt gromu
Pędząc, zażega, światło roznosi... druk?... może!...
Ale czytelnik, książkę przyniósłszy do domu,
Kładzie się z nią w fotelu, kładzie się na łożo,
Stosownym nożem kartek przecina niewiele,
Śledząc, do ila autor też same ma cele?
I jeśli myśli własne znalazł, to szczęśliwy:
I tylko własnych szuka mnie mań... skąd wynika,
Że to jest także pisarz, lecz pisarz leniwy
I wyręczony... słowem, nie ma czytelnika!

Przechadza się, wraca i staje przed kominem

Inny za to swych nie zna celów, ni kierunku,
I tylko czyta, usta schylając ku kartom,
Jak gdy z pełnego dzbana próbuje kto trunku,
Łzom, jak śmiechowi rad jest – a jako łzom, żartom.
Temu, że nie ma celów, bezdeń się otwiera,
Aż straci smak...

Po chwili

Obadwa... umarli!... ratunku!...⁸

⁵ Tamże s. 290 w. 17.

⁷ Tamże s. 289 w. 9–13.

⁶ Tamże s. 290 w. 28.

⁸ Tamże s. 291 w. 30–45.

Ci pierwsi, pisarze, traktując pisarstwo w kategoriach przyczynowo-celowych, tworzą w myśl przeświadczeń o wystarczalności całkiem zwyczajnych powodów pisania, czyniących zadość niepowściąganym potrzebom pisania, przytaczania życia, brania go niejako w ramki. W takim pisarstwie, powstającym niczym mówienie, najbliższe osoby (żona, przyjaciel) łatwo traktuje się jako przedmioty opisu, a nawet wyłącznie jako takie przedmioty. Drudzy, czytelnicy, oddają się natomiast zwięzłemu egotystycznie lub ekstatycznie, a co za tym idzie – wypaczonemu i niepełnemu doświadczeniu literatury. Dorabianie przez poetę i redaktora motywacji do działań pozorowanych oraz mniej lub bardziej świadome pozorowanie przez pisarzy i czytelników uczestnictwa w kulturze są najistotniejszymi tematycznymi wykładnikami akcji.

Udawanie i gra obecne w zachowaniach obu postaci zagarniają nie tylko namiastki gestów autentycznych, wykonywanych jakby serio, owe rzekomo heroiczne inkwizytorskie palenia książek. Pochłaniają one także lepszą wiedzę poety i sarkazm jego powiernika, które mogłyby uzasadniać owe ostateczne i gwałtowne odruchy jako autentyczne i serio podjęte, ze świadomością odwetu na kulturze, która nieustannie literaturę uśmierca. Przenikliwość poety ani na moment nie wyswabza go jednak od tych mistyfikacji, w które wikła go udawanie i gra. Przeciwnie, jego wiedza zdaje się to udawanie, tę grę w nim samym i w jego zachowaniu wobec partnera utwierdzać. Z kolei redaktor jest niewidoczny, jak ktoś, kto ma coś do ukrycia. Jako ofiarodawca podarunku działa „zza kulis”, jako jego odbiorca – „za kulisami”. Obaj, poeta i redaktor, ukazują się jako postacie niezdolne ani do okrutnego myślenia, które mogłoby być przesłanką zupełnego wyobcowania się z literatury i z kultury, ani też do całkowitego dostosowania się do istniejącego stanu rzeczy. Są ofiarami udawania i gry. I jest zasługą samego biegu wypadków, a nie wiedzy i ironii wykazywanej przez Protazego z Gerwazym, że wykonywanie gestów zarówno gwałtownych i ostatecznych, jak i konwencjonalnych ukazuje swoją pozorność⁹. Okazuje się, że odnoszenie się do siebie poety i redaktora nie wnosi żadnych innych, dwuznacznie narodzonych treści po stronie jednego, których nie byłoby po stronie drugiego. W końcowym momencie akcji obaj przedstawiają się nam jako szczególnie partnerzy (przy pozorach nastawienia na wzajemność obwarowują się nieprzenikliwością) i jako równie szczególnie oponenty (ich zachowania są źródłem powstającego pomiędzy nimi napięcia, ale przy zupełnym wyrównaniu stanowisk i w wyrównanej sytuacji: „Jeśli nie równie mądrzy, to równieśmy grzeczni”¹⁰).

⁹ W myśl sugestii S. Kołaczkowskiego, autora studium *Ironia Norwida* (W: S. Kołaczkowski. *Pisma wybrane*. T. 1: *Portrety i zarysy literackie*. Opracował S. Pigoń. [Warszawa 1968] s. 131–166), znawcy nie tylko sytuacji słownych, ale i kontekstów pozasłownych, które współuczestniczą w tworzeniu ironii i same ją wytwarzają, można by powiedzieć, że zakrety akcji *Auto-da-fé* są ironiczną odpowiedzią na udawanie i grę bohaterów.

¹⁰ Norwid. *Auto-da-fé* s. 292 w. 66.

To końcowe stwierdzenie wypowiedziane w momencie otwarcia się oczu bohaterów (a i czytelników) na rzeczywistość ich samych, na spiętrzenie pozorów w ich odnoszeniu się do siebie – nie przysparza ani prawdziwej wiedzy, ani prawdziwej grzeczności. Trudno byłoby uznać to sentencjonalne stwierdzenie za dowód wyswobodzenia się intelektu i moralności bohatera spod presji udawania i gry. Konkluzja Protazego o braku różnicy pomiędzy nim samym a partnerem w kreowaniu udawania i gry formułowana jest tu w ontologicznym i aksjologicznym kontekście tegoż udawania i gry. „Mądrość” i „grzeczność”, wspólne atrybuty intelektu i moralności obu bohaterów, ukazane są zatem w tej konkluzji tak jak wszystkie wcześniejsze przejawy tych atrybutów, dające o sobie znać w akcji. Jako dwie współzawierające się pojęciowo strony jednego zjawiska: zachowań dwóch bohaterów, które owładnięte są tymi samymi pozorami. Dlatego w tym, co dzieje się między bohaterami, pobudzenie intelektualne i moralne, refleksyjność, krytycyzm są nie do odłączenia od moralnej i intelektualnej zręczności w stosowaniu wybiegów. Choć jednocześnie są do rozróżnienia jako sprzeczne, konfliktowe nastawienia. Wiedza przejawiana przez Protazego, której nadaje on w tym konkludującym stwierdzeniu miano mądrości, dotyczy ludzkiego fałszu i cała w tym ludzkim fałszu jest umiejscowiona. Całkowite złączenie tej wiedzy ze sferą fenomenalną (a nie ontologiczną), ludzką (a nie Logosu, Boga) z dziedziną fałszu (a nie prawdy), celowości (a nie inteligibilnej twórczości) – sprawia, że nie jest ona prawdziwą mądrością, lecz tylko ironicznie mądrością się mieni. W komedii rozgrywającej się między dwoma literatami wiedza „gra” jako brak tej mądrości, którą Grecy nazwali: *sophia*¹¹. I tak samo pozorowana grzeczność „gra” tutaj jako brak grzeczności określanej dawniej jako *philantropia*, czyli jedna z cnót głęboko traktowanej towarzyskości¹².

Momentem największego oddalenia się wiedzy demonstrowanej przez Protazego od starożytnej *sophii* jest formułowanie jej jako składnika zjawiska

¹¹ O pojęciu tym pisze W. N. Toporow. Patrz: W. N. Toporow. *Ještě raz o drevniegričieskim Sopia. Proischoždienije i jego wnutriennyj smysl*. W: *Struktura tieksta*. Moskwa 1980 s. 148–173.

¹² Można wahać się, czy Norwidowską „grzeczność” z komedii *Auto-da-fé* (nie mówię tu o innych utworach Norwida, w których też to pojęcie występuje) odnosić należy do greckiego pojęcia „*arete*”, czyli cnoty jako doskonałości wewnętrznej, czy też właśnie do *philantropii*. Pojęcie to według określenia T. Sinki „oznacza ujmujące maniery, rodzaj tej grzeczności, której określenie późniejsi (np. Diogenes Laercjusz z III w.n.e.) przypisują Platonowi: «Trzy są postacie *filantropii*: jedna objawia się w powitaniu, gdy ktoś każdego spotkanego znajomego pozdrowi i uściśnie mu prawicę; druga, gdy ktoś spieszy z pomocą każdemu nieszcześnie wemu; trzecia, gdy ktoś lubi urządzić przyjęcia». Prócz dawnej dobroczynności obejmuje więc *filantropia* grzeczność i towarzyskość” (T. Sinko. *Zarys historii literatury greckiej*. T. 2. Warszawa 1964 s. 888). Skłaniam się do tego, by grzeczność z *Auto-da-fé* kojarzyć właśnie z pierwszym i drugim znaczeniem *filantropii*. O pojęciu „*arete*” zob.: E. Heza. *Kryzys arystokratycznego pojęcia „arete”*. Z badań nad historią myśli greckiej. „Etyka” 1972 nr 10 s. 61–86.

grzeczności, w dodatku przeżywanego przez niego nieautentycznie. Wiedza Protazego nie zachowuje łączności z tą „wyższą”, najbardziej ogólną i uniwersalną siłą władającą wszystkim w świecie, w której, jak utrzymuje znawca, „uczestniczy” *sophia*¹³. Jest to wiedza zupełnie zutylicyzowana: nie tylko ogranicza się do prostej życiowej celowości, konwencjonalności, stereotypowych implikacji, lecz ponadto jest obliczona na celebrowanie owych nieautentyzmów: poddawanie się im z pełną świadomością to znowu przekraczanie ich tam, gdzie o to najłatwiej – w językowych wypowiedziach. Protazy jako poeta, literat, ktoś obdarzony niepowszednimi przymiotami intelektu, sprzeniewierza się więc *sophii* podwójnie. Po pierwsze dlatego, że swoją osobowością, postawą intelektualną oraz wiedzą bynajmniej nie przetwarza, lecz przeciwnie – utrwala to, co już w świecie panuje. Tymczasem zdaniem cytowanego znawcy *sophii* jej pojawienie się w świecie łączy się z urzeczywistnieniem w tymże świecie nowego kontekstu, przede wszystkim ontologicznego, ale także aksjologicznego, a i fenomenalnego¹⁴. Poza tym – i to jest to drugie uchybienie – Protazy utylitaryzując swoją wiedzę uniemożliwia zwrócenie się jej do niej samej, a więc wyklucza te momenty jej rozwoju, które polegają na czystej refleksyjności. Cytowany już dwukrotnie autor pisze, że: „Prawdziwa *sophia* rozwija się jako nieustanny łańcuch kolejnych zwróceń się jej do niej samej; nie jest jej potrzebny inny materiał niż ona sama”¹⁵.

Świat greckiej kultury znał typ myślicieli-rezonerów, sofistów, których inny badacz określa jako „imitatorów tego, który wie”¹⁶. Bohaterowie komedii Norwida są ich odpowiednikami. Przedstawiają się oni w istocie jako imitatorzy – imitatorów, sofistów, a nie samego Logosu/Boga.

Choć nie jest to koniec analizy, można już odpowiedzieć na postawione wcześniej pytania o bohaterów komedii i ich czyny. Z pewnością nie są oni heroicznymi inkwizytorami epoki druku ani też kontestatorami konwencji kulturalnych. Są ironistami dostrzegającymi brak prawdziwego doznawania literatury tam, gdzie powszechnie widzi się samą pełnię owych doznań: wśród mnogości książek i zainteresowań literaturą, a nawet w swoistym kulcie słowa pisanego i lekturach „głębokich”. A ściślej mówiąc, są prestidigitatorami, spożytkowującymi swoją wiedzę (ledwie ślad wiedzy prawdziwej) do kwestionowania owej kultury i, jednocześnie, do całkowitego dostosowania się do niej¹⁷.

¹³ Toporow, jw. s. 154.

¹⁴ Por. tamże s. 155.

¹⁵ Tamże s. 169.

¹⁶ J. Derrida. *La pharmacie de Platon*. W: *La dissémination*. Paris 1972. Jest to określenie pochodzące od samego Platona, cytowane przez Derridę.

¹⁷ Pewnym odpowiednikiem przemysłu Norwida. konstruującego „portrety” autora i redaktora, postaci zonglujących swoją wiedzą w taki sposób, że zaledwie ociera się ona o wymiar prawdziwie poznawczy, zupełnie odmieniający widzenie losów twórcy i jego dzieł w świecie –

2. INTERPRETACJA KOMEDII W NIEJ SAMEJ ZAWARTA

To współistnienie w postępowaniu poety i redaktora dwóch nastawień motywacyjnych utrudnia zwięzłe i krótkie zrelacjonowanie akcji *Auto-da-fé*. Pomięcie zmiennych rytmów komunikacyjnych, powstających wokół trzykrotnego przekazywania i odbierania uszanowań, podarków i listów zupełnie zubaża przebieg i sens akcji. Czyni z niej historię nieistotnych, przypadkowych nieporozumień, towarzyszących wymianie podarunków, utarczek, które błyskawicznie rozładowują się i wyczerpują. Dlatego pożyteczniej jest akcję tej komedii, jak zresztą cały utwór, szczegółowo analizować, niż opowiadać własnymi słowami.

Nie traci się wtedy z pola uwagi tych znaczeń, które przenikają całą przestrzeń króciutkiego utworu, odbierają wypowiedziom i działaniom pozory życiowej nieistotności i nadają im symboliczny, alegoryczny, a i parodyjny wydźwięk. Niewątpliwie, pole obserwacji dla czytelnicznych wnioskowań obejmuje w *Auto-da-fé* mało zdarzeń, ale dużo znaczeń. Można powiedzieć, że to sama komedia, przedstawiając postaci i związane z nimi zdarzenia, interpretuje je: wpisuje w nie swoją o nich wiedzę, naświetla je, swoiście je redefiniuje. Jest ona formułowana zarówno przez tytuł i motto, jak i przez znaczący dobór imion postaci. Ale nade wszystko przez właściwości wewnętrznego układu zdarzeń, łączące wielość komunikacyjnych zachowań bohaterów z negatywnym przebiegiem komunikacji między nimi¹⁸.

są rozważania A. Kijowskiego dotyczące degradacji poznawczych funkcji umysłu ludzkiego, zjawiska wywołanego desakralizacją i utylitaryzacją życia ludzi w epoce nowożytnej: „[...] cel wyższy poznania, jakim jest rozbudzenie w sobie tej samej mitości, co stworzyła świat, ustępuje celowi niższemu, którym jest sukces poznającego umysłu, a ten z kolei ustąpi celowi jeszcze niższemu, którym jest społeczne uznanie intelektualisty: «Zaczęła mi pochlebiać opinia, że jestem mądry. Była to kara, jaką sam sobie wymierzyłem. Zamiast płakać – nadymałem się pychą: jakież to ja jestem uczony». Cele wyższe ustępują niższemu, albowiem za wszystkim, co człowiek robi na swą chwałę, postępuje degradacja. Dzieła człowieka podlegają prawu ciężenia. Człowiek zakreśla wokół siebie krąg poznania, aby w nim zaznać swojej własnej siły. Ale jest to siła pozorna, bo mierzona na skali, którą człowiek sam ułożył. Na tej skali sukces jest miarą jedyną. Wedle niej zbudowaliśmy kulturę nową, której kamieniem węgielnym jest wolność poznającego umysłu, a cierpienie jej stylem; gmach kultury udręczonej, której wtajemniczeniem najgłębszym – nowym typem świętości i męczeństwa – jest heroiczne samozniszczenie”. A. K i j o w s k i. *Dopiski do „Wyznań” św. Augustyna. „W drodze”* [13]: 1985 nr 3 s.7.

¹⁸ Przy okazji analizy *Ostatniego despotyzmu* pisze M. Głowiński, że „wiersz jako całość znaczy co innego niż poszczególne wypowiedzi, wchodzące w jego skład, i że ów sens ogólny nie jest w ogóle czytelnikowi sygnalizowany” (M. G ł o w i ń s k i. *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: *Studia z teorii i historii poezji*. Pod redakcją J. Sławińskiego. Wrocław 1967 s. 28). Słuszna, co więcej – przenikliwa jest pierwsza myśl tego stwierdzenia. Istotnie, w *Auto-da-fé* i w ogóle w wierszach Norwida znaczenie poszczególnych wypowiedzi nie składa się bezpośrednio na ogólny sens utworu. I w *Ostatnim despotyzmie*, i w *Auto-da-fé* sens ten jest sygnalizowany przez coś, co nazwałabym treścią formy.

Komedia *Auto-da-fé*, ujęta z tego punktu widzenia, przedstawia się jako utwór, w którym nie właściwie się nie kończy. Gdyż stosunek ludzi do literatury, wokół którego zawiązana jest akcja tego utworu, spełnia się na zewnątrz tej komedii, wobec niej samej, w czytelnicznym odniesieniu się do niej, w jej zrozumieniu. W przeciwnym razie przedstawione w utworze zachowania, uśmiercające literaturę, nie ukażą się czytelnikowi dostatecznie jasno i nie objawią prawdy o sobie. Sytuacja taka byłaby potwierdzeniem tego połowicznego obcowania z literaturą, którego diagnozę daje *Auto-da-fé*. Choć dla kogoś, kto realizowałby podobne „niedoczytanie” komedii, fakt ten pozostałby niejawny. Druk, o którym mówi motto, odniósłby wówczas jeden ze swych licznych, opartych na oszustwie triumfów.

Dotrzemy natomiast do zawartej w samym utworze interpretacji, gdy przyjmemy, że zachowania bohaterów mają znaczenie na tyle niepewne, na tyle wymykające się jednoznaczному ustaleniu, na tyle „odpychane” przez Norwida, rzeczywistego poetę, iż trzeba je wychwytywać spomiędzy trwałych powiązań słów i zdań oraz ze stosunku, jaki zachodzi między całym tym „językowym” porządkiem a działaniami postaci. To odczytanie, poszukujące prawideł interpretacji zachowań bohaterów zawartych w samym utworze, nie ograniczy się do akceptowania widocznej, drukowanej, literowej obecności znaczeń. Idąc za wskazaniem owej wydobytej na jaw, wewnętrznej interpretacji zachowań bohaterów można przywrócić zaburzoną przez mistyfikacyjną obecność druku genealogię i hierarchię sensów utworu – perspektywę Norwida, jego władzę nad zawartością zdarzeniową i całym utworem, jego zwrócenie się do nas, odbiorców. W przeciwnym razie nasza analiza *Auto-da-fé* nie odbywałaby się w owej komunikacyjnej dwustronności autorsko-czytelniczej, która jest warunkiem życia literatury i której właśnie brakowało zobrazowanym w tej komedii stosunkom.

Czymś, co podlega w *Auto-da-fé* wielowymiarowej, symbolicznej, alegorycznej i parodyjnej interpretacji, jest wygasanie w obu bohaterach potrzeby rzeczywistego zwrócenia się ku sobie samemu, ku innemu człowiekowi oraz ku literaturze, która jest impulsem, ośrodkiem i celem ich gestów. Wypowiedzi, działania i wzajemne reakcje na siebie bohaterów świadczą o tym, że fałszowanie własnych motywacji jest stylem ich uczestnictwa w kulturze. Inni przedstawiciele tej samej kultury, charakteryzowani w przeblyskach uświadomień przez Protazego, pisarze i czytelnicy, także tylko markują swoje uczestnictwo. Nie wiedzą bądź nie chcą wiedzieć, lub też udają, że nie wiedzą, iż sprzeniewierzają się swemu powołaniu.

Te podrobienia, upozorowania, zamarkowania, jakie wszyscy oni uprawiają, gdyby nie zostały zobrazowane w komedii, byłyby jako mistyfikacje, jako sprzeniewierzenia zupełnie niewidoczne. W oczach wszystkich postaci osiągają one bowiem ten stopień publicznej oczywistości, który pozwala im się ukazywać całkiem bezkarnie i niewinnie jako częstkom tych podrobień, tych upozorowań,

tych zjawisk markowanych tylko, które tkwią u samych podstaw kultury. Przyjmowanie przez poetę i redaktora wobec literatury postawy aksjologicznej wewnętrznie sprzecznej, choćby nawet było przez nich odczuwane jako coś z gruntu nieautentycznego, jako coś, co pozostaje w niezgodzie z etyką zawodową, nie narusza ich społecznego statusu poety i redaktora, literatów. Pisanie byle jakie, powstające jako „przytaczanie”, „branie w ramki” życia, czyniące jedynie zadość potrzebie oglądania rzeczy napisanej, choćby myliło ostentacyjnie „cel” ze „środkami” pisarstwa, i tak pozostanie pisarstwem. Mimo że ten opacznie obrany cel uwłacza prawdziwym celom pisarstwa i jest jak raca („[...] kula, co iskrami zionie...”) przy ogniu. Czytelnicy natomiast, którzy zawsze „ubierają” zawartość czytanych książek w sensy sobie dostępne, choćby nawet znajdowali w tej zawartości nie pisarza, lecz samych siebie, lub czytali w uniesieniu, lecz zupełnie bez zrozumienia – są czytelnikami. W *Auto-da-fé* te podrobienia, upozorowania, zamarkowania są do dostrzeżenia, bo są zobrazowane i dla celów symbolicznej, alegorycznej i parodyjnej interpretacji wyolbrzymione.

Oddalanie się wszystkich postaci – obecnych lub nieobecnych na scenie – od literatury, od jej istoty, od jej zadań i od jej prawdy jest w *Auto-da-fé* interpretowane jako kulturowa śmierć literatury. Nie ma w utworze postaci, nie ma ich wypowiedzi, działań i reakcji, które nie zadawałyby śmierci literaturze, które nie uczestniczyłyby w misterium tej śmierci. Pseudowiedza poety i redaktora, pomnożona o ironię i autoironię, a zarazem całkowicie dostosowana do konwencji kulturalnych epoki druku, mnogości książek oraz rzesz pośredników i dublerów wytwórczości literackiej, niewiedza pisarza i bezmyślność czytelników – są przedstawione w *Auto-da-fé* jako obrazy kolejnych stadiów uśmiercania literatury. Literatura umiera tutaj w całej swej dwoistej istocie: jako znaczenie (logos, intelligibilność, sens, prawda) i jako rzecz (książka). Najpierw jako znaczenie, następnie jako książka.

Jeśli w tym miejscu analizy wypowiem pełne alegorycznej i zarazem symbolicznej wymowy stwierdzenie, że *Auto-da-fé* nosi w sobie własną śmierć – nie będzie to z mojej strony nadużycie. Jest to utwór tak skomponowany, że sam uczestniczy w alegorycznej śmierci literatury, którą przedstawia (i jest wówczas jak książka w rękach i przed oczami czytającego, która mimo to nie spotyka go wcale), i jednocześnie symbolizuje sobą tę alegoryczną interpretację siebie i całej literatury... uśmiercaniej (i jest wtedy tym, czym jest: utworem literackim zamieszczonym w książce, prawdziwą literaturą, oczekującą na spotkanie z czytelnikiem).

Kontynuując i rozwijając te myśli, trzeba powiedzieć, że *Auto-da-fé* jest utworem, na którym zostały odcisnięte przez Norwida dwa kulturowe ślady: refleksyjnej i samowystarczalnej sophii (logosu, Boga) oraz Thota (greckiego Hermesa), boga różnicy, pisma, uzupełnienia oraz śmierci. Są to te same kulturowe ślady, które znajdujemy w umieszczonej jako motto frazie, zaczerpniętej

z *Anhellego*, a mówiącej o Bogu i oszukańczym ołowiu. Norwid nam te ślady wskazuje jako programujące najogólniejszą treść, sens swej komedii.

Protazy uśmierca literaturę (jako znaczenie) w geście autodafe. I byłby ten czyn heroicznym, straceńczym wyznaniem wiary wbrew całej otaczającej go kulturze, która sztukę sprowadza do materialnych cech przedmiotu, gdyby Protazy nie rozporządził się własną książkę jak rzeczą. Pisarz przez Protazego charakteryzowany także uśmierca literaturę jako znaczenie, sądząc, że byle jakie pisanie to już literatura, już sztuka. I czytelnicy tak ją uśmiercają, bo sami umierają jako czytelnicy. Czytając bądź egoistycznie, doszukując się w literaturze swoich „celów”, „myśli”, „mniemań”, bądź ekstatycznie, w uniesieniu, odkrywając to, czego w niej nie ma. Ci pierwsi identyfikują się podczas lektury sami z sobą, nie z zawartością literatury, nie z pisarzem, celebując sam akt czytania, fizyczny kontakt z książką. Ci drudzy czytają nie czytając, gdyż w ogóle nie doświadczają literatury intelektualnie. I oni celebują sam akt czytania, czytają emocjonalnie, zmysłami. Kolejna postać, Gerwazy, powiernik Protazego, krążący między nim a redaktorem niczym książki, które doręcza i odbiera, reprezentuje tę dwustronność komunikacyjną, której literatura wymaga i której tutaj brakuje. To jemu, symbolowi komunikacyjnego kontaktu, przypada rola szefa protokołu żałobnego uśmierconej literatury. Bo to on odkrywa i czyni jawnym to, co skrywane pod pozorami grzeczności, i to on w swej relacji kojarzy widziany w drodze do redaktora pogrzeb z aktem palenia książki. Powiernik poety przedstawia się więc tu jako wyręczyciel samego Norwida, nieomal dubler i konkurent zarazem w dziele alegorycznej interpretacji kulturowej śmierci literatury.

Zagłębianie się postaci w udawanie i grę, we wzajemną komunikację, która jest wzajemna tylko w sposób dwuznaczny, jest w *Auto-da-fé* interpretowane parodyjnie. Przede wszystkim jako rozbrat poety i redaktora, i pozostałych postaci z najistotniejszymi i najcenniejszymi składnikami komunikacyjnej wzajemności i dialogu, podstawami odnoszenia się ludzi do siebie i ludzi do literatury. Nie ma tutaj etyki wzajemności i dialogu. Są natomiast jej parodie: konwenans (nawet nie konwencja grzeczności) i fetyszyzm książkowy. Konwenans umożliwia łączność między dwiema osobami, mimo że jest to łączność fałszywa. Fetyszyzm książkowy pozwala obcować z literaturą bez obcowania z jej sensem i z jej prawdą. Przebieg wymiany uszanowań, książek i listów między poetą i redaktorem, przestrzennie i czasowo równający się akcji komedii, jest parodyjnym odwróceniem nie tylko etyki wzajemności i dialogu, ale także wszelkiej sytuacji komunikacyjnej, u której podstaw znajduje się owa etyka.

Oba ujęcia, alegoryczne i parodyjne, ściśle współlistnieją w *Auto-da-fé*, niczym dwie strony językowego znaku. Wszak etyka wzajemności i etyka dialogu cały czas „grają” w tym utworze jako zespół wartości wykluczanych i postulowanych jednocześnie. To przecież z nie-prawdy i nie-wiedzy umiera literatura.