

# Jolanta Ługowska

---

## Z zagadnień prozy Jacka Bocheńskiego

---

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 26, 177-207

---

1971

Artykuł został 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.

Jolanta ŁUGOWSKA

**Z zagadnień prozy Jacka Bocheńskiego**

Из вопросов прозы Яцека Бохеньского

Des problèmes de la prose de Jacek Bocheński

Pisarstwo Jacka Bocheńskiego, ujęte w jego rozwoju chronologicznym, stanowi realizację jednej z głównych tendencji rozwojowych prozy powojennej, przejawiającą się w coraz dalej postępującej jej intelektualizacji. Należałoby zatem umieścić dorobek twórczy tego pisarza w kontekście utworów, których autorzy poruszają skomplikowaną problematykę moralną i społeczną, angażują się w dyskusje filozoficzne i światopoglądowe, snują refleksje nad perspektywami literatury oraz możliwościami i ograniczeniami warsztatu pisarskiego, a zatem usytuować go w nurcie reprezentowanym przez twórczość K. Brandysa, Dygata, Brezy, A. Rudnickiego i Macha, jako jego najwybitniejszych przedstawicieli. Pokrewieństwa nie ograniczają się jednak do rodzaju podejmowanej problematyki.

Realizacji skomplikowanych celów, jakie pozostawiła sobie proza współczesna, musiała towarzyszyć ewolucja form i środków wyrazu wyzyskanych przez pisarzy. Do literatury zaczynają coraz częściej wkraczać gatunki parabeletrystyczne: reportaż, felieton i esej. Uprawiało je wielu wybitnych twórców powojennych (K.Brandys, Dygat, Rudnicki). Praca nad tymi utworami nauczyła ich bystrej obserwacji rzeczywistości i sugestywnego formułowania wniosków oraz pozwoliła na rozszerzenie możliwości warsztatowych o techniki typowe dla gatunków paraliterackich, które wyzyskane zostały przez nich później w prozie artystycznej w ścisłym znaczeniu. Od nich również zaczął swą twórczość literacką Bocheński: (reportaże — *Z życia NRD, Podróż i szczypta filozofii* — oraz felietony — *Fakty i zwierzenia*). W dorobku autora *Boskiego Juliusza* od

r. 1949 do 1969 można prześledzić interesującą ewolucję od utworów z wczesnego okresu twórczości, obciążonych dziedzictwem autentyzmu i małego realizmu, do książek najdojrzałszych, będących próbą syntezy współczesnej kultury i świadectwem głębokiego rozumienia problematyki ogólnoludzkiej.

Jednak już na podstawie wczesnych książek<sup>1</sup> możemy określić rodzaj twórczości reprezentowany przez Bocheńskiego i główne kierunki, w jakich rozwinie się jego dojrzała proza. Jest to więc typ pisarstwa ideowego, podejmującego ważne zagadnienia współczesności.

„Literatura ma ukształtować człowieka w pełni świadomego i na miarę zadań epoki, człowieka ideowego, zdolnego do ofiar i walki.”<sup>2</sup>

W utworach tych ujawnił się zasadniczy punkt widzenia, z którego autor analizuje problematykę społeczną i polityczną. Bocheński jest moralistą, szczególnie interesują go problemy związane z kształtowaniem się określonych postaw ludzkich w zależności od warunków społecznych i politycznych. Ważną cechą tej twórczości jest intelektualizm. Pisarz pragnie interpretować rzeczywistość, dąży do określenia ogólnych praw nią rządzących.

W jednej z najwcześniejszych książek — *Zgodnie z prawem* — ujawnił również autor zainteresowanie problematyką władzy i jej stosunku do człowieka (w dojrzałej twórczości wystąpi ona w *Boskim Juliuszu* i częściowo w *Nazonie*). W omawianym okresie zarysowały się już główne cechy warsztatu pisarskiego Bocheńskiego. Są nimi częste odwoływanie się do literatury faktu, wyzyskanie form podawczych dla niej typowych oraz oparcie się na wynikach własnej obserwacji opisywanej rzeczywistości. Na zakończenie uwag o juveniliach Bocheńskiego warto zacytować fragment felietonu *W sprawie akustyki*, świadczący o niezwykle dojrzałym i głębokim pojmowaniu przez pisarza zadań, jakie ma spełnić literatura.

„Pisarzom nieodzowna jest umiejętność przerzucania trwałych mostów w przyszłość. Osląga się to głębokim wniknięciem w sprawy ludzkie, w miłość i nienawiść, w sposoby myślenia i odczuwania, w pychę i pokorę, w odwagę i strach.”<sup>3</sup>

#### POŻEGNANIE Z PANNĄ SYNGILU...

Treścią tej książki<sup>4</sup> jest sprawozdanie autora z podróży do Egiptu, Sudanu, Abisynii, Nigerii i Ghany. *Pożegnanie z panną Syngilu... nie jest*

<sup>1</sup> Opowiadania: *Fiołki przynoszą nieszczęście* (1949) i *Zgodnie z prawem* (1952), reportaże: *Z życia NRD* (1951) i *Podróż i szczypta filozofii* (1956), felietony: *Fakty i zwierzenia* (1957).

<sup>2</sup> J. Bocheński: *Fakty i zwierzenia*, Warszawa 1957, s. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 33.

<sup>4</sup> J. Bocheński: *Pożegnanie z panną Syngilu albo słów a sprawa polska*, Warszawa 1960.

jednak kolejnym reportażem tego autora. W utworze tym bowiem można wyodrębnić dwie warstwy tematyczne: pierwsza z nich to sprawozdanie z podróży, druga zaś zawiera refleksje o sytuacji człowieka w świecie i jego możliwościach poznawczych oraz autotematyczne uwagi o własnym warsztacie pisarskim. Konstruując pierwszą warstwę tematyczną, stanowiącą zrab fabularny utworu, wyzyskał autor w znacznym stopniu poetykę reportażu. Okazał się obserwatorem szczególnie wyczulonym na egzotykę i koloryt lokalny Czarnego Łądu, o czym świadczą doskonale migawki z ulicy kairskiej i wyjątkowo barwne opisy obyczajów plemion afrykańskich. Afryka jest jednak dla niego głównie kontynentem, na którym nastąpiło szczególne spiętrzenie konfliktów socjalnych. W czasie swej podróży spostrzega on przejawy skrajnej nędzy ludności afrykańskiej. Doszedł tu do głosu humanitaryzm autora i jego uwrażliwienie na wszelkie przejawy zła i niesprawiedliwości.

W książce tej ważniejsza jednak wydaje się druga, autotematyczna warstwa utworu. Autora interesuje bowiem w większym stopniu sam proces poznania niż empiryczna rzeczywistość, o której opowiada. Przez perypetie białego dziennikarza na kontynencie afrykańskim wyraził autor główną tezę książki o ograniczonych możliwościach poznawczych i osamotnieniu człowieka we współczesnym świecie. *Pożegnanie z panną Syngilu...* zaczyna się refleksją o względności tzw. prawd narodowych, z których najbardziej podstawowa jest prawda o własnej zagładzie. Autor buduje bardzo sugestywną metaforę „końców świata”. Ludzie różnych narodowości mają swe odrębne eschatologie i „każda z nich jest jednakowo najważniejsza”.<sup>5</sup> Przeżyte katastrofy szczególnie konsolidują społeczeństwo i kształtują pewien typ świadomości narodowej, niezrozumiałą dla innych środowisk ludzkich. Konsekwencją tego jest fakt, iż w myśleniu ludzi należących do określonej grupy połączonej wspólną świadomością narodową wytwarzają się zawsze pewne schematy, w których stałym układem odniesienia jest prawda o ich własnym losie. Dlatego też wydarzenia, które miały miejsce w Afryce, narrator może oceniać tylko z punktu widzenia Polaka (stąd ironiczny podtytuł *Słoń a sprawa polska*). Usiłowania narratora mające na celu poznanie Afryki przez wtłoczenie jej w formy aprioryczne, typowe dla myślenia Polaka, musiałyby się skończyć niepowodzeniem, bowiem relatywna i niejednoznaczna prawda tego kontynentu nie mieściła się w tradycyjnym schemacie jego rozumowania, w którym przez wielowiekową tradycję ugruntowane zostało radykalne oddzielenie wolności od niewoli, sprawiedliwości od niesprawiedliwości. Świadomość ograniczonego punktu widzenia w dramatyczny sposób ujawnia

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, s. 8.

się w rozważaniach autora dotyczących przestrzeni, na której wszędzie trwa życie, zachodzą procesy, o jakich człowiek nie wie i których istoty nie potrafi poznać. Dramat spowodowany niemożliwością poznania rzeczywistości człowiek musi przeżywać sam. Poszczególne jednostki stanowią odrębne monady, między którymi niemożliwe jest porozumienie. Szczególnie ujawnia się to przy spotkaniu z ludźmi o innym doświadczeniu i świadomości narodowej, których mentalność ukształtowała się pod wpływem innych wzorców. Pogląd ten przypomina egzystencjalistyczną tezę o tragicznym osamotnieniu człowieka w świecie. Nie można jednak mówić o istotnym wpływie tej filozofii na kształtowanie się poglądów Bocheńskiego. Pesymistyczne wnioski autora nie wynikają z ontologicznego przekonania o poprzedzaniu esencji przez egzystencję i „wrzuceniu” człowieka w istnienie. Przesłankami jego rozumowania są:

— przekonanie o daleko posuniętej dezintegracji współczesnego świata, ujawniającej się szczególnie przy zetknięciu się ludzi z różnych kręgów kulturowych,

— świadomość narodowa — odwieczne schematy myślenia Polaka, jego kompleksy i sposoby reakcji na różne zjawiska.

Jak zauważyli krytycy, *Pożegnanie z panną Syngilu...* nie jest reportażem. Gatunek ten musiał okazać się za mało pojemny dla wchłonięcia różnorodnych treści, jakie autor chciał wyrazić w utworze. Nie jest to jednak również powieść w tradycyjnym rozumieniu. Pod względem budowy jest utworem synkretycznym, w którym wyzyskane zostały różne sposoby kreacji świata przedstawionego. Reportażowa warstwa książki składa się z dużej liczby ujęć przedstawiających. Autor, aby podnieść stopień autentyzmu opisu, posługuje się często notatkami z dziennika podróży, dokumentami, tekstami depešz itp. W tej części książki można jednak dostrzec ślad rozbicia wyzyskanego gatunku. Wygląda ona jak „przekomarzenie się z samą istotą reportażu”. Niemal połowa cytowanych zapisków zawiera zupełnie osobiste wynurzenia narratora, które niewiele poszerzają naszą wiedzę o Afryce. Fragmenty dziennika podróży nie zostały jednak przytoczone bez powodu. Ironiczne ustosunkowanie się do samej istoty reportażu i właściwych mu metod przedstawiania rzeczy i zjawisk, demonstrowanie różnych chwytów reporterskich i metod kształtowania artystycznego, przemieszanie prawdy z fikcją — świadczą o pełnej świadomości warsztatu pisarskiego, jego możliwości i ograniczeń. Bardzo interesująca jest w tej książce konstrukcja narratora. Bereza<sup>6</sup> posługując się terminem utworzonym przez Gombrowicza nazywa go „narratorem z przyprawionymi gębami”. Z perspektywy tego podmiotu mówiącego ukazany został świat afrykański. Chcąc zdobyć wiadomości

<sup>6</sup> H. Bereza: rec. *Postulat samowiedzy*, „Argumenty” 1961, nr 25, s. 9.

o Czarnym Łądzie narrator w coraz większym stopniu przyswajał sobie umiejętność przystosowania się do potrzeb chwili.

„Musiałem przez ten czas być milionerem i postępować stosownie do tej roli, następnie [...] przybrałem stan duchowny i działałem jako ksiądz katolicki, lecz niebawem okazało się że winienem być raczej nadzwyczajnym delegatem Dinka do ONZ.”<sup>7</sup>

Jak widać, jest to niezwykle dynamiczna i typowo literacka konstrukcja narratora. Świat przedstawiony w reportażowej warstwie utworu może być również potraktowany jako szczególny rodzaj prezentacji bohatera i jako materiał potrzebny do udowodnienia tezy o osamotnieniu człowieka i jego ograniczonych możliwościach poznawczych, będących wynikiem daleko posuniętej dezintegracji współczesnego świata.

Przy analizie elementów literackich dzieła trzeba również wspomnieć o tych fragmentach książki, w których mamy do czynienia z typową fikcją literacką (rozmowa reportera z tłumem nędzarzy w Kairze, wymagany dialog z mumią faraona czy wreszcie wątek erotyczny, rozbity na szereg epizodów wraz powracającą obsesją „różnicy”). Należy tu zaznaczyć, iż wątek ten ma charakter jedynie konwencjonalny. Został wprowadzony przez ironiczne odwołanie się autora do romansowej tradycji prozy powieściowej, do której przyzwyczajeni są czytelnicy. Jego istnienie, mimo iż nie odgrywa większej roli w rozważaniach autora, jest ważnym sygnałem literackości książki. Nie można więc nazwać *Pożegnania z panną Syngilu...* zbeletryzowanym reportażem, gdyż nazwa ta sugerowałaby, że reportaż jest jakością podstawową uzupełnioną elementami innych gatunków literackich (głównie powieści). Tymczasem w utworze tym problematyka ściśle literacka jest dominująca, zostały wprowadzone elementy typowej fikcji i konstrukcje charakterystyczne dla prozy artystycznej.

Nie zaliczając więc tej książki do żadnego z klasycznych gatunków literackich, należałoby wyznaczyć jej miejsce w pobliżu powieści autotematycznej, pisanej w pierwszej osobie, w której wszystkie elementy świata przedstawionego podporządkowane są wyraźnie skonstruowanej postaci narratora i ukazane z jego punktu widzenia. Autotematyzm tej powieści nie wyklucza jednak olbrzymiej wartości, jaką posiada dokumentarna warstwa utworu. Dlatego też książka ta stanowi piękny wyraz humanitaryzmu autora, jego sympatii dla człowieka bez względu na rasę i poglądy polityczne. Zawarł w niej Bocheński cały niepokój humanisty, który ze szczególną ostrością dostrzega wszelkie przejawy nędzy i poniżenia człowieka, nie znikające z postępem cywilizacji.

---

<sup>7</sup> Bocheński: *Pożegnanie...*, s. 223.

## BOSKI JULIUSZ

Utworem tym<sup>9</sup> zapoczątkował autor zaplanowany cykl rzymski — trylogię, której następną częścią był wydany w 1969 r. *Nazo poeta*. Krytycy wielokrotnie podkreślali ironiczną wymowę tytułu tej książki. Z dzisiejszego punktu widzenia, pod pojęciem boskości Cezara kryje się tyrania, dyktatorstwo, brak poszanowania podstawowych swobód obywatelskich. Wartość *Boskiego Juliusza* polega jednak nie tylko na zaprezentowaniu od wewnątrz mechanizmu tworzenia się władzy absolutnej i demaskowaniu istotnych celów polityki dyktatora, ale również na wnikliwym ukazaniu procesu sakralizacji władzy, który dokonał się w społeczeństwie rzymskim — na przesledzeniu genezy i rozwoju mitu cezaryzmu. Analiza tego zjawiska doprowadza autora do wniosku, że o boskości Cezara w kontekście epoki należy mówić bez ironicznego cudzysłowu. Bocheński w działalności boskiego Juliusza dostrzega dążenie do wywołania wśród Rzymian stanu absolutnej fascynacji swoją osobą. Cezarowi chodziło o spowodowanie zjawiska fanatyzmu typu religijnego, połączonego z bezgranicznym podziwem i uwielbieniem oraz wręcz metafizycznym lękiem. Był świadomym twórcą mitu<sup>9</sup> cezaryzmu, w którym *sacrum* stanowił on sam. Zdawał sobie sprawę z tego, że do boskości może dojść pod warunkiem, że przypisany mu zostanie system wartości powszechnie uznany przez społeczeństwo — męstwo, które podniesione do potęgi boskiej graniczyło z wszechmocą, łaską i wspaniałomyślnością, oznaczająca niezbędną bogom doskonałość moralną, i nieomyślność w ferowaniu wyroków w stopniu zbliżonym do wszechwiedzy, która stanowi atrybut boskości. W pierwszych dwu częściach książki ukazuje Bocheński, w jaki sposób umiejętnie oddziaływając na psychikę żołnierzy i ludu Cezar potrafił stworzyć złudzenie, iż posiadał przymioty *sacrum*.

„Potrzebował pewnej fikcji niezbędnej każdemu, kto przygotowuje się do boskości. Dlatego też od początku zabiegał, aby fakty były dostatecznie świetne, i to pod każdym względem.”<sup>10</sup>

Boski Juliusz szczególnie dbał o efektywność odnoszonych zwycięstw. Aby okazać nieomyślność, demaskował wrogów i dywersantów zachowując przy tym pozory spokoju i braku głębszego zainteresowania daną sprawą. W dążeniu do boskości zaryzykował nawet życiem, rezygnując z osobistej straży. Po mistrzowsku posługiwał się groźną bronią demagogii; był hipnotyzerem tłumu, który istotnie uznał w nim boga, wierząc w rzekomo nadnaturalne zjawiska, jakie zaszły po jego śmierci. Bocheński patrzy na postać Cezara oczyma człowieka współczesnego z

<sup>9</sup> J. Bocheński: *Boski Juliusz*, Warszawa 1966.

<sup>9</sup> Pojęcia mitu używam w znaczeniu formy świadomości społecznej.

<sup>10</sup> Bocheński: *Boski Juliusz*, s. 15.

określonej perspektywy historycznej — Cezar osiągnął władzę absolutną głównie dlatego, że ówczesne warunki polityczne stworzyły możliwość dla jego wystąpienia. Boski Juliusz wiedział o słabości senatu i nieudolności przeciwników politycznych i potrafił tę szansę wyzyskać. Były to przecież lata kryzysu republiki oraz schyłku pewnej formacji społecznej wraz z wytworzonym przez nią systemem poglądów politycznych.

„Tymczasem kończyła się republika, ginęli jej bezsilni, bardzo nieudolni obrońcy, rodzili za to pomysłowi i dobrze uzbrojeni bogowie naszej ery.”<sup>11</sup>

Bocheński ukazuje ponadto, w jaki sposób powstawały nieoczekiwane i niezwykle efekty, którymi boski Juliusz oczarował współczesnych. Drogę do boskości utorowały mu wojsko i pieniądze. Rzekoma nieomyślność to po prostu wynik doskonałego wywiadu. Autodeifikacja miała umożliwić Cezarowi podejmowanie decyzji politycznych w sposób dyktatorski, nie kontrolowany przez senat. Stworzenie mitu rzekomej nieomyślności i wszechmocy miało na celu wytworzenie w narodzie nawyku myślenia mitycznego, opartego na bezinteresownej wierze. Za pomocą boskości Cezar chciał doprowadzić naród do „szczeliny irracjonalizmu”, która oznaczałaby polityczną bezmyślność i zafascynowanie osobą panującego. Bocheński ocenia działalność Cezara z punktu widzenia moralisty, mimo przekonania, że twarde prawa polityki nie mają nic wspólnego z kwalifikacjami moralnymi. (Jego zdaniem zabójcy boskiego Juliusza przegrali głównie dlatego, że kierowali się przede wszystkim pobudkami natury emocjonalnej w imię ideałów abstrakcyjnie pojętej wolności i sprawiedliwości). Rozważania Bocheńskiego między innymi dotyczą również etycznej treści historii. Pisarz odsłania przede wszystkim amoralne pobudki czynów Cezara, cyniczną kalkulację, stratę ludzkich uczuć.

„Zabijanie na południe od Rubikonu uważał za rzecz szkodliwą. Nie dla zabijanych. Dla siebie. Naturalnie wiedział, że czasami opłaci się kogoś zabić [...]. Ale powiedzieć, że się zabija? O, to już wymagało głębokiego zastanowienia.”<sup>12</sup>

Cezar decydując się na boskość odrzuca wszelkie zasady etyczne. Miarą wartości wybranej drogi postępowania jest jej celowość, a nie zgodność z powszechnie uznanymi zasadami moralnymi. W planach boskiego Juliusza każdy człowiek jest jedynie pionkiem, którym posługuje się on w swych rozgrywkach politycznych. Jego wartość mierzy przydatnością w realizacji swoich zamierzeń. Przeciwno tej anonimowości i poniżeniu człowieka protestuje pisarz humanista. Prawo siły, którym kieruje się dyktator, godzi najdotkliwiej w intelektualistów, którzy nie potrafią przeciwstawić się „ludziom czynu”, brutalnie wyzyskującym ich bezradność.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 140.

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 82.



„Egipt jest kulturalny. Tylu greckich intelektualistów, tylu tam dyskutuje na oderwane tematy, zupełnie wystarczy, by kraj nie mógł przeprowadzić nawet zwykłej mobilizacji. Takie państwa obala się jednym palcem.”<sup>13</sup>

Perspektywa wyznaczona przez punkt widzenia moralisty została więc rozszerzona — pisarz dostrzega w działalności Cezara zagrożenie dla kultury i najżywoźniejszych treści humanistycznych. W widzeniu antyku przez Bocheńskiego możemy dostrzec dwie perspektywy: z jednej strony ukazuje on cezaryzm jako konkretny system rządów, określoną koncepcję państwa i związaną z nią ideologię, z drugiej zaś dostrzega w nim charakterystyczny przykład władzy absolutnej, możliwej do ujęcia ahistorycznego.

Dlatego też *Boskiego Juliusza* można czytać jako utwór historyczny, zawierający pewną sumę wiadomości o Rzymie za czasów Cezara, i jako metaforę historiozoficzną — dzieło o funkcjonowaniu władzy określonego typu. Przy analizie materiału historycznego autor reprezentuje stanowisko pragmatyczne. Jego zdaniem, na uwagę zasługują logiczne związki między faktami, a nie kolejność wypadków. Rozwojem społeczeństw rządzą prawa, które można poznać i sformułować. Dlatego też wydarzenia z minionych epok stanowią dla pisarza fascynujący problem poznawczy i umożliwiają określenie „czystych struktur sytuacji ludzkich”.<sup>14</sup> Załączki historiozofii Bocheńskiego można było dostrzec już w *Pożegnaniu z panną Syngilu...*; jej istotę stanowi przekonanie o istnieniu stałych schematów sytuacyjnych i ogólnych praw rządzących historią. Szereg podobnych wydarzeń odległych w czasie nie jest jednak prostym ponowieniem podstawowego wzoru. Owe schematy i prawidłowości określają bowiem naturę świata, ale nie tłumaczą poszczególnych zdarzeń w całej ich złożoności i niepowtarzalności. *Boskiego Juliusza* można również rozpatrywać jako kolejny etap w rozwoju warsztatu pisarskiego Bocheńskiego. Podobnie jak *Pożegnania...*, utworu tego nie można mechanicznie zaliczyć do żadnego z klasycznych gatunków literackich. Na eseistyczną i faktograficzną warstwę tej książki składa się interpretacja *Pamiętników* Cezara i innych dokumentów, które wyzyskał autor przy analizie procesu dochodzenia boskiego Juliusza do dyktatury. Warto tu zwrócić uwagę na świetne fragmenty eseistyczne, zawierające uwagi o stylach Cezara i Cicerona, w których Bocheński stara się ukazać zależność ich sposobu pisania od typów osobowości, które reprezentowali. W utworze tym rola fabuły i fikcji literackiej została ograniczona na rzecz dokumentu, biografii czy autobiografii. Nie świadczy to jednak, że fikcja, będąca koniecznym warunkiem literackości, zupełnie tu nie występuje. Żółkiewski zau-

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 7.

<sup>14</sup> Określenie S. Żółkiewskiego w artykule: *Polska proza powojenna*, „Pamiętnik Literacki” 1964, s. 4.

ważył, że „ujęcie Bocheńskiego potrzebuje perspektywy fikcji literackiej”.<sup>15</sup> Jest ona rozumiana przez niego jako wyodrębnienie takich sytuacji, które stanowią przecięcie różnego typu motywacji: społecznych, psychologicznych i politycznych. Są to zwykle sytuacje, w których bohaterowie, najczęściej wybitni politycy (w książce Bocheńskiego — Juliusz Cezar), podejmują szczególnie ważne zadania i decyzje. Są to — jego zdaniem — sytuacje typowej fikcji literackiej, często wyzyskiwane w powieści politycznej.

O literackości dzieła świadczy też konstrukcja wielostronnych i sugestywnych postaci bohaterów. Szczególnie interesujący jest sposób ukazania Cezara. Bocheński widzi w nim człowieka o wielu twarzach, czemu podporządkował konstrukcję utworu. Już tytuły poszczególnych jego części (*Okrucieństwo*, *Laska*, *Miłość*, *Nienawiść*) sugerują określone sposoby zachowania się boskiego Juliusza uzależnione od sytuacji, w jakiej się znajdował, i typu działalności, który mógł być skuteczny. Autor wykazał wielki kunszt charakterologiczny, tworząc wleostronny, bogaty i psychologicznie prawdziwy portret Cezara. Ciekawy jest sposób charakterystyki postaci. Jest to charakterystyka pośrednia, na którą składają się monologi wewnętrzne boskiego Juliusza i opinie współczesnych o głównym bohaterze. Monologi wewnętrzne Cezara mają szczególne znaczenie jako wyraz wyjątkowego cynizmu i zatrąty ludzkich uczuć, demonstrowany tu przez niego.

„Ilu jest w ogóle tych Gallów? Chyba z pięć milionów. Trzeba zabić chociaż z połowę. To by już coś znaczyło i nie można z tym zwlekać.”<sup>16</sup>

Ten sposób charakterystyki wpływa na specjalną konstrukcję narratora, który nie ingeruje w psychikę przedstawianych postaci, nie usiłuje jej analizować z pozycji wszechwiedzącej. Znalazło to wyraz w warstwie językowej utworu. Autor często posługuje się mową pozornie zależną, co świadczy o zbliżeniu się podmiotu mówiącego do poziomu bohaterów pod względem wiedzy o świecie przedstawionym, i równocześnie jest wyznacznikiem literackości książki. Analizując elementy literackie występujące w *Boskim Juliuszu*, należy również zwrócić uwagę na fragmenty, w których została nakreślona akcja w ściśle literackim znaczeniu (fragmenty opisujące wydarzenia z wojny galijskiej, historię ucieczki Dummoryksa itp.). W utworze dostrzec można ponadto ważną tendencję prozy powieściowej ostatnich lat, którą jest dążenie do monologizacji. Poza monologami wewnętrznymi bohaterów wystąpiła tu również forma monologu wypowiedzianego. W książce Bo-

<sup>15</sup> S. Żółkiewski: *Powieść polska w 1961 r.* [w:] *Przepowiednie i wspomnienia*, Warszawa 1963.

<sup>16</sup> Bocheński: *Boski Juliusz*, s. 12.

cheńskiego narrator nie tylko zwraca się do określonego odbiorcy („Czy ktoś z państwa chciałby zostać bogiem?”), ale usiłuje go włączyć w tok swoich rozważań, dzięki czemu staje się on kolektywnym adresatem utworu o pewnym zakresie działalności intelektualnej, której wyników oczekuje autor. W ten sposób problemy, które pragnie rozwiązać autor, stają się wspólne dla niego i czytelników. Nawiązuje się przez to pewien typ porozumienia pisarza z odbiorcami, którzy będą sankcjonować wypowiedziane przez niego przekonania. Po uwzględnieniu szeregu literackich cech tej książki można więc zaliczyć ją do powieści. Biorąc zaś pod uwagę fakt, że *Boski Juliusz* jest dziełem o funkcjonowaniu władzy określonego typu, należałoby w hierarchii gatunków wyznaczyć mu miejsce w pobliżu powieści o polityce, której najważniejszą cechą jest istnienie w tekście nadrzędnej sfery znaczeń, zawierającej uogólnienia i prawidłowości, jakie zaobserwował autor w prezentowanym przez siebie materiale. *Boski Juliusz* stanowi wybitne osiągnięcie w twórczości Bocheńskiego. Pisarz okazał się w niej świetnym erudytą, a ponadto człowiekiem, któremu szczególnie bliskie są problemy współczesności. Analiza procesu dochodzenia Cezara do władzy stanowi dla niego wielką przygodę intelektualną i umożliwia określenie czystych struktur sytuacji ludzkich, możliwych w różnych okresach historycznych. Książka ta napisana jest niezwykle sugestywnie — widać w niej pasję badacza pragnącego dotrzeć do najbardziej podstawowych praw rządzących rzeczywistością. Jak pisze Jarosław Iwaszkiewicz<sup>17</sup> „cała książka Bocheńskiego wre i kipi”.

#### TABU

*Tabu*<sup>18</sup>, jedno z najciekawszych osiągnięć artystycznych Bocheńskiego, stanowi pogłębienie problematyki humanistycznej, konsekwentnie rozwijanej przez niego w całej twórczości. W książce tej autor postawił sobie zadanie bardzo ambitne: postanowił spojrzeć na problemy związane z ludzką egzystencją z perspektywy uniwersalnej, dotrzeć do istotnych i niezmiennych praw nią rządzących. Wspólnym motywem trzech części utworu są rozważania na temat ludzkiego szczęścia i nieudanych zabiegów, za pomocą których człowiek pragnie je osiągnąć. Egzemplifikację owych ogólnych praw, które dostrzegł w rozwoju gatunku ludzkiego, są trzy opowieści o niespełnionej miłości, umieszczone w różnych okresach historycznych: w średniowieczu, w latach międzywojennych i współcześnie. Mimo znacznej odległości czasowej istota

<sup>17</sup> J. Iwaszkiewicz: rec. *Co papuga wyciągnęła*, „Życie Warszawy” 1961, nr 304.

<sup>18</sup> J. Bocheński: *Tabu*, Warszawa 1965.

konfliktu pozostaje niezmienna. Każdy Diego porzuca swoją Dolores motywując odejście transcendentnym systemem zakazów, które nie pozwalają na spełnienie miłości. Bohaterowie szukają dla nich logicznych motywacji. Żadna z nich nie jest jednak wystarczająca. Pozornie najbardziej uzasadnione jest tabu umieszczone w średniowieczu. Diego i Dolores obciążeni są poczuciem winy. W ich świadomości dominuje przekonanie, że złamali system nakazów, jaki Bóg nałożył na ludzi. W wywodach Diega i relacji Dolores padają stwierdzenia typowe dla mentalności ludzi średniowiecza. Mniszka i poeta przekonani są, że „miłość spełnia ciało w grzechu”, a ich czyny są niemoralne. „Kocham Diego, tylko, wiesz, czuję się taka brudna”.<sup>19</sup> Reakcje kochanków są zupełnie uzasadnione niesamowitą i dramatyczną sytuacją, w jakiej umieścił Bocheński swych bohaterów. Dolores jest przecież mniszką zbiegłą z klasztoru. Za występki ten grozi obojgu kara boska, a ponadto również i ludzka, która istotnie nie omija zakonnic. Ostatecznie jednak refleksje Diega dalekie są od wyobrażeń religijnych.

„A wiesz Dolorosa, co zrozumiałem? Nie ma przed Bogiem ucieczki. A wiesz Dolorosa, z czego powstaje Bóg? Ze strachu! Gdyby Go nawet nie było, powstałby z czyjegoś strachu. I On tu powstał z twojego strachu i poraził mnie słabością i pokazał, że nie ma przed nim ucieczki.”<sup>20</sup>

System zakazów pochodzących od Boga jest więc pozorny. To człowiek stworzył go sam, podobnie jak w jego umyśle powstała idea Boga — najwyższej instancji moralnej. Jest też twórcą tabu, które paraliżuje jego poczynania i poraża strachem.

Mysł ta znalazła rozwinięcie w następnym monologu, w którym działanie nieuzasadnionych w sposób racjonalny zakazów wystąpiło bardziej wyraźnie niż w wywodach poety średniowiecznego. Diego, malarz i komunista hiszpański, jest ateistą; symbolika religijna pojawia się w jego wypowiedzi tylko na zasadzie znaków kulturowych, za którymi nie stoi już istotny system przekonań religijnych. Niemniej jednak wierzy w tabu.

„Czasem człowiek wie, że coś jest złe, a nie potrafi uzasadnić dlaczego. Powiada: grzech. Nie powinienem tego robić, bo to jest grzech. Albo powiada: tabu. Powiada przez tysiąclecia taką jedną rzecz wyniesioną z ciemnej przeszłości, taki zakaz, którego motywów nie zna. Może zapomniał.”<sup>21</sup>

Powyższe stwierdzenie, a także hasło wywoławcze „tabu”, odsyła do filozoficznych źródeł tych poglądów. Freud w swym dziele *Totem i tabu* pisze:

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 20.

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 38.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 100.

„Ograniczenia tabu różnią się od zakazów religijnych czy moralnych. Nie da się ich sprowadzić do przykazań boskich, albowiem są one zakazami same przez się. Różnią się od zakazów moralnych tym, że nie da się ich włączyć w jakiś system, który generalnie uważa zakazy za konieczne i podaje powody tej konieczności. Zakazom tabu brak wszelkiego usprawiedliwienia i geneza ich nie jest znana.”<sup>22</sup>

Inspiracje freudowskie są w *Tabu* bardzo wyraźne. Dotyczą one podstawowych założeń filozoficznych utworu. Dostarczyły Bocheńskiemu szereg elementów do konstrukcji jego własnej wizji świata. Motywacją freudowską obficie posługuje się Diego II. Przytacza on całą hipotezę Freuda dotyczącą pochodzenia tabu seksualnego:

„Darwin mówi, że na samym początku, wtedy gdy pierwotne gromady ludzkie żywiły się owocami stepów i lasu, był w każdej gromadzie jeden mężczyzna przewodzący: potężny, surowy i czujny, podobny jeszcze trochę do samców, przewodników stad. I był to również jedyny ojciec w znaczeniu dosłownym, jedyny rodzic, ponieważ właśnie prawem zazdrosnego samca bronił przystępu do kobiet wszystkim innym mężczyznom [...] Pewnego dnia młodzi synowie, patrzący pożądlivym okiem na swe siostry i matki sprzysięgli się przeciwko ojcu i połączonymi siłami natarli na tego stróża rozkosznej tajemnicy, zamordowali go, a potem zjedli [...] Stąd dopiero wywodzą się późniejsze niezliczone postacie tabu totemicznego, mianowicie z przełomowej chwili, gdy ojcobójcy rzekli sobie: nie, tego już nie róbmy w naszym klanie. Tego nie powtarzajmy, niech nikt nie je ojca, bo wszyscy jesteśmy teraz ojcami i każdy mógłby być tak samo zabity i pożarty, niech więc nikt nie je ojca, i nie nikt nie robi tego z żadną kobietą w naszym klanie. Chcieli położyć temu kres i zapomnieć, a jednak coś nie pozwalało im zapomnieć. Znaleźli surogat ojca w zwierzęciu, uczynili je swym totemem i nie jedli zwierzęcia.”<sup>23</sup>

U Freuda w dziele *Mojżesz i monoteizm* powyższy dowód brzmi następująco:

„Ludzie pierwotni żyli w małych hordach. Każda z tych hord była rządzona przez starszego samca, który nią władał za pomocą brutalnej siły, posiadał na własność wszystkie samice i bił lub zabijał wszystkie młode samce łącznie ze swymi synami [...] Temu patriachalnemu systemowi położyła kres rebelia synów, którzy zjednoczeni przeciwko ojcu, pokonali go wspólnie i zjedli jego ciało [...] Ta horda pierwotnie rządzona przez ojca, ustąpiła miejsca totemicznemu klanowi braci. Aby móc żyć w pokoju ze sobą, zwycięzcy bracia wyrzekli się kobiet, z powodu których zabili ojca i zgodzili się praktykować egzogamię [...] Zamiast ojca totemem zostało ogłoszone określone zwierzę — zastępowało ono przodka i opiekuńczego ducha i nikomu nie było wolno skrzywdzić go czy zabić.”<sup>24</sup>

Porównując oba fragmenty można stwierdzić, że Bocheński dokonał literackiej parafrazy tekstu filozoficznego, zachowując cały tok dowodzenia Freuda oraz podstawowe pojęcia jego filozofii.

Inspiracje freudowskie w utworze nie ograniczają się do koncepcji „tabu” jego istoty i działania. Pewne elementy freudyizmu dostrzec można w kompozycji utworu. *Tabu* jest tryptykiem monodramatycz-

<sup>22</sup> Z. Freud: *Totem i tabu* [w:] *Człowiek, religia, społeczeństwo*, Warszawa 1967, s. 27.

<sup>23</sup> Bocheński: *Tabu*, s. 103—105.

<sup>24</sup> Freud: *Totem i tabu*, s. 227—228.

nym, w którym każdy z monodramatów stanowi jeden wielki monolog wypowiedziany w nie zrealizowanym dialogu ze słuchającą osobą czy osobami (jak w monologu pierwszym). Treścią każdego z nich są najbardziej osobiste przeżycia narratorek. Dolores III zastanawia się:

„Po co mówiłam? Wciąż opowiadałam tę samą historię, teraz już mniej, ale przedtem nie mogłam się powstrzymać.”<sup>25</sup>

Ślad terapii freudowskiej jest tu zupełnie wyraźny. Bohaterka-narratorka pragnie wyrzucić z podświadomości zmagazynowane tam urazy i kompleksy, przez mówienie o wydarzeniach, które je spowodowały. Sposób ten oczywiście okazuje się nieskuteczny. Niepodobna usunąć poza obręb świadomości wydarzeń i przeżyć, które w tak zasadniczy sposób wpłynęły na psychikę i dalsze losy bohaterek. Do innych, mniej ważnych śladów freudyzmu w utworze można zaliczyć motyw snu, szczególnie ważny w badaniach psychoanalitycznych. Sen Dolores I o symbolice seksualnej nosi wyraźne ślady koncepcji Freuda; podobnie zresztą jak neurotyczne lęki przed pewnymi zwierzętami kojarzącymi się w podświadomości z karą za niemoralne czyny. Psychoanaliza nie jest jednak jedynym systemem poglądów, którego wpływ wyraźnie zaznaczył się w utworze.

W wywodach Diega — malarza można dostrzec ślady motywacji innego typu. Odwołuje się on do biblijnej historii wygnania pierwszych ludzi z raju. Przypuszcza, że musiał jej odpowiadać jakiś rzeczywisty fakt wykroczenia przeciw prawom i zakazom, zawartym w boskim planie świata. Cechą charakterystyczną tych poglądów jest przekonanie, iż zakazy łączące się z poczuciem winy za niemoralny czyn, dokonany w zaraniu dziejów gatunku ludzkiego, nie ograniczają się do sfery erotyki. Rozważania obejmują całą działalność człowieka, dotyczą jego pozycji w świecie, perspektyw, stopnia niezależności od otoczenia i możliwości indywidualnego rozwoju. W poglądach Diega II referowanych przez Dolores „margines aktywności” praktycznie nie istnieje. Człowiek włączony w szereg przyczyn i skutków jest drobną odindywidualizowaną częścią w działającym zbiorowo modelu. Model ten nie jest jednak realnie istniejącym planem świata, w którym wszystkie działania ludzkie są ściśle zdeterminowane. Jest przecież również wytworem człowieka, szczególnym sposobem rozumienia przez niego świata i jego interpretacją. Pochodzenie tego modelu jest zatem także tabuistyczne. Składa się nań szereg nakazów i zakazów: tabu seksualne umotywowane po freudowsku, z domieszką teorii religijnych; nakaz rezygnacji ze szczęścia osobistego, wynikający z przekonania o bezwzględnej wyższości idei społecznych i politycznych, o które się walczy; nakaz pod-

<sup>25</sup> Bocheński: *Tabu*, s. 114.

porządkowania się obiektywnym prawom rządzącym rzeczywistością i nie liczącym się z jednostką.

Bocheński wychodzi tu wyraźnie poza filozofię Freuda. Freudyści uznali sferę przeżyć erotycznych człowieka za najważniejszą i decydującą o rozwoju jego osobowości. Wszystkie przeżycia i działania starali się sprowadzić do nieświadomych popędów o podłożu seksualnym. Tabu w poglądach Freuda jest zupełnie jednoznaczne — dotyczy jedynie erotyki. Interpretacja Bocheńskiego jest o wiele głębsza — tabu obejmuje różne sfery działalności człowieka — działa wielokierunkowo. Ten system zakazów i wyobrażeń, jakimi obwarował się Diego, jest niedostępny dla jakichkolwiek argumentów pochodzących z zewnątrz głównie dlatego, że jest systemem wierzeń, którym trudno przeciwstawić poglądy racjonalne. Dla nich Diego szukał jednak uzasadnień racjonalnych. Ich efektem jest system poglądów ogromnie niejednoznaczny, czasem sprzeczny wewnątrz, łączący różne poglądy, motywy i wątki. Nawet freudowska hipoteza dotycząca powstania tabu seksualnego została połączona z motywami biblijnymi. Wódz pierwotnej hordy — despotyczny praojciec zostaje porównany (a nawet utożsamiony) z Bogiem chrześcijańskim. Swoją teorię modelu świata Diego buduje w oparciu o dialektyczną koncepcję rzeczywistości w ujęciu marksistowskim. Cały ten system nosi ślady gwałtownego szukania różnorodnych tez filozoficznych, które mogłyby uzasadnić przyjęte *a priori* zakazy i nakazy. Okazują się one zupełnie nie wystarczające wobec treści zawartych w ograniczeniach tabu. Są wręcz żalosalne, przypominają raczej zwykłe wykręty o antyhumanitarnej wymowie (przynajmniej w relacji bohaterów). Mogą być jednak zupełnie zrozumiałe w sytuacji człowieka znajdującego się pod wpływem zakazów tabuistycznych, w które wierzy, choć jednocześnie musi znaleźć dla nich logiczne uzasadnienie.

„Na każdego przychodzi taka chwila, gdy pytają go o jakiś powód, a powodu brak i wówczas każdemu chce się mieć coś, co by go mogło unieść, wolę boską, rzekę lub maszynkę z zapalek.”<sup>28</sup>

Każda motywacja racjonalna jest w tym przypadku pozorna. Właściwe przyczyny tkwią głębiej w sferze podświadomości; z ich istnienia, wzajemnych zależności i powiązań człowiek nie zdaje sobie najczęściej sprawy. Podsumowaniem omawianej problematyki jest monolog Dolores III. Z jej opowieści również domyślamy się istnienia tabu. Diego odchodzi nie wyjaśnwszy powodu swej decyzji. Brak tu nawet próby jakiegokolwiek motywacji przyjętych zakazów. Tabu jednak trwa, chociaż bohaterowie są wolni od zakazów religijnych i w sposób racjonalny nie potrafią uzasadnić swego stanowiska. Tym jaśniejsze i wyraźniejsze staje się istnienie tabu jako pierwotnego imperatywu mo-

<sup>28</sup> Ibid., s. 100.

ralnego, wymierzonego przeciwko najgłębszym i najsilniejszym pragnieniom człowieka. Zdaje sobie z tego sprawę Dolores III, która mimo perswazji psychoanalityka nie chce uwierzyć w to, że bezpośrednią przyczyną jej niepowodzeń była Amarylis. Mimo ograniczonej możliwości autoanalizy i obserwacji potrafi dostrzec, że rezygnacja Diega z miłości do niej jest rzeczywistym wyrzeczeniem i powstaje w walce wewnętrznej pod wpływem jakiegoś wewnętrznego nakazu. Trzecia część tryptyku jest zatem koniecznym uzupełnieniem dwu poprzednich i świadectwem istnienia tabu w naszych czasach.

Na ostateczny kształt artystyczny utworu wpłynęła poza wymienionymi źródłami filozoficznymi również w znacznym stopniu jungowska teoria archetypów. Celem Bocheńskiego było przecież ukazanie tego, co w psychice ludzkiej jest stałe i niezmienne, czyli określenie zbiorowych wzorców myśli i postaw ludzkich. Owe wzorce, zdaniem Junga, „[...] są wrodzone i dziedziczne jak instynkty [...], a działają, gdy nadarzy się po temu sposobność w sposób u wszystkich ludzi mniej lub bardziej podobny. Zjawiska emocjonalne, z którymi wiążą się te typy pojęć, są w całym świecie uderzająco podobne.”<sup>27</sup> Ta teza sprawdza się w pełni w utworze Bocheńskiego. Bohaterowie przejmują system nakazów i zakazów modelujący ich postawy i determinujący działania jako coś stałego, danego w świadomości i pamięci całego gatunku ludzkiego. Ich losy indywidualne są więc ponawianiem podstawowego wzoru. Teoria ta bardzo przejrzysto została zilustrowana szeregiem wątków fabularnych, mogących spełnić rolę parabol — przypowieści o człowieku, jak pięknie określił ten utwór Zabicki. Modelowość przedstawionych w nich sytuacji ludzkich została wyrażona przez paralelną konstrukcję fabuły. Zachowane zostały jednoś miejsca, imiona bohaterów, zasadniczy schemat fabularny. Dostrzec również można interesujące zbieżności w charakterystyce osób. We wszystkich przypadkach porzucone kobiety pozbawione są przez autora zdolności do abstrakcyjnego myślenia na poziomie swych Diegów. Ich wywody przytaczane są przez nie w mowie niezależnej jako obcy wtęt nie przyswojony i nie zrozumiany. Interpretacje każdej Dolores są prostsze. Sądzą one, że jedną z zasadniczych przyczyn porażki życiowej jest „ta trzecia” Amarylis — dlatego również ta bohaterka pojawia się w każdym z monodramatów. Jest to zatem konstrukcja wysoce zintelektualizowana. Za pomocą obrazów literackich zaprezentowany został wzór archetypowy, w którym konstrukcji myślowej zostały podporządkowane typowo literackie składniki dzieła. Fabuła w ściśle literackim znaczeniu nie jest autonomiczna. Poszczególne wydarzenia zostały podporządkowane naczelnej tezie filozoficznej,

<sup>27</sup> C. G. Jung: *Archetyp w symbolice sennej*, „Współczesność” 1966, nr 13, s. 4.



którą miały zilustrować i udokumentować. Mimo tego podporządkowania nie utraciły jednak swej indywidualności. Sytuacji i bohaterów ukazanych w kolejnych monodramatach nie można przecież w sposób najprostszy utożsamiać. Każda Dolores reprezentuje zupełnie inny typ psychologiczny i te różnice są starannie podkreślane przez Bocheńskiego. Szczególnie ciekawy jest sposób charakterystyki bohaterek. Jest to właściwie autocharakterystyka — zabieg artystyczny nienowy w prozie Bocheńskiego (*Boski Juliusz*). Dolores I — mniszka średniowieczna, reprezentuje typ bohaterki dynamicznej, ukazanej w rozwoju, zdobywającej kolejno coraz więcej doświadczeń i zmieniającej się w toku akcji. Stopniowo poznaje ona świat; po wyjściu za furcję klasztorną dominującym uczuciem, jakie przeżywa, jest zdziwienie na widok rzeczy i zjawisk, o jakich dotąd nie wiedziała. Otrzymujemy tu niezwykle subtelny i psychologicznie prawdziwy wizerunek bohaterki. Jego cechą charakterystyczną jest z jednej strony pozaczasowość — egzemplifikuje bowiem określony typ psychologiczny i archetypowy wzorzec postaw i reakcji ludzkich, z drugiej zaś konkretność dzięki wyjątkowo przekonującemu umieszczeniu go na tle epoki, której historyczną i kulturalną odrębność świetnie potrafił dostrzec autor, czemu dał wyraz w utworze. To średniowiecze w książce Bocheńskiego nie jest jednak zgodne z prawdą historyczną. Żabicki twierdzi nawet, że należy tu mówić o epoce syntetycznej, na którą składają się pewne cechy średniowiecza i kontrreformacji. O syntetyczności obrazu średniowiecza w *Tabu* można jednak mówić również w innym znaczeniu, składają się nań najogólniej dwie wersje tej epoki, jakie możemy odnaleźć w historii kultury i literatury: średniowiecze jako okres ascezy i fanatyzmu religijnego; średniowiecze rycerskie jako epoka wagantów i trubadurów, poezji i miłości.

Ta druga wersja średniowiecza „kulturalnego”, dla nas posiadająca pewien walor egzotyizmu, kojarząca się ze staroprowansalską poezją miłosną trubadurów i zachodnioeuropejską kulturą rycerską, znalazła wyraz artystyczny w warstwie fabularnej pierwszej części *Tabu*. W części dyskursywnej utworu, w wywodach Diega i poglądach wyrażonych przez Dolores dostrzegamy jednak wyraźnie piętno średniowiecza religijnego i ascetycznego. Dominuje w nich lęk przed potępieniem i karą wymierzoną przez Boga. Ze skąpych informacji narratorek dowiadujemy się, że poza piękną przyrodą alpejską istnieją klasztory i działa święta inkwizycja przy pomocy wszelkich narzędzi tortur fizycznych i moralnych. Jest rzeczą charakterystyczną, że o tej najciemniejszej stronie rzeczywistości dowiadujemy się fragmentarycznie i aluzyjnie ze skąpych informacji narratorek. Bocheńskiego artystę i estetę szczególnie pociągała egzotyczna, rycerska i prowansalska wersja średniowiecza, natomiast jako moralistę zainteresował powszechnie obowiązujący teocentryczny światopogląd epoki i jego wpływ na psychikę bohaterów. Należy jednak zauważyć, że w wyni-

ku tych rozbieżnych zainteresowań nie powstało żadne pęknięcie w konstrukcji utworu — zachowana została jednolitość stylistyczna, a obraz średniowiecza mimo całego synkretyzmu nie stracił artystycznej prawdy. Wszystko to sprawia, iż monodramat ten może w zasadzie zostać wyłączony z tryptyku i funkcjonować niezależnie od pozostałych części jako utwór o niespełnionej miłości średniowiecznej mniszki i poety pragnącego pozostać w zgodzie z systemem nakazów, jakie sobie narzucił. Następne dwie części utworu nie dają już tak pełnych obrazów epok, w których rozgrywają się wydarzenia składające się na fabułę utworu. Ich analiza prowadzi do wniosku, że postulat pozaczasowości i konkretności został w nich również zrealizowany, podobnie jak w pierwszym monodramacie. Dolores II sposobem bycia, reakcjami i językiem zdradza zupełnie inną epokę. Mimo podobieństwa sytuacji i wspólnego z mniszką imienia reprezentuje zupełnie inny typ psychologiczny, zrozumiały jedynie na tle kultury i obyczajowości XX w. Reprezentuje ona szczególnie bliski Bocheńskiemu typ bohatera z maską *Pożegnanie z papną Syngilu...*, *Boski Juliusz*. Dolores maski te nakłada zupełnie świadomie — zdaje sobie sprawę z niejednoznaczności swych postaw i czynów. Zdecydowana grać narzuconą sobie rolę, jest na wskroś nowoczesna, nie uznająca konwenansów i zakazów moralnych. Została umieszczona w konkretnym okresie historycznym — w dwudziestoleciu międzywojennym. Z jej relacji dowiadujemy się o szeregu problemów ważnych dla tej doby. Dolores II opowiada o wydarzeniach z wojny domowej w Hiszpanii, odnajdziemy też echo dyskusji politycznych toczonych w kręgach działaczy komunistycznych. Wreszcie trzecia część tryptyku zawiera szkic sytuacji narracyjnej (zredukowana została fabuła do lakonicznych informacji o odejściu Diega i dalszych losach Dolores leczonej przez psychoanalitka) oraz zaledwie naznaczoną głównymi rysami postać bohaterki. Ze skąpych informacji możemy wywnioskować, że jej poziom intelektualny jest znacznie niższy od pozostałych bohaterów. Umieszczona ona została przez pisarza na tle współczesnej kultury wśród realiów dnia dzisiejszego. A jednak właśnie tej bohaterce autor nadał pełny wymiar ludzki. Uwzniosła ją i uszlachetnia autentyczne cierpienie. Dolores wbrew logice rzeczywistych faktów i perswazjom psychoanalitka czeka na Diega; podświadomie wierzy w jego powrót. Ta wiara mimo wszystko i wbrew wszystkiemu stanowi wyjątkowo piękny i humanitarny akcent kończący książkę.

Cechą charakterystyczną *Tabu* jest to, że pełnią cech ludzkich i indywidualnych wyposażył autor kobiety — narratorki. Każdy Diego jest notmiast tylko wyrazicielem pewnych tez filozoficznych, które autor chciał zacytować jako szczególnie ważne i mogące wyjaśnić szereg zjawisk z egzystencji ludzkiej. Wypowiedzi Diegów przytaczane są przez Dolores na

zasadzie dokładnych cytatów. Stąd charakterystyczna „dwujęzyczność” tekstu. Nie jest ona jednak wynikiem istotnych różnic w systemie językowym i nie ma nic wspólnego z archaizacją, której autor nie stosuje nawet w pierwszym, czasowo najbardziej odległym monodramacie. Polega ona na równoległym występowaniu w *Tabu* dwu języków: narracji bohaterów i języka przytoczeń. Monologi trzech Dolores zbliżone są do mowy potocznej. Kobiety opowiadają o swych losach w sposób bardzo konkretny. Brak im dystansu wobec własnych opowieści, nie potrafią dostrzec w nich przejawów praw ogólniejszych. Język przytoczeń można by natomiast nazwać umownie „metajęzykiem”. Wypowiedzi Diegów pełne są cytatów z dzieł filozoficznych oraz reminiscencji z literatury i kultury różnych epok. W wypowiedziach poety średniowiecznego można zauważyć charakterystyczne pomieszanie pojęć i obrazów biblijnych oraz mitycznych. Terminologią biblijną posługuje się Diego w rozważaniach filozoficznych. Ślady kultury biblijnej dostrzec można ponadto w rozważaniach wyrażnie stylizowanych na język Pisma Świętego.

„I będziesz czołgać się po ziemi i skrwawionych kolanach, w bóleści wzywać imienia boskiego nadaremno w prochu i pyłe przeklinać mnie i siebie.”<sup>28</sup>

Styl biblijny tu wyzyskany został doskonale umotywowany świadomością religijną bohaterów. W tekście spełnia ważną rolę polegającą na intensyfikacji przeżycia, wyolbrzymieniu i udratyzowaniu problemów egzystencjalnych. W wywodach Diega I dają się również zauważyć reminiscencje antyczne. Jest on przecież poetą, erudytą o nieprzeciętnej wrażliwości, dlatego też ta druga tradycja kulturowa jest w jego wypowiedzi również uzasadniona. Bardzo interesujący jest fakt nakładania się na siebie wyobrażeń religijnych i antycznych. Królestwo Francji — symbol doskonałego szczęścia, które pragną osiągnąć kochankowie, przypomina jednocześnie Eden — biblijną krainę wiecznej szczęśliwości oraz utrwalony w tradycyjnej topice literackiej od czasów Homera i Safony obraz wiecznie zielonego, wiosennego ogrodu — przedmiotu tęsknot ludzi za radością życia i utraconym szczęściem. Duża część wypowiedzi Diega II to cytaty z dzieł filozoficznych; przytoczone tu zostały poglądy Freuda i Marksa z ich najważniejszych dzieł. Większe części przytoczonych wypowiedzi Diegów (I i II) reprezentują typ prozy dyskursywnej. Każdy z bohaterów stara się umotywować swoje stanowisko, powołuje się na autorytety, a więc myśli, rozważa problemy moralne i filozoficzne. Jest to wyższy, pojęciowy typ myślenia logicznego, niedostępny bohaterkom. Ta „dwujęzyczność” ma daleko idące konsekwencje: trwa dwugłos bohaterów, z których każdy mówi własnym językiem, niezrozumiałym dla partnera. Jest to wyrazem następnej tezy postawionej i uzasadnionej przez Bo-

<sup>28</sup> Bocheński: *Tabu*, s. 65.

cheńskiego już w *Pożegnaniu z panną Syngilu*. Jest nią przekonanie o osamotnieniu człowieka w świecie, o braku możliwości porozumienia między ludźmi i znalezienia przez nich „wspólnego języka”, jakiejś jednej płaszczyzny porozumienia.

Na zakończenie warto wspomnieć o języku Bocheńskiego w znaczeniu systemu leksykalnego i gramatycznego. Autor posługuje się wciąż różnymi wariantami języka współczesnego. Właściwy nastrój i atmosferę epoki w pierwszym monologu potrafił osiągnąć przez unikanie anachronizmów i posługiwanie się takim systemem pojęć, jaki był dostępny bohaterom żyjącym w tym okresie. Podobnie język Dolores II, nasycony wulgaryzmami, wyrazami i zwrotami potocznymi, stał się wyrazem świadomości jego współczesnej bohaterki i świadectwem epoki. Mimo ogromnej różnicy między tymi monologami podstawowy system gramatyczny i leksykalny jest ten sam. Różnice dotyczą stylu i w pewnym zakresie słownictwa. Pewne modyfikacje tego języka wynikają ze zmienionej sytuacji, w jakiej znajdują się bohaterowie, a poza tym uwarunkowane są okresem historycznym, w którym toczy się akcja, oraz w znacznym stopniu są wyznaczane przez psychikę i poziom intelektualny narratora.

*Tabu* stanowi bardzo cenną pozycję w rozwoju prozy Bocheńskiego. W utworze tym autor potrafił znaleźć wspólny mianownik dla najbardziej ważnych spraw człowieka, aktualnych we wszystkich okresach historycznych. Do tego celu zmierzał począwszy od *Pożegnania z panną Syngilu...*, wytrwale poszukując cech wspólnych dla podstawowych egzystencjonalnych sytuacji ludzkich. Utwór ten stanowi również istotne osiągnięcie w ewolucji jego warsztatu pisarskiego. *Tabu* należałoby umieścić na granicy dwu rodzajów literackich — epiki i dramatu — przy uwzględnianiu charakterystycznej liryzacji monologu Dolores I. Dążenie do maksymalnej obiektywizacji znalazło wyraz w bezpośrednim dopuszczeniu do głosu bohaterki, dzięki czemu świat przedstawiony w utworze zyskał — walor autentyzmu. Pragnąc ukazać człowieka pełnego, a więc przeżywającego, ale i myślącego, tworzącego określone dobra kulturalne, wplata autor w tok relacji Dolores elementy dyskusji filozoficznych. Ukazuje przez refleksje bohaterów dorobek myśli ludzkiej — stąd charakterystyczna dyskursywizacja znacznej części *Tabu*. Jeśli dodamy do tego liryczne fragmenty monologu Dolores I, w którym krytycy dopatrują się nawet stylizacji na lirykę staroprowską, okaże się, że utwór ten ma budowę niezwykle złożoną. Składają się nań różnorodne metody kształtowania artystycznego, a także różne tradycje kulturowe, z jakich autor przejmuje obrazy, pojęcia i poglądy, z których powstała jego wizja świata. Syntetyczne widzenie problematyki ogólnoludzkiej pociągnęło więc za sobą synkretyzm w zakresie wyzyskanych środków i form wyrazu artystycz-

nego. W efekcie powstał utwór będący próbą syntezy współczesnej kultury, w którym autor poruszył najważniejsze zagadnienia związane z egzystencją ludzką i rozwiązał je analizując dorobek myśli i kulturalnej działalności człowieka.

#### NAZO POETA

Ostatni utwór Bocheńskiego<sup>29</sup> nie jest wbrew sugestiom tytułu powieścią biograficzną. Przedmiotem zainteresowania pisarza nie są bowiem wyłącznie wydarzenia z życia starożytnego poety czy jego osobowość zrekonstruowana na podstawie zachowanych utworów, ale przede wszystkim sama poezja Owidiusza. Przedmiotem rozważań i podstawą, na której wznosi się konstrukcja myślowa Bocheńskiego, a także materiałem w znacznym stopniu tworzącym fabułę *Nazona poety*, jest tekst literacki — zespół materialnych znaków językowych, obiektywnie istniejący i sprawdzalny przez dostępną nam jego postać napisaną. Zatem i w tej powieści można dostrzec stałą cechę pisarstwa tego autora: częste odwoływanie się do faktu, aby go uczynić niezbędnym punktem wyjścia dla fabuły utworu literackiego. W prozie najwcześniejszej był to fakt społeczny podany za pomocą form typowych dla gatunków reportażowo-dziennikarskich. Później natomiast, w *Boskim Juliuszu* i *Nazonie*, nastąpił zwrot do wytworów intelektualnej i artystycznej działalności człowieka, jako do pewnych faktów kulturowych, które Bocheński uznał za ważne i cenne w całości dorobku umysłowego człowieka. Należy tu jednak zaznaczyć, iż poezja Owidiusza jest w zasadzie punktem wyjścia, materiałem służącym do konstrukcji pewnego modelu literatury. Jest to właściwie model intencjonalny, ponieważ zawiera postulaty, jakie ma spełnić literatura najwyższego lotu, trwająca przez epoki, w której zawarta została suma wiedzy o człowieku i historii. Do tego modelu przystosował Bocheński postać Owidiusza, kreując go na pisarza czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego. Szczególną przydatność twórczości *Nazona* do tego typu zabiegów dostrzegł pisarz przede wszystkim w pewnych cechach jego warsztatu pisarskiego, które wydały się Bocheńskiemu najbardziej cenne i mogące stanowić zasadę pisarstwa artystycznego w ogóle. Analiza dzieł Owidiusza stała się również podstawą do refleksji o istocie literatury i kryteriach jej oceny. Specyficzność „materii poetyckiej”, z jakiej zbudowane są utwory *Nazona*, skłoniły pisarza do rozważań o poznawczej wartości fikcji literackiej i relacjach między rzeczywistością przedstawioną a obiektywnie istniejącym porządkiem rzeczy i zdarzeń. W dziełach tego poety Bocheński dostrzegł ciągle mieszanie elementów świata realnego i fantastycznego, śladów ewentualnych rzeczywistych przeżyć z obrazami zaczerpniętymi z

<sup>29</sup> J. Bocheński: *Nazo poeta*, Warszawa 1969.

mitologii i tradycji literackiej — czyli konstrukcję artystyczną podporządkowaną wizji poety nie liczącego się z prawami działającymi w świecie realnym. Równocześnie jednak poezja ta stwarza silną iluzję rzeczywistości: aż trudno oprzeć się wrażeniu, iż dokładnie odzwierciedla ona życie w jego naturalnych przejawach. To skłania Bocheńskiego do zastanowienia się nad istotą prawdy artystycznej i jej stosunkiem do istniejącego obiektywnie porządku zjawisk w świecie realnym. Zastanawiając się nad tym dlaczego poezja ta — w szczegółach sprzeczna nieraz ze zdrowym rozsądkiem — działa na czytelnika tak jakby przedstawiała autentyczne życie, autor dochodzi do wniosku:

„Otóż po prostu dlatego, że je właśnie przedstawia. Chociaż bowiem szczegóły nie pokrywają się z rzeczywistością, całość jest odbiciem prawdy i ukazuje pewien ogólny wzór życia, które tętni na dole pod wzgórzem ogrodowym, tam gdzie w szerokiej perspektywie widać miasto.”<sup>80</sup>

Prawda literacka polega więc na uchwyceniu „wzoru” stanowiącego ramy dla szczegółowych zdarzeń, które tłumaczą się w obrębie tego schematu i poprzez schemat. Wzór zawiera najbardziej typowe zjawiska, jakie zaobserwował autor, i pewne prawidłowości, jakie jego zdaniem rządzą rzeczywistością. Powstaje on na dość wysokim stopniu uogólnienia jednostkowych faktów dzięki przepuszczeniu doznań i emocji artysty przez filtr wyobraźni poetyckiej; tworzy się wskutek czysto już literackiej dążności do uchwycenia tego, co w opisanym świecie jest najistotniejsze, co stanowi jego zasadę. W obrębie tak skonstruowanego schematu szczegóły mogą się wymieniać — nie one są najważniejsze; podobnie jak w twórczości Owidiusza nie fabuły stanowiły wartość nadrzędną, ale właśnie sens i zasada, której świat przedstawiony w utworze był podporządkowany. Owa wymiennosc stanowiła tę właśnie cechę poezji Nazona, która niezwykle zafascynowała Bocheńskiego. Dostrzegł w niej szczególną metodę kreacji świata przedstawionego w utworze, pozwalającą z jednej strony na uchwycenie wzoru, według którego świat ten został zbudowany, z drugiej na ukazanie nieskończonej liczby wersji, w jakich zaprezentowany schemat może się realizować. Odpowiadając ostatecznie na pytanie, czym była prawda poezji Owidiusza i jaki powinien być najwyższy cel twórczości, Bocheński stwierdza:

„Prawda poetycka nie składała się zaiste ze świadectw o realnym świecie [...] Mogła realnemu światu wręcz przeczyć. Ale wcale nie przestawała być prawdą. Odwrotnie, zaczynała nią być w sensie głębszym, ponieważ przemieniała się w prawdę z każdego stanowiska, w prawdę myśli i uczucia, oczywistości i paradoksu, doświadczenia i wiary, faktu i mitu, w prawdę czasu byłego i przyszłego, w prawdę uniwersalną.”<sup>81</sup>

<sup>80</sup> *Ibid.*, s. 105.

<sup>81</sup> *Ibid.*, s. 280.

Prawda taka jest wieloznaczna, oparta na antytezach, wynika czasem z gry czystych możliwości. Zamiłowanie do przeciwstawięń, wyzyskiwanie w twórczości artystycznej opozycji iluzji i deziluzji, dążność do swobodnego tworzenia świata przedstawionego z różnych często przeciwstawnych elementów stanowi — jak sądzi autor — wewnętrzną zasadę poezji, jej źródło i przyczynę. Wyrażeniu tej prawdy służyła migotliwa i trudna do uchwycenia zasada, którą Owidiusz nazwał przemiennością. Jest ona istotnie tym artystycznym skrótem, za pomocą którego Nazon poeta postanowił powiedzieć wszystko, i który istotnie w tym ujęciu wszystko tłumaczy. Przemienność ta, podobnie jak poprzednio wymienioną, została zinterpretowana przez Bocheńskiego jako pewna propozycja twórczości artystycznej. Pozwalała ona na ukazanie rzeczywistości jako strumienia następujących po sobie zdarzeń, na uwidocznienie dialektyki oddziaływań i zmian w obrębie świata przedstawionego. Przytoczone tu rozważania, a zwłaszcza niemal „apostrofa” do poezji zawierającej prawdę uniwersalną, są głównie i przede wszystkim „wyznaniem wiary” pisarza w nieograniczone możliwości literatury oraz w to, że rzeczywistość może ona znaleźć formułę dla wszelkich zjawisk świata realnego. Nie są one natomiast wyczerpującą analizą poezji Owidiusza i naukowym wywodem o istocie literatury. Nie w tych kategoriach należałoby ją traktować również dlatego, że pewne stwierdzenia Bocheńskiego wydają się nie przylegać do twórczości Nazona. Nie stanowiła ona chyba aż tak wielkiej wartości, aby mogła być doskonałą i pełną realizacją tych postulatów, jakie postawił autor literaturze najwyższego lotu.

Interesujące natomiast są szczegółowe uwagi pisarza o samym procesie powstawania utworu literackiego i transformacjach, jakim podlegają elementy rzeczywistości, zanim wejdą w obręb dzieła. Autor wprowadzie stwierdza, że „pomysł przyjść może tylko z rzeczy samej”<sup>32</sup>, ale zjawisko to nie ma nic wspólnego z werystyczną dokładnością w odtwarzaniu rzeczywistości. Przy analizie poezji Owidiusza szczególnie interesujący wydaje się Bocheńskiemu fakt, że poeta zdarzenia rzeczywiste uzupełnia możliwymi, że do każdej tezy domyśla antytezę, a materiał dostosowuje do potrzeb kompozycji utworu. Zasady symetrii, efektywnej wymienności epizodów, wielokrotnie podporządkowują sobie inne elementy świata przedstawionego, powodując często daleko idącą deformację w stosunku do świata realnego. Bocheński ukazuje jednak, jakby zgodnie z metodą Owidiusza, możliwość wpływu odwrotnego: sztuki na życie, zwłaszcza na losy tego, kto ją tworzy (artysta powinien zgodnie z prawami twórczości również ten szczególny materiał literacki, którym jest jego życie, przystosować do wymagań kompozycji). Większość

<sup>32</sup> *Ibid.*, s. 66.

stwierzeń Bocheńskiego odnoszących się do tego tematu wyrażonych jest jednak w trybie warunkowym. Poza tym w efektownym epizodzie ukazania „kulis” wydarzeń składających się na fabułę powieści autor wyraźnie przestrzega przed niebezpieczeństwem wysnuwania zbyt daleko idących wniosków o specyficznej autokreacji twórcy na wzór bohatera swego dzieła. Wspomniany fragment świadczy wręcz o zupełnej niezależności życia pisarza i jego twórczości.

„Moje życie różniło się od poezji. Życie było skromne, poezja dowcipna”<sup>88</sup> — powiedział wszakże Owidiusz.

Przypuszczenie o istnieniu tego związku nie zostało jednak całkowicie zakwestionowane. Uwagi Bocheńskiego prowadzą raczej do wniosku, że istnieje tu dialektyczne i obustronne oddziaływanie świata rzeczywistego i przedstawionego w utworze. Jest to jednak subtelne zasugerowanie możliwości, a nie próba jednoznacznego rozwiązania. Analizując relacje między literaturą a rzeczywistością, mimo szeregu wniosków względnych, niepewnych czy skontrastowanych z sobą, Bocheński dochodzi jednak do sformułowań syntetycznych. Literatura — jego zdaniem — stanowi zupełnie autonomiczny obszar intelektualnej działalności człowieka. Twórczość artystyczna jest podporządkowana jedynie wewnętrznym prawom wyznaczonym przez „przemózny dyktat intuicji i samorządne prawa poezji”. Ten jednak sposób pisania — jak twierdzi Bocheński — (w wypadku *Nazona*) uderzał w samego poetę. Zbyt dosłowna interpretacja jego dzieła, wbrew przestrodze, że utwory te nie dają świadectwa o realnym świecie, spowodowała niechęć, z jaką odnieśli się do niego współcześni Rzymianie, a głównie sam Oktawian. Owidiusz pozaczasowy nie jest bowiem jedyną wersją tej postaci, jaka wystąpiła w powieści. Autor kreśli w niej również sylwetkę *Nazona* historycznego wpisanego w realia epoki, żyjącego w bardzo interesującym okresie istnienia Rzymu starożytnego. W trzeciej części *Nazona* ukazuje Bocheński tryby wielkiej polityki, śledzi przejawy nowej formy rządów, zwanej pryncypatem. Głównym bohaterem tej części jest Oktawian — spadkobierca idei Juliusza Cezara, zwycięzca Antoniusza i faktyczny jedynowładca imperium rzymskiego. Podejmując tę sferę zagadnień Bocheński nawiązuje do problematyki poruszonej w *Boskim Juliuszu*. *Nazo poeta* jest więc również specyficzną kontynuacją powieści o Cezarze. Ukazane w niej bowiem zostały dalsze losy mitu władzy absolutnej, wszechmocnej i nieomyślnej — mitu, w którym *sacrum* stanowił Cezar. W okresie interesującym Bocheńskiego miejsce boskiego Juliusza zajął boski Oktawian. Temu przybranemu synowi ubóstwionego przez Rzymian wodza i polityka boskość została przekazana niejako w spadku

<sup>88</sup> *Ibid.*, s. 199.



po Cezarze. Mit ten miał za panowania August o wiele dogodniejsze podłoże społeczne i polityczne niż w chwili jego powstania. W Rzymie wystąpiło wówczas zapotrzebowanie na władcę silnego, który przywróciłby ład i porządek w państwie. Po kilkuletnich walkach i wojnach domowych toczonych po śmierci Juliusza Cezara ludzie zapragnęli spokoju za wszelką cenę. Ten spokój dał im Oktawian.

Warunki polityczne i nastroje ludności sprzyjały więc postępującej sakralizacji władzy. Analizując zjawisko mitu cezaryzmu autor, podobnie jak w *Boskim Juliuszu*, przenosi problematykę władzy i wielkiej polityki w sferę psychiki bohatera. Monolog wewnętrzny jest zatem najważniejszym i artystycznie najciekawszym sposobem prezentacji koncepcji politycznych Oktawiana. Za pomocą tej formy wypowiedzi Bocheński osiągnął bardzo ważny cel artystyczny, którym było ukazanie niezwykle bogatej i niejednoznacznej postaci Augusta. Objawiał się on światu w majestacie odprawianych tryumfów, w otoczeniu wspaniałych, z ogromnym rozmachem wznoszonych budowli i wreszcie w nieśmiertelnej poetyckiej glorii, jaką zapewnili mu poeci tego okresu. Bocheński ukazuje jednak również inną twarz Oktawiana. Dostrzega w nim człowieka myślącego kategoriami światowego imperium, analizującego swe postępowanie, zdającego sobie sprawę z obiektywnych konieczności wpływających na jego posunięcia polityczne oraz, co wydaje się szczególnie istotne, z moralnego sensu swych czynów. Boski Juliusz w swych monologach ukazywał się jako władca bezwzględny i cyniczny, kierujący się w swym postępowaniu wyłącznie zasadami praktycznej użyteczności. Zupełnie inaczej wyglądają refleksje Oktawiana:

„Nie jestem winien śmierci Cyncerona. Ja go nie chciałem skazywać. Winien był Antoniusz. Tak, złożyłem podpis [...] decydowała wyższa konieczność, musiałem ratować przyszłość Rzymu [...] Jednak tych proskrybowanych zginęło wtedy więcej niż kilkuset [...] A po co później kazałem wymordować 300 obywateli z Peruzji?.. Co mnie opętało? Dlaczego to zrobiłem?”<sup>44</sup>

Juliusz Cezar tworzył mit, doprowadził do stanu fascynacji swoją osobą, sam natomiast pozostał trzeźwym, przebiegłym politykiem, pewnym realnych wartości celów, do których zmierzał. Oktawian natomiast jest już ofiarą błędnego koła fikcji, którego sam był twórcą. Imperator karmiony pochlebstwami, otoczony nimbem boskości tęsknił za autentycznością i wartościami realnymi. Świadomość sztuczności widowiska jakie grał przed światem, kazała mu zastanowić się nad moralnym sensem swych czynów i odpowiedzieć na pytanie, czy dla iluzji wielkości i mocy wolno mu było poświęcić realne siły i ludzi. Stało się to konieczne zwłaszcza wówczas, kiedy się okazało, że swym boskim autorytetem nie potrafił on uchronić imperium od wybuchu powstania i kry-

<sup>44</sup> *Ibid.*, s. 161.

zysu finansowego, i kiedy zupełnie uzasadnione mogło wydać się podejrzenie, że potęgą imperium rzymskiego jest fikcją mającą osłaniać i uzasadniać niekontrolowaną i absolutną władzę Oktawiana. Szczególnie tragiczną wymowę mają ostatnie słowa wypowiedziane przez umierającego Augusta:

„Jak wam się podobało [...] Czy dobrze odegrałem komedię życia?”<sup>85</sup>

Czy grał zawsze? Tym pytaniem kończy autor rozważania o boskości Oktawiana. Nie rozstrzyga kwestii, czy imperator od początku swego panowania zdawał sobie sprawę z nietrwałości i amorficzności imperium rzymskiego, czy też jego ostatnie słowa podyktowane zostały późniejszymi wydarzeniami — klęską Warrena w walkach z Germanami, groźbą głodu w Rzymie oraz osobistymi niepowodzeniami spowodowanymi gorszącym życiem córki i wnuczki. W *Nazonie*, podobnie jak i w *Boskim Juliuszu*, autor demistyfikuje mit władzy boskiej nieomyślnej i niekontrolowanej, do której przejawów należały dwie charakterystyczne formy rządów w Rzymie — cezaryzm i pryncypat Augusta. Nowością w porównaniu z książką o Cezarze jest fakt, że demistyfikacja ta została w znacznej mierze dokonana przez samo *sacrum*. Oktawian we własnym przekonaniu był iluzjonistą — autorem i bohaterem barwnego widowiska, jakie grał przed światem. Bocheński ukazuje go jako bohatera tragicznego, w pełni świadomego rozdźwięku między rzeczywistością a mi-tem i zmuszonego do konsekwentnej gry, mającej podtrzymać złudzenie o wielkości i potędze władzy oraz wspaniałości imperium. W kreacji tej postaci rozpoznajemy ulubiony przez Bocheńskiego typ bohatera, wielokrotnie powracający w jego twórczości. Mamy tu więc znów bohatera z maską, który przez obiektywne warunki, w jakich się znajdował, zmuszony został do rezygnacji z własnego „ja” i do przybrania twarzy zastępczej, demonstrowanej światu.

Poza problematyką polityczną *Nazona*, przewijającą się również we wcześniejszej twórczości autora, w utworze tym można dotrzeć również twórcze rozwinięcie pewnych koncepcji formalnych, realizowanych w poprzednich książkach Bocheńskiego, głównie zaś w powieści o Cezarze. Jeszcze wyraźniej niż w *Boskim Juliuszu* wystąpiła tu forma monologu wypowiedzianego. Realizuje się on przez specjalną konstrukcję narratora, który jest stylizowany na konferansjera prezentującego publiczności „modne rytmy”. Umożliwiła ona stworzenie iluzji najbardziej bezpośredniego kontaktu ze słuchaczami (czytelnikami). Podobnie jak w książce o Cezarze w układzie pisarz — czytelnik i tu czytelnik nie jest jedynie biernym odbiorcą przekazywanych treści. W *Nazonie* stopień usamodzielnienia czytelnika jest nawet większy niż w *Boskim Juliuszu*.

<sup>85</sup> *Ibid.*, s. 285.

Pisarz nie ogranicza roli słuchacza do uzupełnienia pewnych nie dokończonych myśli, ale czasem sygnalizuje tylko problemy, które czytelnik ma rozwiązać we własnym zakresie posługując się metodą wcześniej przez niego zaprezentowaną. Ponadto istotne wydają się sygnalizowane tu próby „wejścia” narratora-konferansjera między słuchaczy w celu sprawdzenia ich reakcji i nawiązania z nimi bliższego kontaktu. Pewne fragmenty monologu wypowiedzianego przechodzą wówczas w domniemany dialog z publicznością. Częste odwoływanie się do opinii odbiorców „programu” świadczy o stałej obecności czytelnika w tekście powieści. Podobnie jak w *Boskim Juliuszu*, występuje tu znów adresat kolektywny, do którego kieruje autor swą wypowiedź, licząc na jego aktywność intelektualną oraz samodzielność w ocenie wydarzeń i rozwiązywaniu zagadek, jakie przed nim piętrzy. Wprowadzenie postaci konferansjera, z którego pozycji toczy się narracja, nie oznacza jednak tak daleko idącego ograniczenia roli podmiotu mówiącego, jak sugerowałoby to autotematyczne stwierdzenie: „Ja konferansjer nie mam pretensji naukowych, jestem tu wyłącznie w tym celu, aby zapowiadać numery i urozmaicać program dowcipami”<sup>36</sup>, bowiem autor w tej samej części utworu stwierdza: „jestem wprawdzie zwyczajnym konferansjerem, lecz konferansjer to bądź co bądź też rodzaj artysty, dałem się ponieść tu i ówdzie ogólnym wizjom na koszt autentyczności szczegółu”<sup>37</sup>.

W ten sposób zakwestionowana została podstawowa cecha konferansjerki, którą jest zapowiadanie, a następnie całkowite wycofanie się poza prezentowane postacie. Ten niby-konferansjer jest faktycznym organizatorem świata przedstawionego w utworze — on wprowadza własną gradację ważności faktów, konstruuje hipotezy, ogłasza wnioski. Pierwsze autotematyczne stwierdzenie dotyczące roli narratora jest więc wskazaniem na rodzaj wyzyskanej konwencji, drugie zaś oznacza jej ironiczne potraktowanie czy wręcz rozbicie. Należy tu zauważyć, iż narrator nie jest skonstruowany jednolicie dla całego utworu. W dalszych częściach książki konferansjer w sposób już całkowicie umowny gra rolę komentatora, egzegety, archiwisty czy wreszcie, co jest prawdziwym popisem prowadzącego program — prawnika. Ten sposób konstrukcji narratora w twórczości Bocheńskiego znamy z *Pożegnania z panną Syngilu...* Uprawnienia podmiotu mówiącego nie dotyczą jednak sfery psychiki bohaterów. Tam nie sięga wiedza narratora. Zgodnie z praktyką pisarską Bocheńskiego w tych fragmentach utworu wyzyskany został monolog wewnętrzny. Nazo poeta jest więc kontaminacją dwu typów monologów — wypowiedzianego i wewnętrznego. Obie te formy uzu-

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 54.

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 105.

pełniają się nawzajem i tworzą tekst literacki o niezwyklej ekspresji osiągniętej przez pełną autentyczność wyzyskanych form wyrazu. Przy analizie koncepcji narratora była mowa o ironicznym odwołaniu się do poetyki konferansjerki i wyzyskaniu jej niejako przez negację. Bocheński dostrzegł jednak w takiej konstrukcji narratora pewne pozytywne możliwości w zakresie kreacji świata przedstawionego w utworze. Umożliwia ona wyzyskanie różnorodnych form wyrazu artystycznego. Już w samej istocie programu rozrywkowego zawiera się różnorodność i wielobarwność prezentowanych numerów. Podobnie postępuje Bocheński w *Nazonie*. Wyzyskuje on do kompozycji utworu różne gatunki literackie, ironicznie odwołuje się do pewnych konwencji utrwalonych w świadomości czytelników (zapowiada oparcie się na dokumentach, znaczne fragmenty książki konstruuje na wzór powieści biograficznej, cytuje lirykę czy wreszcie wprowadza wątek kryminalny). Szczególnie interesujący jest sposób wyzyskania poetyki powieści kryminalnej. Autor w znakomity sposób rozbija doszczętnie wyeksploatowany schemat fabuły tej powieści (przestępca jest znany — prowadzący śledztwo stara się określić, jaką zbrodnię skazany popełnił). Oznacza to również chęć przełamania pewnych przyzwyczajzeń czytelników, zanegowanie w pełni zaakceptowanej przez nich szablonowej konstrukcji świata przedstawionego w utworze reprezentującym ten typ powieści oraz uschematyzowanych form wyrazu jej służących. Jest więc znów próbą rozbicia konwencji i ukazania jej sztuczności. Adresatem *Nazona* jest współczesny czytelnik, który ma pewne upodobania i przyzwyczajenia wynikające z charakteru naszej epoki. Temu odbiorcy autor postanawia mówić o starożytnym Rzymie, jego obyczajowości i kulturze ogromnie od nas odległej, a jednocześnie decyduje się wyzyskać w swej książce styl naszej współczesności. To stanowisko pisarza wymaga oczywiście głębszego uzasadnienia. Bocheński twierdzi, iż taka koncepcja powieści opartej na materiale historycznym, jaką reprezentuje *Nazo poeta* nie jest sprawą wyboru metody najatrakcyjniejszej i uwzględniającej upodobania współczesnych czytelników z szeregu innych możliwych. Jego zdaniem jest to jedyny, wartościowy pod względem artystycznym sposób odtworzenia minionej rzeczywistości.

„Nikt z nas osobiście nie przebywa w przeszłości, czyli w tym, co było. Lecz uświadomić sobie przeszłość, w której nas nie ma, można jedynie teraz, gdy właśnie jesteśmy, a wyrazić ją można jedynie takim stylem i takimi słowami, jakie w terażniejszości są nam dane.”<sup>88</sup>

Stwierdzenie to jest ogromnie istotne nie tylko dla interpretacji *Nazona*, ale również *Boskiego Juliusza* i *Tabu*. Tłumaczy ono fakt mó-

<sup>88</sup> *Ibid.*, s. 8—9.

wienia o wydarzeniach z odległej przeszłości językiem zupełnie nowoczesnym, odpowiednio stosowanym, o przemyślanym zasobie leksykalnym, bez wyraźnych anachronizmów.

Ostatnia powieść Bocheńskiego stanowi w jego dorobku pisarskim pozycję wyjątkową. Poza tym, iż problemy podjęte we wcześniejszych książkach znalazły w niej interesujące rozwinięcie i niezwykle dojrzałe rozwiązanie, stanowi ona również świetny komentarz do całej twórczości tego pisarza. W utworze tym został bowiem ostatecznie sformułowany i uzasadniony program literacki, którego realizacją była najbardziej wartościowa część dorobku pisarskiego autora *Boskiego Juliusza* i *Tabu*. W poezji Nazona Bocheński chciał widzieć precedens własnych osiągnięć artystycznych i tym można tłumaczyć takie zainteresowanie utworami Owidiusza i ich szczególną interpretację, podporządkowaną jednak w pewnym zakresie własnemu *credo* artystycznemu. Jak wykazała analiza najważniejszych utworów Bocheńskiego, realizacja zasad wymienności epizodów oraz przemienności, zwłaszcza w odniesieniu do podmiotu mówiącego (dynamiczna konstrukcja narratora w *Pożegnaniu...* czy *Nazonie*) stanowiła ważne osiągnięcie warsztatu pisarskiego Bocheńskiego. Zagadnienie prawdy artystycznej będącej syntezą wiedzy o człowieku i historii było zawsze zasadniczym problemem, którego rozwiązanie stawiał przed sobą autor. W *Tabu* rozwiązał go w sposób najdojrzałszy tam właśnie wpisał on indywidualne losy bohaterów w ponadhistoryczne, ogólne wzory sytuacji ludzkich (zgodnie z tezą sformułowaną potem w *Nazonie*).

Bocheński jest pisarzem, którego twórczość trzeba śledzić w jej rozwoju. Pisarstwo to jest wyjątkowo spójne, o wyraźnie określonym kierunku ewolucji. Każda kolejna książka jest następnym krokiem w rozwoju światopoglądu i warsztatu pisarskiego tego autora.

Najważniejszą zaletą pisarza jest fakt, że nie rozproszył się, rozszerzając swój horyzont intelektualny i rozwijając warsztat artystyczny. Zawsze bowiem w centrum jego zainteresowania znajduje się człowiek i najważniejsze problemy jego egzystencji. W swoich utworach daje wyraz poczuciu zagrożenia człowieka we współczesnym świecie, widzi degradację wartości ogólnoludzkich oraz dehumanizację naszej współczesności. Humanistyczna wymowa prozy Bocheńskiego i cenne osiągnięcia jego warsztatu pisarskiego pozwalają zaliczyć tę twórczość do ważniejszych osiągnięć w literaturze polskiej XX w.

## РЕЗЮМЕ

Статья является попыткой синтеза творческих достижений одного из интереснейших послевоенных писателей. Анализируя очередные

произведения Бохеньского („Прощанье с панной Сынгила” „Божественный Юлий”, „Табу”, „Назо поэт”), автор старается указать знаменательное единство его творчества, всегда подчиненного гуманистическим целям и свидетельствующим о глубоком понимании этим писателем общечеловеческой проблематики. Знаменательно то, что в своем творчестве охватывает он все более широкие круги общественной и культурной действительности — переход от единичных фактов и выводов небольшого отрезка времени (раннее творчество) к широким обобщениям, метафорам, заключающим в себе общие, типичные ситуации человека и важнейшие закономерности, отмеченные автором в процессе творчества („Табу”, „Божественный Юлий”, „Назо поэт”). Особенного внимания заслуживает интерес Бохеньского к проблеме человек и окружающий его мир, а также к политическим и общественным условиям, под влиянием которых формируется отношение человека к действительности. Эта моралистическая точка зрения отчетливо проявляется в тех произведениях писателя, которые относятся к политическим повестям. Анализируя путь Юлия Цезаря к абсолютной власти, а затем период принципата Августа, Бохеньски применяет в основном этические критерии, замечая моральные мотивы и особенный цинизм римских властелинов. Синтезируя творчество Бохеньского, нельзя не обратить внимания на ряд реминисценций мировой литературы и культуры. Это они в значительной мере расширяют интеллектуальный горизонт автора „Табу” и дают возможность говорить о нем, как о писателе, неоднократно использующим в своем творчестве выдающиеся достижения интеллектуальной и художественной деятельности человека. Следует вспомнить и о философских источниках „Табу” (теория Фрейда-Юнга), а также и о античной культуре, ставшей одним из основных вдохновляющих факторов творчества Бохеньского. Неоднократно древность была для Бохеньского одеждой, служащей выражению вневременного содержания, но она была также ценностью его произведений сама по себе. В „Назоне” автор оказался прекрасным знатоком римской культуры, тонким и внимательным читателем, полностью сознающим ее своеобразие и неповторимость. Расширению интеллектуальных горизонтов также сопутствует эволюция в области художественной формы произведений. В развитии творчества Бохеньского можно заметить все более углубляющееся сознание писательского мастерства, его возможностей и ограничений.

Неизменной чертой этого писателя является постоянное обращение к литературе факта. Бохеньски начинал свое творчество с очерка и фельетона. Однако произведения зрелого периода его творчества следует отнести не только к художественной литературе в полном значении этого слова, но к ее выдающимся достижениям.

## R É S U M É

L'article est un essai d'élaboration synthétique du bagage littéraire de Jacek Bocheński, un des plus intéressants écrivains de la période d'après la guerre. Par l'analyse des ouvrages successifs de cet auteur (*Adieu à mademoiselle Syngilu, Jules le Divin, Tabou, Nazo le poète*) on tend dans cette note à présenter leur union caractéristique. On souligne que les ouvrages en question servent toujours les buts humanitaires et que leur auteur comprend très profondément l'ensemble des problèmes concernant tous les hommes. Il est bien typique qu'il embrasse, au cours du développement de son activité littéraire, des cercles de plus en plus larges de la réalité sociale et de culture; qu'il passe, des conclusions et des faits isolés d'une portée temporaire peu importante (oeuvres de jeunesse), aux grandes généralisations et métaphores contenant les situations générales typiques de l'homme et les plus importantes régularités observées par l'auteur dans le développement du genre humain (*Tabou, Jules le Divin, Nazo le poète*). Il faut attirer une attention particulière sur le fait que cet écrivain s'intéresse aux attitudes de l'homme envers la réalité, ainsi qu'aux conditions sociales et politiques sous l'influence desquelles ces attitudes se forment. Ce point de vue moraliste s'est fait observer surtout dans les ouvrages classifiés aux romans politiques, car — analysant le processus d'acquérir le pouvoir absolu par Jules César et la période du gouvernement d'Auguste — l'auteur de *Jules le Divin* applique principalement les critères éthiques, en soulignant les motifs amoraux et le cynisme typique des deux souverains romains. Faisant l'essai de synthèse de l'oeuvre de Bocheński, on ne peut pas omettre plusieurs réminiscences de la littérature et de la culture mondiale. Elles élargissent considérablement l'horizon intellectuel de l'auteur de *Tabou* et permettent d'en parler comme d'un écrivain de culture, souvent mettant à profit dans ses ouvrages les plus remarquables acquisitions de l'activité intellectuelle et artistique de l'homme. Il faut mentionner ici les sources philosophiques de *Tabou*, que l'on doit rechercher chez Freud et Young et la culture antique étant devenue un des facteurs principaux inspirant cet écrivain. L'antiquité servait à Bocheński souvent en tant que costume pour exprimer les contenus généraux, non limités par le temps, mais elle était également une valeur par elle-même. Dans *Nazon*, cet écrivain se fait connaître comme un excellent spécialiste de la littérature romaine, son lecteur subtil et pénétrant, tout à fait conscient du caractère particulier et unique de cette littérature. L'élargissement des horizons intellectuels était également accompagné de l'évolution dans le

domaine de la forme artistique des oeuvres. Dans le développement de l'oeuvre littéraire de Bocheński on peut remarquer une conscience toujours progressive des possibilités et des limites dans le travail de l'écrivain. Cet auteur se réfère constamment à la littérature de fait, ce qui est son trait inchangeable. Il débutait dans le reportage et le feuilleton. Les traces de cette technique d'écrivain peuvent être remarquées dans ses oeuvres ultérieures. Les livres de sa période de maturité méritent leur place parmi les meilleures oeuvres de la littérature dite belles-lettres.