

Anna Ładan

Historia, narracja, kreacja - "Boski Juliusz" i "Nazo poeta" Jacka Bocheńskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 103/3, 127-141

2012

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA ŁADAN
(Warszawa)

HISTORIA, NARRACJA, KREACJA – „BOSKI JULIUSZ” I „NAZO POETA” JACKA BOCHEŃSKIEGO

Kiedy po raz pierwszy zetknęłam się z twórczością Jacka Bocheńskiego, byłam mniej więcej w wieku jego antykwariusza odkrywającego pamiętniki Juliusza Cezara. W przerwach pomiędzy wykładami i seminariami Letniej Szkoły Języków i Kultury Antycznej podczytywałam *Nazona poetę*, odpoczywając od koniunktywu i innych uroków łacińskiej składni. Z tej naiwnej lektury pamiętam dwa wrażenia: oczarowanie językową stroną książki, owym „tętnieniem” narzucającym rytm czytaniu, które nie trwa dłużej niż kilka godzin i nie pozwala na samowolne przerwy. Druga rzecz to aprioryczne przekonanie o parabolicznym charakterze czytanej powieści. Jak sądzę, była to naturalna reakcja młodej, zdrowej, słowem: nie skażonej uniwersytetem czytelniczki. Obie książki są bowiem tak napisane, by można było je przeczytać lekko, na prymarnym poziomie, bez wgłębiania się w traktaty historyczne i zawłości klasyfikacyjne. Tak właśnie, jak powinna być skonstruowana poczytna powieść. Po 40 z górą latami od ukazania się te utwory Bocheńskiego nie potrzebują też przypisów wyjaśniających. Teoretycznie możliwe jest przeczytanie ich jako czystej fikcji, choć zapewne byłoby to trudne w europejskim kręgu kulturowym. Tymczasem – dotyczy to szczególnie *Boskiego Juliusza* – bezpośrednio po publikacji kwalifikowano je do prozy historycznej, wytykając nieprawowierność wobec kronikarskich przekazów. Dopiero z upływem lat odważniejsze stały się głosy o parabolicznej naturze dyptyku. Nie zawsze towarzyszyło temu wyzwolenie opowieści od aspektu czasowego – republikę rzymską zastąpiła Polska Rzeczpospolita Ludowa. Cezara – Józef Stalin, jak chciał np. Jan Walc¹. Tymczasem taka interpretacja, zapewniająca miejsce w antologii literatury okresu odwilży, sprowadza ową twórczość do poziomu anegdoty. Cóż, sam Bocheński podkreślał ludzkie zakorzenienie w czasie, łączność z tradycją – ale chyba niekoniecznie aż tak bezpośrednio². I właśnie przez pryzmat tej nieco dalszej – w sensie geograficznym – tradycji warto spojrzeć na *Boskiego Juliusza* i *Nazona poetę*. Bądź co bądź, mimo całej polskiej odrębności, nie jesteśmy mieszkańcami Atlantydy. Nie neguję poznawczych wartości odczytań osadzających te dzieła w kontekście społeczno-politycznym Polski lat sześćdziesiątych XX wieku, nie zamierzam się jednak do takowych ograniczać. Chcę za to zasygnalizować od-

¹ J. Walc, *Wielka choroba*. Warszawa 1992.

² J. Bocheński, *Rzeczy stare i nowe*. „Twórczość” 1973, nr 11.

mienność antycznych powieści Jacka Bocheńskiego na tle polskiej prozy powojennej. Bez wątplenia formą zbliżają się one do późniejszej sylwy ponowoczesnej. Sądzę jednak, że i to ujęcie nie wyczerpuje tematu. Sięgam również do koncepcji Briana McHale'a, Lindy Hutcheon, Patricii Waugh nie po to, by „postmodernizować modernizm” (co – jak utrzymuje Włodzimierz Bolecki – miałoby być powszechną przypadłością polskich krytyków od lat dziewięćdziesiątych XX wieku³), ani też po to, by upolować rzadką zwierzynę i trafić do roczników bibliograficznych jako pierwsza osoba, która nazwała Bocheńskiego postmodernistą, ale ponieważ te właśnie koncepcje wydają mi się – ze względu na cel pracy – do opisu wyjątkowości tych książek najwłaściwsze. Owszem, mam świadomość, że zjawisk z kręgu anglosaskiego nie można tak po prostu przyłożyć do warunków polskich – kłopoty sprawia sama chronologia. Czy nie czas już jednak zakończyć walkę pod sztandarami polskiego wybrańca? Dokładne cezury pomiędzy epokami oraz stylami i tak okazują się w końcu najbardziej potrzebne działwie szkolnej. Mówimy przecież o francuskim baroku, przeciwko czemu sami Francuzi protestują, zaznaczając odmienność swojej kultury na tle europejskim. Przywoływany już Bolecki podkreśla, że postmodernizm nie zdążył wrosnąć ani w polską literaturę, ani w krytykę literacką i że jest to na naszym gruncie określenie zgoła idiolektyczne. Dlatego kiedy używam przymiotnika „postmodernistyczny”, nie tyle klasyfikuję i waloryzuję omawiane utwory, ile nie chcę wykorzystanej teorii po prostu wykoźnić i ogołocić z liści. Spory krytyków toczą się przecież głównie wokół datowania zmian kulturowych w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, nikt jednak samego faktu rehierarchizacji nie neguje. Postaram się wykazać, że *Boski Juliusz* i *Nazo poeta* to dzieła powstałe ze świadomością tej zmiany, może nawet jako propozycja nowej powieści w nowych czasach.

Krytyka zwróciła uwagę na niejednoznaczność postaci princepsa, na to, że August nosi maskę, że jest ofiarą stwarzania złudzeń. Konferansjer nazywa go „więźniem błędnego koła fikcji” (N 297⁴). Być może, tu tkwi powód zróżnicowania stosunku narratora do postaci – antykwariusz gardzi jednako Cezarem i Cyceonem (choć i podziwia ich zarazem), o Katullusie mówi ciepło, acz z ironią, a wobec Katona pozostaje ambiwalentny; konferansjer schodzi ze sceny wraz z Augustem, choć wcześniej pogrzebaliśmy Owidiusza. Podkreślano wagę finału *Boskiego Juliusza*; miał on wskazywać prawdziwego zwycięzcę, stanowić wyznaczenie wiary, napawać intelektualistów otuchą itp. Analogiczną konstrukcję mamy w *Nazonie poecie*. Obie książki kończą się opisem śmierci, jak przystało na biografię (albo panegiryk, zważywszy na cele życiowe protagonistów), w obu nie jest to śmierć tytułowego bohatera. Ten umiera sobie jakby mimochodem, gdzieś na uboczu. Biografia zakłada porządek chronologiczny warunkujący interpretację. Przykładowo: Goethe uzasadniał swój talent genealogicznie, jako rezultat zmieszania umysłowości Północy i temperamentu Południa. Śmierć jest (czasem nale-

³ W. Bolecki, *Postmodernizowanie modernizmu*. W: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków 1999. Tu także analiza i próby definicji tego pojęcia.

⁴ Skrótem N odsyłam do powieści J. Bocheńskiego o *Nazo poeta* (Warszawa 1999), natomiast do drugiej analizowanej książki odnosi się skrót B = *Boski Juliusz. Zapiski antykwariusza*. Warszawa 1972. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

ży powtórzyć truizm) z natury rzeczy momentem finałowym dzieła, a w wypadku hagiografii kulminacyjnym. Zaburzając ten „normalny” porządek, zmieniamy konstrukcję interpretacji – Bogdan Owczarek mówi o „dekompozycji czasu opowiedzianego”⁵. Mimo tytułów sugerujących klasyczną biografię (żywot), oba utwory przełamują tę konwencję. Dla Bocheńskiego Cezar narodził się w Galii. Ewentualne dalsze wycieczki przed rok 58 p.n.e. nie mają charakteru *stricte* fabularnego, jedynie pomocniczy. Na ogół nie są rozbudowywane w odrębne epizody; wyjątkiem jest może historia bityńska, ale ona należy do kategorii opowieści sprawiających czytelnikowi uciechę szczególnego rodzaju. Symptomatyczne, jak często roznoszone są sceny bez udziału Cezara (nie wnoszą one – w każdym razie nie wprost – nic nowego do psychologicznego portretu głównego bohatera; to także zakłócenie konwencji biograficznej), ileż uwagi poświęcono chociażby wahanom Wercyngetoryksa pod Alezją. Postawienie wymienionych wątków obok siebie może szokować. Ale też źródła historyczne milczą o duchowych rozterkach walczących przeciw Cezarowi barbarzyńców, za to unieśmiertelniły upojne noce w Bitynii.

Od śmierci Cezara – którą tak precyzyjnie, nie rezygnując z całej drastyczności, zrelacjonował Swetoniusz – ważniejsza wydaje się kometa, w końcu to ona usankcjonowała boskość Juliusza. Rację ma Grzegorz Grochowski, wywodząc, iż wzorzec biograficzny funkcjonuje w *Boskim Juliuszu* na zasadzie układu odniesienia⁶. Cezar nie potrzebuje bowiem kolejnej biografii. Jeśli komuś *Żywoty cesarów* wydadzą się zbyt zatęchłe, może wybrać z szeregu innych, od naukowych po sfabularyzowane – począwszy od Williama Szekspira, przez Woltera, by wymienić bardziej znane – Theodora Mommsena, George’a Bernarda Shawa, Thorntona Wildera, Bertolta Brechta, Aleksandra Krawczuka. Potrzeba bardzo naiwnego czytelnika, aby nie znał zakończenia tej historii. Opowieść antykwariusza nosi podtytuł „podręcznik” i z metodycznego punktu widzenia w takie właśnie podręcznikowe przykłady winna być opatrzona przekazywana wiedza: jasne, proste, odwołujące się do powszechnie znanych faktów. Elementy biograficzne zostały więc podporządkowane układowi problemowemu, a cztery główne sposoby wybijania się na boskość znajdziemy w tytułach części powieści. Dwa pierwsze – *Okrucieństwo* i *Łaska*, wiążą się raczej z publiczną sferą życia ludzkiego; trzeci i czwarty – *Miłość* i *Nienawiść*, zbliżają do sfery prywatnej. Ostatni z wymienionych koncentruje się na największej przeszkodzie Cezara (i, tak, porażce), Katonie Młodszym. Człowieku, który choć nie uniemożliwił, lecz jednak skutecznie przykurzył Cezarową boskość. Narrator przedstawia go jako absolutne zaprzeczenie Cezara. Samo istnienie jednego było dla drugiego obrazą. Łączył ich jednak chorobliwy upór w dążeniu do celu i to, że Marek także zdradzał zadatki na boga. W dodatku wystarczyło, by liczył zboże w spichrzach, a nie odsetek Galów do wymordowania. O jego to śmierci opowiada ostatnia część, *Zakończenie według Plutarcha*. Zanim bohater popełni samobójstwo, czyta *Fedona*, przekonując sam siebie, że powinien umrzeć: „jakże Kato mógłby się nie zgodzić na doktrynę, Kato

⁵ B. Owczarek, „*Boski Juliusz*” J. Bocheńskiego: *konwersacja i reinterpretacja*. W: *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999, s. 82.

⁶ G. Grochowski, *Portret, pamflet, parabola*. „*Boski Juliusz*” Jacka Bocheńskiego. W: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000, s. 79.

nie tylko się godzi, Kato popiera doktrynę całym sobą [...]” (B 262). Przypomina się noc śmierci Kiryłowa w *Biesach*.

Powszechnie znane są słowa, które wypowiada umierający August: „Jak wam się podobało? [...] Czy dobrze odegrałem komedię życia? [...] Więc proszę mnie okłaskiwać [...]” (N 298). Funkcjonują one w wielu anegdotach, tyle że związane są z Molierem lub/i Racine’em. Tam na scenę wdarła się realność, łamiąc regułę stosowności. Tu sytuacja jest odwrotna. Nastąpiło zrównanie praw rzeczywistości i przedstawienia. August „mógł tylko należycie kończyć popis [...]. Nie zależało mu na dowodach prawdy [...], bo i tak wszystko stało się względne, wszystko niepewne” (N 298). Nie sięga po książkę, lecz po lustro. Nie potrzebuje wsparcia filozofów. Kato musiał przekonać sam siebie do decyzji, iż trzeba umrzeć, ponieważ nie wyrzekł się możliwości wyborów etycznych. Inna rzecz, że słuszne jest to, co zgodne z tradycją dziadów. Ale staroświeckość też stanowi wybór i może dlatego Marek Porcejusz wyrósł na symbol wolności.

Nie sposób uciec od skojarzeń z propagandą, także socjalistyczną z okresu powstania obu powieści, z równie przenicowanym językiem mediów (i z postawą, którą można zawrzeć w formule: „My przeciwko wam ⟨słowami⟩ tworzymy świat”). To, że pisanie w oderwaniu od swych czasów jest najzwyczajniej niemożliwe, sygnalizuje narrator już na początku *Nazona poety*; Bocheński przyznawał się do przydawania dużej wagi tłu historyczno-kulturowemu w *Rzeczach starych i nowych*. Czyż to nie kwestia momentu historycznego i tradycji, że spory odsetek krytyków automatycznie odczytał *Boskiego Juliusza* jako pamflet polityczny? Dobitnie wyraził to Jan Walc: „w domyśle jest Stalin. I nie może nie być”⁷. Jednak przyjmując, że mamy do czynienia z powieścią z kluczem i podążając tym tropem, stajemy przed pytaniem o sposób deszyfracji *Nazona poety*, niekwestionowanego drugiego tomu opowieści. Polski odbiorca nawykł do języka ezopowego, ale zabiera się do zdejmowania kostiumu historycznego, zanim sprawdzi, czy ma z nim do czynienia. Grochowski zauważył zdroworozsądkowo, iż opisywanie tyrana po 2000 lat od jego śmierci nie stanowi bynajmniej dowodu odwagi cywilnej⁸. Uważam, że o ile – zwłaszcza w *Boskim Juliuszu* – mamy tu do czynienia z językiem ezopowym (w swoistej postaci), to przesadą byłoby mówienie o antystalinowskim pamflecie w starożymskim przebraniu. Nawet w utworach sparabolizowanych kostiumowość i ezopowość nie muszą iść z sobą w parze⁹. Lektura na pierwszym, dosłownym poziomie *stori* nie ujmuje tym powieściom¹⁰ ani odrobiny walorów artystycznych. Przeciwnie, pozwala skoncentrować uwagę na stylistyce, narracji, języku.

Określiłam tę ezopowość jako swoistą, gdyż i ją dotknęła ironia. Tak jak się rzekło, czytelnik polski – nawet w wieku -nastu lat, jeszcze przed licealnym kursem

⁷ J. Walc, *Vae victis*. W: *Wielka choroba*, s. 206. Autor jednoznacznie utożsamia antykwarusza z Bocheńskim.

⁸ Grochowski, *op. cit.*, s. 70–71.

⁹ O związkach kostiumowości i mowy ezopowej pisał J. Smulski w artykule *Kostium historyczny w popołudniowej prozie rozrachunkowej* („Acta Universitatis Nicolai Copernici” nr 315, „Filologia Polska” z. 49 (1997)).

¹⁰ Nie traktuję tego słowa jako oznaczenia gatunkowego – pierwszą intuicją czytelnika będzie zapewne ten właśnie termin, tak jak często potocznie stosuje się wymiennie „powieść” i „książka”.

historii najnowszej – biele postępuje się kodem wypracowanym dla zmylenia cenzora; bądź co bądź, w polskich szkołach nadal tłumaczy się uczniom, dlaczego czerwone dłonie Wokulskiego świadczą o jego patriotyzmie. Przykład takiej lekcji w czystej postaci znajdziemy w części trzeciej *Nazona poety*, pt. *Śledztwo* (zob. N 218–219), jako „staranną analizę na potrzeby śledztwa”. To pobieżne streszczenie pierwszego tomu *Żalów*, jakby wprost wyjęte z belferskiej pogadanki; charakter ten nadają mu zwłaszcza objaśnienia w nawiasach. A przecież ten fragment książki jest najbardziej otwarty na odbiorcę. Szczególnie przesłuchanie Owidiusza wydaje się telewizyjnym *talk-show* – „Przesłuchanie chwilowo kończymy. Dziękuję skazanemu. Dziękuję obronie” (N 215). Prowadzący je konferansjer, oficjalny a niezłomny, używa form w pierwszej osobie liczby mnogiej. Jeśli to *pluralis maiestaticus*, zakrawałoby to na groteskę, ale „my” może też oznaczać opinię publiczną, tj. osąd czytelników z XX wieku. Dodatkowy kontekst ironiczny ujawnia się, gdy zauważymy, że drugim po procesie punktem kulminacyjnym wieczoru jest striptiz Julii. Oba numery popisowe nie są wybredne, dostarczają widowni przyjemności doprawionej przemocą (jak inaczej nazwać bezwstydną gapienie się?). Oddajmy głos konferansjerowi:

Dochodzę prawdy, powiedziałem to na początku, prawdy, która w pewnym sensie musi chyba istnieć! A może nie istnieje? [...] Jeżeli nie dojdę prawdy, będę musiał zamiast niej coś wymyślić. [N 215]

Na marginesie: czy słowa te będą nadal ironiczne, jeśli przypomnimy sobie umierającego Augusta?

Sięga też Bocheński po leksykę partyjnych wieców, gazetowych doniesień o sześciolatce i dziennika telewizyjnego, używając jej w zdaniach ujętych w mowę pozornie zależną. Z drugiej strony, obok określeń typu „technika narodu rzymskiego” czy „haniebna psychoza strachu” pojawiają się sformułowania spoza oficjalnego obiegu: „otoczyć Dumnyryksa ścisłą inwigilacją. Naślani t a j n i a c y mieli śledzić każdy jego krok i składać raporty Cezarowi” (B 31; podkreśl. A. Ł.). To już nie przypomina wupuowanego języka polityki. Ów socrealistyczny potoczny idiolekt występuje zwłaszcza przy referowaniu myśli i codziennych rozmów Cezara, pozwala na ukazanie najgorszych cech jego charakteru. Antykwariusz wie, że nie tyle liczebni, ile sposób wyrażania się przydaje ohydy postaci. Nie wystarczy wyjawić, ilu ludzi pragnie bohater zamordować, trzeba sprawić, by czytelnik usłyszał jego myśli. To poprzez stosowany język, poprzez sposób konstruowania iluzji (któremu to aktowi zwykle towarzyszy deziluzja) antykwariusz kieruje procesem interpretacji u odbiorcy. Zna strukturę jego świadomości, zakleszczoną w myśleniu aluzyjnym. Ironia objawia się przez jednoczesne używanie kodu aluzyjnego i jego rozprzężenie zarazem. Wspomniany zabieg z cytatem z *Neposa* (B 127) jest wymownym przykładem kompromitacji takiego sposobu rozumienia świata.

Wśród prób rozgraniczenia powieści modernistycznej od postmodernistycznej znalazła się koncepcja oparta na zmianie dominanty¹¹. Aby ująć jej tezę w kilku

¹¹ Zob. B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*. Przeł. M. P. Markowski. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, oprac. i przedmowa R. Nycz. Kraków 1997.

słowach: epistemologiczną dominantę powieści modernistycznej wyparła ontologiczna dominantą postmodernistyczna. Sprowadza się ów proces do zastąpienia pytania o naturę świata pytaniem o samo tego świata istnienie. Jaskrawymi przykładami są powieść kryminalna – na biegunie epistemologicznym, i powieść fantastyczna, na przeciwnym. Samo pojęcie dominanty zapożyczył Brian McHale, za którym je podaje, od Romana Jakobsona. Przemiana kultury nie polega na usunięciu pewnych elementów, ich wymarcu *etc.*, lecz na przehierarchizowaniu w obrębie dynamicznej struktury kulturowej. Np. reguły rządzące powieścią początku XX wieku w dziele o 70 lat późniejszym będą już stanowić elementy kodu (który należy także do encyklopedii czytelnika¹²).

Powieść historyczna, kroniki, biografia/życiorys – te wzorce odnajdujemy w obu utworach, w *Nazonie poecie* dołącza się jeszcze powieść kryminalna. Ich rola nie sprowadza się do kreowania iluzji, że świat przedstawiony jest tożsamy z rzeczywistymi wydarzeniami historycznymi. Na włączenie życiorysu Arystydesa można spojrzeć jako na zabieg uwierzytelniający poczynania antykwariusza w oczach czytelników, ale zarazem fragment ten przerywa tok opowieści, ukierunkowuje refleksję odbiorców i zwoździ ich – poprzez odniesienie raz do roku 44, raz do 58 p.n.e. Antykwariusz podkreśla przypadkowość wyboru zdarzeń do danego życiorysu, jedynym kryterium była zwięzłość (aby nie zanudzić czytelnika, zapewne). „Idzie raczej o pewien ogólny kierunek refleksji Neposa. [...] Treść pozostałych biografii jest równie [...] odległa od zdarzeń” (B 127). Narrator zestawia Arystydesa z Brutusem, po czym zaraz sobie zaprzecza:

Ale jest to jeden z tych wypadków, gdy antykwariusz podczas rekonstruowania potłuczonych posążków ulega złudzeniu, iż odkrył dwa przystające do siebie odłamki, pragnie je złożyć, myśli: to mi pasuje, tymczasem zaś nic nie pasuje, bo w rzeczywistości odłamki nigdy do siebie nie przylegały. [B 130]

Zdaniem Bogdana Owczarka, *Boski Juliusz* odsłania paradoks samej opowieści poprzez pofragmentowanie tekstu, rozmycie zapowiedzianego tematu boskości w kolejnych epizodach: „W swojej strukturze opowieść przez zatracenie ciągłości tematycznej [...] buduje kontekst historyczny dla rozumienia postępowania Cezara i jego związku z innymi”¹³.

Koncepcja dominanty nie wymusza ustalenia ścisłej cezurę chronologicznej pomiędzy moderną a postmoderną, pozwala zaś ogarnąć dzieła nie dające się jednoznacznie przypisać. Nie znaczy to, że jest workiem, do którego wrzuca się wszystko, co sprawia trudności typologom. Nie wydaje się więc, aby zastosowanie jej do obu badanych utworów było adekwatne. Obie powieści, co prawda, ogniskują uwagę na problemie władzy, ale w odmiennym rozumieniu. Ich kluczowe pytania są inne – mimo podobieństwa świata przedstawionego i systemów narracyjnych. W *Nazonie poecie* autor koncentruje się na fikcji, a przez to na literaturze. W *Boskim Juliuszu* ta kwestia poruszana jest najwyżej epizodycznie, a głównym zagadnieniem pozostają działania w świecie rzeczywistym – jeśli dokonywane za pomocą słów, to niekoniecznie subtelnych. Historia Katullusa to interludium, a jego rola sprowadza się do protestu moralnego przeciw Cezarowi, jak inne zakończo-

¹² Pojęcie „encyklopedii” w rozumieniu U. E c o; oczywiście, nie musi ono znaleźć zastosowania, zwłaszcza w przypadku literatury popularnej niskiego poziomu.

¹³ O w c z a r k, *op. cit.*, s. 79.

nego porażką. Cycero, owszem, zostaje nazwany partnerem Cezara, ale też sprawia wrażenie literata, który wyobraził sobie, że jest politykiem, a rytm słów może uratować Kapitol. Rzeczywiście, jak chciał Stefan Lichański, jest *Boski Juliusz* także swoistym „traktatem filozoficzno-moralnym”, który bez wątpienia zawiera elementy patosu, niemniej określenie utworu mianem „poematu eschatologicznego” i przyrównanie go do *Lilli Wenedy* wydaje się dyskusyjne¹⁴. *Boski Juliusz* to więcej niż „patetyczna pieśń o zagładzie, wychwalająca heroizm klęski walki w przegranej sprawie”¹⁵. Do owego rzemiosła, które pozostaje między dobrem a złem i dlatego przeraża poetów (zob. N 102), przynależy też polityka w wydaniu boskiego Juliusza. Bohater u Bocheńskiego nigdy nie myśli w kategoriach moralności. Jeśli dbał o piękno, to zanim zaczął realizować swój sen o potędze (kolejna cecha amputowana historycznemu Cezarowi: uwielbiał otaczać się pięknymi przedmiotami i pięknymi ludźmi, co nie znaczy, że nie umiał się bez tego obejść. Mimo wszystko zabraniał księgowania wydatków na zakup młodych niewolników, a podobno bywały horrendalne). Rdzeń problemowy książki to kreacyjne działania na rzeczywistości oraz odczytywanie historii (i sposób jej funkcjonowania).

Trudności klasyfikacyjne z *Boskim Juliuszem* są ogólnie znane – począwszy od sporu, czy to biografia, powieść czy esej *etc.* Dla przykładu: przywołany już Lichański wytykał (i miał za złe) autorowi przedstawienie Cezara niezgodnie z prawdą historyczną – Cezara jako „nie takiego”; przy czym „takim” Cezarem jest choćby ten widziany oczami Aleksandra Krawczuka. „Postać i dzieje Cezara wykorzystuje się jako pretekst do pisania *de omnibus rebus et quibusdam aliis*” – irytuje się krytyk¹⁶. (Czy możliwe, by nie zauważył, że jedną z trosk zaprzęających antykwariusza stanowi właśnie onto- i epistemologiczny status prawdy dziejowej? A także tego, na co wskazał Leszek Szaruga w artykule pod <znakomitym> tytułem „*Boski Juliusz*” i „*Nazo poeta*”: różnica i tożsamość, iż interpretacja faktów historycznych zostaje podporządkowana określone mu rozumieniu powieści?¹⁷) Wbrew pozorom, Bocheński nie rekonstruuje postaci historycznych¹⁸. Nie tworzy bowiem powieści historycznych, mimo że operuje materia poświadczoną w źródłach. Nie proponuje też innej wersji dziejów. Fabułę *Boskiego Juliusza* tkają rzeczywiste wydarzenia, ale jego świat przedstawiony jest w swej konstrukcji abstraktem, jako że kształt całości nie został poddany protokolarnemu zapisowi zdarzeń kroniki, lecz planowi problemowemu – związłemu zreferowaniu tego, „co zrobił Cezar, by zostać bogiem” (B 9). Bohaterowie u Bocheńskiego nie są rekonstruowani – nie dąży się do ukazania ich wszechstronnie, do „oddania sprawiedliwości” prawdzie historycznej (zagadnienie to zostało stematyzowane w *Nazonie poecie*), ale też nie stanowią oni efektu *creatio ex nihilo*. Postacie tego drugiego

¹⁴ S. Lichański, *O Cezarze i cesarobójcach*. „Więź” 1962, nr 10, s. 73.

¹⁵ Sformułowanie ujęte w cudzysłów jest kompilacją uwag Lichańskiego (*ibidem*).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ L. Szaruga, „*Boski Juliusz*” i „*Nazo poeta*”: różnica i tożsamość. W: *Współczesna powieść polityczna. Sens literatury, sens historii*. Warszawa 2001.

¹⁸ Klasyfikację traktowania postaci w powieściach historycznych przedstawia A. Stoff w artykule *Status postaci we współczesnej prozie historycznej (rekonesans metodologiczny)* (w: *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*. Lublin 1997); bohaterów mających pierwowzory w rzeczywistości dzieli na rekonstruowanych i kreowanych.

rodzaju, zwane kreacjami, są, jak dowodzi Andrzej Stoff, płaskie, jednowymiarowe, pozbawione wzorca, toteż nie można na ich przykładzie przeprowadzić analizy psychologicznej i socjologicznej. Te cechy wykluczałyby zaklasyfikowanie postaci u Bocheńskiego także jako kreacji, niemniej bliżej im już do tego modelu – zwłaszcza jeżeli chodzi o postać Augusta. Główni bohaterowie *Boskiego Juliusza* (trzeba dodać tu samego Owidiusza) są lekko spłaszczeni, autor przykroił ich psychikę, by mogli stać się modelami postaw. Dotyczy to również, choć w mniejszym stopniu, samego Cezara. Rekonstrukcja nie ukazałaby postaci tak jednoznacznie negatywnej, czego przykładem Oktawian August. To kolejny konstrukt pomiędzy kreacjonizmem a rekonstrukcjonizmem; nawiązując do rzeczy, która u Bocheńskiego najbardziej absorbuje uwagę Augusta – opętanego seksem ascety, powiedziałaby psychoanalityk – realny pierwowzór wprawdzie z upodobaniem regulował Rzymianom życie rodzinne, ale sam i w starczym wieku pozwalał sobie na uciechy z dziewczętami niewinnymi w sensie dosłownym. Spośród wszystkich bohaterów omawianych utworów to właśnie August został pokazany najpełniej, to on ma największe predyspozycje do zyskania sympatii czytelnika. Jemu, nie Owidiuszowi, towarzyszy konferansjer w godzinie śmierci (czyżby zgon poety wśród „wyjących barbarzyńców” był mniej atrakcyjny medialnie?) Związek między owym okaleczeniem postaci a dominacją porządku problemowego nie wymaga tutaj szerszych wyjaśnień.

Wypada się zgodzić, że postacie kreowane „są weryfikowalne tylko w planie ideowych, historiozoficznych założeń utworu”¹⁹, ponieważ funkcjonują w „sztucznym” świecie powieściowym, „powołanym dla rozpatrzenia, zweryfikowania jakiejś tezy, dla uzyskania odpowiedzi na istotne historiozoficzne pytania”. W przypadku takiego świata nie dba się o stworzenie iluzji czasu epoki. To trochę jak w teatrze elżbietañskim, gdzie las bywał wyobrażany przez tabliczkę z informacją „Tu jest las”. Jeśli nawet zdarzy się, że ów świat odzwierciedla realia historyczne (nie tylko w opisie kultury materialnej), dla planu znaczeniowego dzieła stanowią one jedynie arabeski oplatające plan ideowy. Taką konstrukcję znajdziemy np. w *Mszy za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego. W *Boskim Juliuszu* silniej niż w *Nazonie poecie* uwidacznia się heterogeniczność tworzywa. Brulionowość, subiektywność, fragmentaryzację, niegotowość, niedoszlifowanie zapowiada już podtytuł *Zapiski antykwariusza*. Zaliczywszy *Boskiego Juliusza* do „tekstowych hybryd”, Grochowski podkreślał palimpsestowość, wagę konstrukcji opartej na cytacie²⁰. Z jednej strony mamy więc dokumentaryzm, z drugiej autotematyzm, składanie opowieści niejako w obecności czytelnika. Obie te tendencje zapanowały w polskiej literaturze po odwilży schyłku lat pięćdziesiątych jako ekspiacja po prymitywnym zakłamaniu literatury socrealistycznej. Dążenie do monologizacji (pojawia się monolog wypowiedziany) oraz wtopione w narrację znaczne fragmenty eseistyczne wpisują ponadto obie książki w szerszy kontekst literatury europejskiej (dla porządku: techniki te wykształciły się w niej w pierwszej połowie XX wieku). Reasumując, ze względu na formę *Boski Juliusz* zbliża się do tego, co później otrzymało nazwę sylwy ponowoczesnej. Byłaby to więc wcześniejsza o co najmniej kilkanaście lat zapowiedź pojawienia się tego ukształtowania. Jeżeli chodzi o za-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Szerzej o tej kwestii zob. Grochowski, *op. cit.*

wartość ideową (co nie jest określeniem zbyt eleganckim, ale pasuje do stylistyki czasów publikacji), zgadzam się z Jolantą Ługowską co do ukazania w tym dziele historiozofii Bocheńskiego: „jej istotę stanowi przekonanie o istnieniu stałych schematów sytuacyjnych i ogólnych praw rządzących historią”; „Dlatego też *Boskiego Juliusza* można czytać jako utwór historyczny [...] i jako metaforę historiozoficzną”²¹. Dla współczesnych twórców literackich nie będących *sensu stricto* klasycznymi powieściami historycznymi (tj. nie ograniczających się do referowania faktów historycznych; powieści płaszcza i szpady w ogóle nie są brane pod rozwagę) ukuto na gruncie anglosaskim określenie „historiograficzna metapowieść”. Łączy się ona z takimi kategoriami, jak parodia, parabola, intertekstualność (stąd zastąpienie związku autora z tekstem relacją tekst–czytelnik)²². Linda Hutcheon podaje następujące przykłady takiej prozy: *Imię róży* Umberta Eco, *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Marqueza czy *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa. Podstawą klasyfikacji jest stosunek dzieła do historii: „Historiograficzna metapowieść dąży do umiejscowienia się w dyskursie historycznym bez rezygnacji ze swej autonomii jako fikcji”²³. Celowo wybieram określenie „współczesny”, nie wdając się w podział nowoczesne/ponowoczesne (modernistyczne/postmodernistyczne). Obie książki ukazały się drukiem w latach sześćdziesiątych XX wieku (1961 i 1969). Była już mowa o polskiej odwilży, trzeba natomiast dodać, że w tym dziesięcioleciu umieszcza się początek zachodniej ponowoczesności (*postmodernity*)²⁴. Wprowadzenie przedrostka „po-” wynikało z potrzeby odróżnienia nowych zjawisk w literaturze angloamerykańskiej, np. powieści Thomasa Pynchona czy Johna Bartha. Polscy pisarze odreagowywali wówczas socrealizm i odzyskiwali zaufanie czytelników. Nie oznaczało to utraty zainteresowania formą, ale też na śmielsze eksperymenty – jak *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego – przyszedł czas później. Dlatego też uważam, iż określenie *Boskiego Juliusza* jako „hybrydy tekstowej” przez Grochowskiego stanowi wystarczającą klasyfikację. Co nie znaczy, że nie wolno wskazać na paralele w literaturach obcych.

Czy *Nazo poeta* jest już powieścią postmodernistyczną czy jeszcze modernistyczną? Najwyraźniej nie można uniknąć aktualizacji kategorii nowości/staroci (choć przypomina ona XIX-wieczną opozycję: postępowy vs wsteczny). Sądzę, że koncepcja dominanty pozwala na odsunięcie w cień kwestii waloryzacji uwarunkowanej przez czas powstania utworu, ponieważ koncentruje się na zagadnieniu stawianym przez dzieło. *Expressis verbis* pada w nim bowiem pytanie o winnego zbrodni – i już to odwrócenie zużytego schematu z powieści kryminalnej stanowi

²¹ J. Ł u g o w s k a, *Z zagadnień prozy Jacka Bocheńskiego*. „Roczniki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej”. Dział F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne, t. 49 (1971), s. 184.

²² Zob. L. H u t c h e o n, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*. Przeł. J. M a r g a ń s k i. W zb.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*.

²³ *Ibidem*, s. 379.

²⁴ Wdawanie się w zawłości klasyfikacyjne związane z wymienionymi określeniami nie ma dla niniejszej pracy kluczowego znaczenia. Jak wiadomo, granice między epokami są płynne – dodatkowo należy unikać mieszania „ponowoczesności [*postmodernity*]”, który to termin zawiera w sobie aspekt czasowy, z „postmodernizmem [*postmodernism*]”, będącym raczej nurtem, m.in. w muzyce. Trudność polega na tym, że mówiąc np. „Młoda Polska”, określamy zarazem poetykę i granice czasowe, a w przypadku interesujących nas zjawisk drugiej połowy XX wieku nie będzie to już możliwe. Dochodzi do tego też wyjątkowość sytuacji literatury polskiej; wydaje się, że „ponowoczesność” nigdy w niej się nie zdomowała.

element zaproszenia do gry, winno więc wzbudzić czujność czytelnika. Autor zapowiada rozrywkę dla „miłośników silnych wzruszeń” (N 10), by zaraz odciąć się od pospolitego gatunku „historii kryminalnych, których treścią są zmyślenia” (N 11). Jednocześnie zaznacza, że opisywaną sytuację wziął z życia, że opiera się na faktach. To kolejne zbliżenie do czytelników: rozróżniają oni mianowicie dwa rodzaje faktów – „z życia” i „z głowy”. Tak rozdziela je język potoczny, bynajmniej nie tylko w gazetach pojawia się określenie „fakt autentyczny”, a przecież logicznie „fakty nieautentyczne” nie istnieją – nie mogą, gdyż fakt to „to, co się wydarzyło, miało miejsce, zostało zrobione; zdarzenie”, a także „to, co istnieje w rzeczywistości lub daje się zweryfikować”²⁵. Fakty są historyczne, a badacz (zwłaszcza on) trzyma się ich; to faktom (niezbitym) i prawdzie patrzymy w oczy, skoro mówią same za siebie. Sformułowaniem „fakty autentyczne” posługujemy się, ulegając przyzwyczajeniom, rytmowi języka czy też bezmyślnie naśladowując media, choć niektórym wydaje się to zapewne przejawem ścisłości i elokwencji.

Jednym słowem, narrator bawi się z odbiorcą, odwołując się do dobrze znanego obu stronom schematu, co uchodzi za sztandarową cechę prozy postmodernistycznej. Zanim przyporządkujemy *Nazona poetę* któremuś z nurtów, warto przyjrzeć się bardziej wyrazistym elementom uchodzącym za ich wyznaczniki, a występującym w tym dziele.

„Nowy program, kłaniam się, może trochę rytmu?” (N 7) – konferansjer zaczyna od zagajenia rozmowy z publicznością; analogiczne wrażenie odnosimy w przypadku *Boskiego Juliusza* („Czy ktoś z państwa chciałby zostać bogiem?”, B 7). Krytyka wskazywała, że ów „nowy program” to, być może, propozycja nowego rozumienia powieści – wówczas już pierwsze zdanie utworu wskazywałoby na rzeczywisty przedmiot zainteresowań narratora, a historie poety i cezara byłyby jedynie pretekstami. Otóż program ów „rodzi się wśród ogólnego pulsowania, pod ożywczym tchnieniem zbiorowości, w której tętnią prądy owych licznych pragnień, żądz, tęsknot i popędów Miasta” (N 9). To zdanie, które mogłoby się znaleźć w manifestie programowym któregoś z awangardowych ugrupowań pierwszej połowy ubiegłego wieku. Mamy tu trzy kategorie nowoczesności: wielkie miasto z jego zgielkiem, tłum i puls, porównywany z mechanicznym rytmem: „panie, zmęczone rygorami stylu, zbyt już oschłym, nadto jednostajnym i mechanicznym rytmem koncertu, seksu, epoki [...]” (N 9). Narrator mówi o „kwitnących latach pokoju, gdy wojny toczą się co najwyżej na peryferiach [...], [...] świetnych [...] latach odprężenia i postępu [...]” (N 8). Jeśliby odnosić te słowa do rzeczywistego czasu historycznego, to pasują one i do Rzymu przełomu er, i do Polski – zarówno w epoce zachłyśniętej hasłem „3 × M”, odreagowującej stresy Wielkiej Wojny, jak i w okresie powstania utworu. Od kilkudziesięciu lat przecież dla mieszkańców Polski „wojny toczą się najwyżej na peryferiach”.

Mimo mianowania czasu²⁶ przez autora: Rzym starożytny, jest ów czas dowolny i przygodny. Przeszłość jest czasem fikcyjnym, istniejącym tylko w umyśle tego, kto go rozważa. Aktualizujemy ją w naszym teraz, dodatkowo ograniczeni przez język:

²⁵ Fakt. Hasło w: *Słownik współczesnego języka polskiego*. Red. B. Dunaj. Warszawa 1996, s. 256.

²⁶ O czasie mianowanym zob. A. Stöff, *Czas mianowany w strukturze utworu epickiego*. W: *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*.

wyrazić ją można jedynie takim stylem i takimi słowami, jakie [...] są nam dane. [...] Stąd ważny wniosek: nie ma praktycznej różnicy między czasem przeszłym a teraźniejszym. Historia starożytna toczy się obecnie. [N 9; podkreśl. A. Ł.]

I dalej:

W naszych starożytnych czasach bardzo się rozpowszechniły te mody literackie, ot choćby moda na dystych elegijny albo na potok świadomości. [N 99; podkreśl. A. Ł.]

Żartobliwe przypuszczenie, jakoby Nazo czerpał z Jamesa Joyce’a i Alberta Camusa, kompromituje nowoczesne (starożytni szanowali tradycję) oszołomienie nowością. Wszystko już było. Fabuły się nie liczą, mówi konferansjer:

Rytm jest bowiem pierwotny, materiał powstaje z rytmu. [...] Amor strzela konwencjonalnie, aby się spełnił schemat mitologiczny [...]. [N 58]

To wyznaczenie powtarza Owidiusz (N 99) i mamy kolejny dowód, że w sprawach dotyczących się literatury stanowi on *porte-parole* narratora, jak też najwyższy autorytet. Jako model i wzór poety – w kwestiach literackich nie myli się nigdy. Ważne są więc „czary nad fabułami” (N 99), które „czerpiemy [...] zewsząd, stosujemy dowolnie” (N 99). Nawet jeśli istniał pierwowzór Korynny, w *Pieśniach miłosnych* odnajdziemy szereg obiegowych wątków mitologicznych. Z drugiej strony, narrator broni swoistości materii literackiej, prawa twórcy do doboru materiału bez względu na zdanie krytyków-besserwisserów, którzy wytkną mu, co zaczerpnął i od kogo:

poeta osobiście doświadcza tego i owego, a nie tylko powtarza cudze relacje, odpisując od autorów bardziej życiowo obytych. [...] bez oglądania się na Greków albo Propercjusza. [N 69]

Niekonsekwencja tych stwierdzeń znika, kiedy przypomni się słowa:

A jednak nadchodzi wreszcie taki moment, gdy fantazja musi pożywić się rzeczywistością. Jeśli nie, to koniec pieśni, powiedziałbym ja – konferansjer. [...] pomysli przyjąć może tylko z rzeczy samej, z r z e c z y! [N 69]

Jakkolwiek funkcjonujemy w uniwersum tekstów, u źródła utworu literackiego znajduje się fakt, rozumiany nie tylko jako zdarzenie w czasie, o którym się opowiada, ale i jako wytwór kultury (np. inne dzieło literackie). Ługowska zanotowała, że jest to zgodne z praktyką pisarską Bocheńskiego. Poezja Owidiusza posłużyła autorowi *Nazona poety* do skonstruowania modelu literatury, jak chce badaczka, „najwyższego lotu, w której zawarta została suma wiedzy o człowieku i historii”²⁷. Stąd odrzucenie kategorii nowości/eksperymentu, użyteczności (zarówno w sensie dydaktyki, jak i zabawy) oraz powiązanie z prawdą rozumianą jako uchwycenie istoty rzeczy.

Jak jednak oddać rzeczywistość, skoro stałość ontologiczna świata została w *Nazonie poecie* zachwiana? Z biegiem lektury Owidiusz zaczyna migotać jak Korynna. A przecież to on jest filarem, od niego zawiązuje się intryga: mamy winnego, brakuje przestępstwa. Powieść kryminalną cechuje łatwa do przewidzenia budowa, co sprawia czytelnikowi przyjemność, ponieważ w toku lektury może on

²⁷ Ługowska, *op. cit.*, s. 196.

uporządkować świat. Nawet jeśli się przy tym pomyli, na końcu pozna rozwiązanie zagadki i wszystko znów będzie tak, jak być powinno. Dodatkowy kod uruchamiający jest przez mit poety: wygnanie go z ojczyzny, prześladowanie przez władzę – w tym kontekście ikoną romantyzmu była np. postać Torquata Tassa, ostatecznie zmuszonego do autoocenzurowania *Jerozolimy wyzwolonej*²⁸. Gra powieściowym schematem, ironiczność, hipotetyczność, względność pewnych elementów świata przedstawionego to właściwości łączone z przedrostkiem „post-”.

Podobnie jak przy *Boskim Juliuszu*, tak i wypadku *Nazona poety* nie można wskazać palcem i powiedzieć: „To jest książka (post)modernistyczna. Nowatorska (albo: epigońska) na wskroś. Zasługuje (lub: nie zasługuje) na państwa uwagę”. Pomijając walory estetyczne, stanowi *Nazo poeta* ciekawy przykład stadium pośredniego, przejście pomiędzy dominantą epistemologiczną a ontologiczną. Obie pozostają w nim w dynamicznej równowadze.

Problem relacji nadawcy i odbiorcy był kwestią bodaj najchętniej poruszaną przez omawiających obie powieści. Narratorzy, czy też narrator – jako że konferansjer przyznaje się do zarzucenia zawodu antykwariusza – komentuje, referuje i wyjaśnia poczynania postaci, tło społeczne, a nawet przemiany znaczeń wyrazów. Weźmy Owidiuszową audiencję u Messali. Każdy Rzymianin słysząc „Cerera”, mimowolnie myśli o wegetacji roślin uprawnych, pierwotnym sensie tego słowa²⁹. Już na pierwszej stronie *Nazona poety* konferansjer zobowiązuje się wykazać, że styl (czasu) jest jak prawo przyrody – został nam dany; nie tylko go nie tworzymy, ale nawet nie wybieramy. W *Boskim Juliuszu* styl odzwierciedlał człowieka, lecz i główny przedmiot rozważań był inny. Dlatego właśnie nie można ujmować owych powieści tylko jako dyptyku – bądź co bądź, dzieli je 8 lat. Nie znaczy to, że wcześniejsza książka nie zawiera refleksji nad słowami, jednak dopiero w opowieści o poecie ujawnia się, jak bardzo jesteśmy zapośredniczeni w języku. Stwierdzenie, że to on mówi nami, a nie my nim, wydaje się dziś truizmem, ale też przez kolejne badania naukowe wciąż potwierdzanym. Wiemy, jak ważną funkcją rytuałów jest podtrzymywanie określonych wyobrażeń w świadomości społecznej. Wiadomo też, że człowiek mimowolnie układa swoje przeżycia w narrację, stanowi ona najwłaściwszy mu sposób rozumienia świata³⁰. Na modnych teraz kursach treningu pamięci instruktorzy doradzają wymyślanie mnemotechnicznych historyjek. Symptomatyczne, że zmierzch powieści w naszych czasach nie dotknął literatury popularnej. Zaliczki w wysokości miliona dolarów dla debiutanta w tym gatunku – podobno ta plotka o *Impresjonistcie* Hariego Kunzru jest prawdziwa – szokowały kilka lat temu; jeszcze barwniejsze legendy krążą o powstawaniu autobiografii sław – nawet 22-letnich podśpiewujących piękności z południa. Już mniej więcej od okresu międzywojennego rejestruje się zjawisko sztuki masowej (w przypadku literatury popularnej czy brukowej – a nie mam na myśli pornografii – granicę tę

²⁸ Tasso stał się symbolem poety uciskanego – dlatego wymieniam jego, a nie któregoś z polskich poetów romantycznych. Poza tym zarzucano jego eposowi nieobyčajność, tj. propagowanie grzesznej miłości, czego chyba nikt nie ośmieliłby się insynuować naszym wieszczom.

²⁹ Kwestię tę – w taki sam sposób, lecz obszerniej – omawia B o c h e ń s k i w *Rzeczach starych i nowych*.

³⁰ Zob. tytuł znanej książki psychologicznej: *Narracja jako sposób rozumienia świata*. Red. J. Trzebiński. Gdańsk 2002.

należy przesunąć jeszcze wcześniej), przeciwstawianej wysublimowanej sztuce elit intelektualnych. Na potrzeby klasyfikacji mówiło się kiedyś o środowisku *low class*, *middle class* czy *high brow*; obecnie owe określenia ustępują targetowi, czyli grupie docelowej (co jest, przynajmniej, w guście książkowego Juliusza Cezara). U Bocheńskiego nawet narrator-bibliofil zmienia profesję. Kryminal – już samo to słowo trąci pospolitością – nigdy nie awansował w Polsce na wyższą półkę, jak to ma miejsce chociażby w świecie anglosaskim, choć według rozpropagowanego przez media przekonania, najprawdopodobniej zmieni się to wraz z ugruntowaniem się w naszym kraju licznej klasy średniej. Polska biblioteczka ma bowiem tylko dwie półki, każdą dla innego czytelnika. W dodatku tę bliżej podłogi zaślania się czymkolwiek bądź, żeby, broń Boże, goście nie zobaczyli.

Repartycję zadań sztuki odnajdziemy w utworze *Nazo poeta* w podziale na sztukę, której jedyną racją bytu jest piękno stowarzyszone z prawdą, i rzemiosło – tego „potworka zrodzonego przez miejską [czytaj: masową – A. Ł.] cywilizację” (N 131). Opowieść konferansjera wchłonęła cechy literatury popularnej, schlebujące niewyrafinowanym gustom – sensacyjną fabułę opartą na seksie i zbrodni, tajemniczych wrogów, gwiazdorską popularność, piękne kobiety. Mimo to narrator nie ma wątpliwości, że jego działania zasługują na miano sztuki. Kryterium, poza walorami artystycznymi, które bywają sprowadzone do kwestii smaku, stanowi i n t e n c j o n a l n o ś ć dzieła literackiego³¹. Mówiąc patetycznie, sztuka nie służy ani władcom, ani rynkowi. Niezbyt to oryginalne, ale ustaliliśmy już, iż nie o efekt nowatorstwa autorowi chodziło.

W obu powieściach narrator podkreśla, że jego rola jest w swoim rodzaju służebna wobec publiczności, że on istnieje i opowiada dla niej. Jego objaśnienia i komentarze zaś mają na celu wygodę czytelnika – jak sam stwierdza, to żadna przyjemność wdychać tyle kurzu.

Na marginesie: antykwariusz na wstępie wyjawia, iż najważniejsze jest dlań zadowolenie odbiorcy. W końcu musi sprzedać szpargały ze swego kramiku. XX-wieczny czytelnik widział już wszystko i antykwariusz nie dziwi się jego zblazowaniu, za to stara się uatrakcyjnić rzeczy dawno minione: „Przedstawi państwu jedynie najciekawsze, oczyszczone z kurzu okazy. Może kto kupi?” (B 8). Motyw szarzyzny/kurzu w *Boskim Juliuszu* wydaje się korespondować z motywem iluzji/migotania w *Nazonie poecie*. Jedno i drugie utrudnia widzenie:

Minęły przecież dwa tysiące lat od śmierci Cezara. Tak długi czas tworzy ścianę, przez którą trudno przebrnąć. Ponadto warstwy czasu nakładają się na siebie w dziwnie jednostajny sposób. [...] Wszystko jest szare. [B 7]

W *Nazonie poecie* niepewność co do czasu przedstawionego, tak jak bytu-niebytu Korynny, wynika ze zwielokrotniającego migotania.

Poparte są owe zapewnienia narratora z *Nazona poety* dodatkowo doświadczeniem z autopsji, co zawsze pomaga uzyskać zaufanie odbiorcy wypowiedzi. Antykwariusz wspomina swoje pierwsze spotkanie z postacią Cezara poprzez szkolną czytankę *Gallia est omnis divisa in partes tres...*, bo taki los ostatecznie spotkał pamiętniki prokonsula. (Nawiasem mówiąc, wyznanie narratora, że zetknął

³¹ Na intencjonalny model twórczości występujący w pisarstwie J. Bocheńskiego wskazała Ługowska (*op. cit.*, s. 177–206).

się z nimi dopiero jako 14-letni gimnazjalista, dały asumpt co poniektórym do utożsamiania go z Jackiem Bocheńskim. Jeśliby zgodzić się z taką interpretacją, to... cóż – „dzieci szewca bez butów chodzą”. Sam autor nie szkaluje jednak pamięci swego ojca, przyznając otwarcie, że łacina to jego drugi język.) Mimo tego krygowania się przemawia niekiedy antykwariusz do czytelników jak niegdysiejszy belfer do uczniów: „Państwo znają... pamiętają... wiedzą doskonale...” Nie pozwala odbiorcy zapomnieć, kto jest właściwym twórcą opowieści. To także jeden ze sposobów, jakimi kreuje iluzję rozmowy. Konstatacja Bogdana Owczarka, że konwersacyjność narracji *Boskiego Juliusza* pełni funkcję fatyczną³², jest prawdziwa także dla *Nazona poety*. Obie książki zakładają bowiem obecność aktywnego odbiorcy – niemal bez przerwy przywoływaną (może lepiej: unaocznianą), np. „Przepraszam, zdaje się, że ktoś chciał zadać pytanie” (N 8). Narrator przymila się (znów ironia), dążąc za wszelką cenę do utrzymania zainteresowania XX-wiecznego, zblazowanego odbiorcy. Jak opiekun-przewodnik prowadzi czytelnika za rękę po labiryncie tekstów, jednym z nich jest również historia.

To oczywiście uproszczenie, ale *Boski Juliusz* mocniej wiąże się z kulturą pisma (już w podtytule pojawia się słowo „zapiski”), *Nazo poeta* zaś z kulturą obrazu. Abstrahuję przy tym od źródeł historycznych, które Bocheński wykorzystał w konstrukcji obu książek; jak wiadomo, dzieła tytułowego bohatera przenikają jeszcze bardziej *Nazona poetę* niż *Boskiego Juliusza*. Antykwariusz studiuje książki i zaprasza czytelników do lektury, siedzi zaś w magazynie-rupieciarni, muzeum, bibliotece, do której konferansjer nie zapuszcza się dalej niż pod portyk; ten nie namawia do czytania, tylko występuje na scenie, w blasku jupiterów i w towarzystwie *girls*.

Zapytałam na początku, czy *Boski Juliusz* i *Nazo poeta* to dwa kolejne odcinki tej samej powieści, dziwnym trafem napisane w dużym odstępie czasu. Jako rzecz o naturze władzy utwory te stanowią traktat w dwóch księgach. Niemniej już na tej płaszczyźnie zaczyna się rysować pęknięcie. *Boski Juliusz* to tyleż wnikliwa, co zjadliwa satyra na dążenie do rządzenia innymi³³. Oto czym są wasi bohaterowie, zdaje się mówić antykwariusz. Władza powieściowego Augusta staje się swoją karykaturą. Jak można wnosić z faktów historycznych, to nieunikniona kolej rzeczy. Ten moment wybiera autor, by przejść do problematyki statusu literatury i jej twórcy. Czy rzeczywiście początek *Nazona poety*: „Nowy program, kłaniam się, może trochę rytmu?” – to propozycja nowego rozumienia powieści jako gatunku? Wygląda raczej na sugestię zmiany tematu, ściślej: hierarchii ważności poszczególnych wątków w jego obrębie. Przywołałam konteksty anglosaskie, aby wytworzyć sytuację laboratoryjną oraz ponieważ polskim kłopotom z przedmiotem towarzyszy problem z narzędziami. Ma rację Bolecki, kiedy pisze, że wojna prze-rwała „projekt modernizmu” w Polsce i nazaczyła polską literaturę³⁴. Jednak pamiętając o reszcie Europy, najwyraźniej wyklucza on z niej Anglię. Rzecz w tym, że doświadczenia wojenne np. Polski i Francji nie są porównywalne, inna też jest

³² Owczark, *op. cit.*, s. 77–82.

³³ Słowa „satyra” nie używam tu, oczywiście, w sensie gatunku literackiego.

³⁴ W. Bolecki: *Wstęp; Polowanie na postmodernistów (w Polsce); Postmodernizowanie modernizmu. W: Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice.*

ich recepcja. Przykład: w Polsce potrzeba sławy wielkiego twórcy i nagrody Oscara, by przyznać hitlerowskiemu oficerowi prawo do ludzkich odruchów. Tymczasem hollywoodzkie filmy już dawno przyczyniły się do powstania i rozpowszechnienia w społeczeństwach Zachodu mity niemieckiego żołnierza jako dżentelmena (podobno główną tego przyczyną był, jakże twarzowy, mundur). Mało znany jest fakt, że co niektórzy ci dżentelmeńscy wojskowi zdobywali pierwsze szlify szkoląc się podczas konfliktu japońsko-chińskiego. Podziwiali techniczne umiejętności zwycięzców i powrócili w tym zachwycie do Europy.

Powtórzę: nie jest moim celem wykazanie, że oto mamy kolejnego postmodernistę znad Wisły, w mrokach socjalizmu w dodatku. Nie namawiam również do zapominania o kontekście społeczno-kulturowym powstania analizowanych tu utworów. Twierdzą zaś, że niesłuszne jest sprowadzanie tej prozy do obrazka z dziejów Rzymu, pomijanie np. ich wyraźnego autotematyzmu. Na nieprzypadkowość u Bocheńskiego koncepcji pisarza i literatury – kluczowej kwestii jego twórczości – wskazała Ługowska. Według jej osądu spełnieniem modelu literatury proponowanego w *Nazonie poecie* jest *Tabu*, wzmiankowane przy okazji listów heroin Owidiusza³⁵. Toteż proponuję spojrzenie na te powieści jako na świadectwo świadomości zmian kulturowych³⁶, jak również próbę obrony tradycji europejskich i prawa sztuki do samostanowienia, wbrew wszelkim -izmom i -acjom.

Abstract

ANNA ŁADAN
(Warsaw)

HISTORY, NARRATION, CREATION – JACEK BOCHEŃSKI'S "DIVINE JULIUS" AND "NASO THE POET"

The present paper aims at showing the uniqueness two novels by Jacek Bocheński: *The Divine Julius* and *Naso the Poet* against a background of post-war Polish literature. It dissociates from contributory and anecdotal readings of the analysed novels, as well as from setting them in a context of Polish socialism. The author of the paper proposes reading in the background of ideas and conceptions developed on the ground of European and American (post)modernism. Additionally it points at autothematic character of and *Naso the Poet*, and at the proposal of literature contained in the novel.

³⁵ Ł u g o w s k a, *op. cit.*, s. 190.

³⁶ Cenne wydają się w tym kontekście uwagi A. Zybortowicza (*Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*. Toruń 1995) dotyczące wymiany dwóch modeli poznania: obiektywnego i konstruktywistycznego.