

Leszek Engelking

T

Nowe mity

Twórczość Jáchyma Topola



LITERATUROZNAWSTWO

SYLWETKI

Nowe mity

Twórczość Jáchyma Topola



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Leszek Engelking

Nowe mity

Twórczość Jáchyma Topola

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2016

Leszek Engelking – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Teorii Literatury, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

RECENZENT

Joanna Czaplińska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Studio 7A

Zdjęcie wykorzystane na okładce pochodzi z archiwum Jáchyma Topola

© Copyright by Leszek Engelking, Łódź 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2016

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07148.15.0.M

Ark. wyd. 14,5; ark. druk. 14,25

ISBN 978-83-8088-038-2

e-ISBN 978-83-8088-039-9

<https://doi.org/10.18778/8088-038-2>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	7
Nowe mity Jáchyma Topola	9
Wnuk ekspresjonistów i postmodernista mimo woli. Elementy ekspresjonistyczne i postmodernistyczne w twórczości Jáchyma Topola	33
Dobre dziennikarstwo wybitnego pisarza. O reportażach Jáchyma Topola	51
„Muszę robić złe rzeczy, bo da się je robić...”. Dobro i zło w twórczości Jáchyma Topola	59
Pomiot złego ducha. Przemoc i agresja w twórczości Jáchyma Topola	67
„W młodości czasem chciałem być Polakiem...”. Polska, polszczyzna i Polacy w powieści <i>Siostra</i>	77
Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity, karnawalizacja i postać trickstera w powieści <i>Nocna praca</i>	89
Polska w <i>Supermarkecie bohaterów radzieckich</i>	121
Intertekstualność w sztuce <i>Droga do Bugulmy</i>	131
Dom i bezdomność w powieści <i>Strefa cyrkowa</i>	145
Pikarejski kojot Ilja. Model pikara i model trickstera w powieści <i>Strefa cyrkowa</i> ..	161
Narrator naiwny w powieści <i>Warsztat diabła</i>	179
Bibliografia	189
Summary	209
Indeks rzeczowy	213
Indeks osobowy	217
Nota bibliograficzna	225

WSTĘP

Jáchym Topol to czeski pisarz, bez którego uwzględnienia niepodobna w zadowalający sposób opisać współczesnej literatury Czech i szerzej – literatury Europy Środkowej. Stwierdzenie to jest prawdziwe zarówno z perspektywy piśmiennictwa dlań rodzimego, jak i światowego oglądu, jako że pisarz ten jest twórcą chętnie tłumaczonym na języki obce i w wielu krajach (m.in. w Polsce) znanym – może nie tyle szerokim kręgom czytelniczym, ile odbiorcom wybranym, zainteresowanym określonym typem literatury, pewnymi tematami czy ogólnie piśmiennictwem współczesnej Europy. To nie brak zainteresowania, lecz raczej trudności, jakie stawia przed badaczami ta bogata i wielowymiarowa twórczość, spowodowały, że zarówno w Czechach, jak i gdziekolwiek indziej brakuje monografii poświęconej wybitnemu dziełu Topola czy też opracowań książkowych związanych z jakimś konkretnym aspektem jego utworów. Jedyną książką poświęconą mu w całości jest zbiór tekstów autorstwa wielu literaturo- i językoznawców oraz krytyków literackich (znajdują się tam również analizy piszącego te słowa), zatytułowany *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*¹, czyli *Otwarte rany. Wybrane studia o dziele Jáchyma Topola*. Poza tym badacz twórczości autora *Siostry* dysponuje głównie pisanymi na gorąco tekstami krytycznoliterackimi, przede wszystkim recenzjami poszczególnych książek, czemu zresztą trudno się dziwić wobec faktu, że mamy do czynienia z dziełem jak najbardziej współczesnym, nie zamkniętym i niewątpliwie mogącym nas jeszcze pod wieloma względami zaskoczyć w przyszłości.

Niniejsza publikacja, jakkolwiek może to dziwić, nie ma więc dotąd poprzedniczki, jeśli chodzi o literaturę przedmiotu – ani polskiej, ani czeskiej, ani też pisanej w jakimkolwiek innym języku. Celem tego zbioru studiów jest syntetyczne ujęcie problematyki twórczości Topola – prozatorskiej, poetyckiej i dramatycznej, a nawet dziennikarskiej, na które to ujęcie mają się składać próby spojrzenia na tę twórczość z różnych punktów widzenia i wnikięcia w nią od różnych stron oraz za pomocą różnych metod; takich, które zdają się do analizy danego utworu najlepiej pasować. Rzecz jasna, da się na poszczególne związane z tym dziełem zagadnienia patrzeć również z innej perspektywy czy innych perspektyw. Niniejsza książka powinna też zachęcić do prób takich właśnie odmiennych, a także polemicznych spojrzeń.

Zgodnie z niektórymi poststrukturalistycznymi postulatami literaturoznawczymi najważniejsza jest przydatność danej metody dla praktyki interpretacyjnej,

¹ Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.

stawianej przez niektórych współczesnych badaczy w centrum zainteresowań wiedzy o literaturze, bowiem metody – ich zdaniem – powinny służyć interpretacji właśnie. Nie ma więc mowy o uprzywilejowaniu jednego konkretnego repertuaru narzędzi analitycznych ani o ograniczeniu możliwości wyboru czy zakazie korzystania z wielu metod naraz². Analizując książki Topola, wychodzimy z tego właśnie przekonania. Skuteczność interpretacyjna jest tu dla nas kwestią zasadniczą, zresztą w wypadku twórczości autora *Aniola* przyjęcie tylko jednego badawczego punktu widzenia, jednej dominującej metody, oznaczałoby zubożenie praktyk interpretacyjnych i pominięcie wielu istotnych kwestii.

Układ studiów w niniejszej książce podąża w zasadzie za chronologią publikacji dzieł Topola, jak już mówiliśmy, ujmowanych z różnych perspektyw, by całość jego dzieła mogła zostać uchwycona możliwie najpełniej. Studia odnoszące się jednak do poszczególnych zagadnień w całości dzieł pisarza albo do określonego osobnego działu jego zainteresowań pisarskich czy publicystycznych znajdują się na początku książki, zaraz po panoramicznym tekście wprowadzającym.

Niektóre rozdziały niniejszej rozprawy, jak nietrudno zauważyć, uzupełniają się wzajemnie. I tak, na przykład, studium o Polsce, Polakach i polszczyźnie w *Siostrze* znajduje kontynuację w tekście o motywach polskich w *Supermarkecie bohaterów radzieckich*. Zarówno w rozważaniach o *Nocnej pracy*, jak i tych o *Strefie cyrkowej* ważne miejsce zajmują nawiązania Topola do mitów, przede wszystkim do archetypicznej postaci trickstera. Wielokrotnie powracają w książce problem dobra i zła oraz motyw ludobójstwa. Powracają też zagadnienia narracji i poszukiwań wzorów gatunkowych, przywoływanych przez dzieła czeskiego pisarza.

Czytelnik chyba bez większych trudności wyśledzi te kontynuacje, nawiązania i wariacyjne powtórzenia, w czym może mu pomóc indeks przedmiotowy; będzie mógł też spojrzeć na te same postaci, motywy i ujęcia słowne z różnych perspektyw.

Pozostaje wyrazić nadzieję, że zawarte w niniejszej publikacji interpretacje służyć będą przede wszystkim wnikliwym Czytelnikom utworów Jáchyma Topola, że dostarczą im interpretacyjnych wskazówek, nie zamykając ani nie zasłaniając jednocześnie dróg innego odczytania bardzo wieloznacznych dzieł tego znakomitego czeskiego pisarza współczesnego.

² Anna Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, wyd. II, Universitas, Kraków 2013, s. 55, 64.

NOWE MITY JÁCHYMA TOPOLA

Debiutem Jáchyma Topola na oficjalnym czeskim rynku wydawniczym był zbiór poetycki *Miluju tě k zbláznění*. Książka ukazała się niedługo po przemianach ustrojowych, w roku 1991. Tom zawierał zbiorki samizdatowe z lat 1986–1988. Tłumaczenie tej pozycji – *Kocham cię jak wariat*¹ – to pierwsza publikacja pisarza wydana w Polsce. Książka ta jednak, ogłoszona u nas w niewielkim nakładzie (w Czechach natomiast nakład był spory, a w 1994 r. wyszło drugie wydanie), miała szansę dotrzeć jedynie do bardzo wybranych miłośników poezji. Zapewne również nie tak wiele osób czytało tłumaczenia utworów Topola ogłoszone w czasopiśmie, na przykład w „Literaturze na Świecie”. Przekład kolejnej jego książki, krótkiej powieści *Anioł*, zaledwie o kilka miesięcy wyprzedził publikację tłumaczenia najślawniejszego jak dotąd dzieła Topola, bardzo obszernej powieści *Siostra (Sestra)*, która w ojczyźnie autora od razu zwróciła baczną uwagę krytyki i czytelników, a i u nas stała się wydarzeniem literackim. Później wyszły krótsze powieści: *Nocna praca*, *Strefa cyrkowa* i *Warsztat diabła*, swoista kronika podróży *Supermarket bohaterów radzieckich* oraz sztuka *Droga do Bugulmy*. Jej autor mocno zaznaczył więc u nas swoją obecność. W kilku innych krajach zdążył ją zaznaczyć już nawet wcześniej lub dał o sobie znać niewiele później. W Czechach jest właściwie klasykiem literatury współczesnej, a w niektórych krajach poza granicami Czech, zwłaszcza w Niemczech, również nie pozostaje autorem słabo znanym. Jak pisze – z pewnością bez wielkiej przesady – badaczka zajmująca się recepcją czeskich autorów i związanymi z nimi paratekstami (termin wprowadzony w 1987 r. przez Gerarda Genette’a): „Imię i nazwisko Jáchyma Topola stało się synonimem czeskiej literatury współczesnej [...]”².

Jáchym Topol jest synem i wnukiem znanych twórców. Jego dziadek ze strony matki to Karel Schulz (1899–1943), autor słynnej, kilkakrotnie wydawanej także u nas powieści o Michale Aniele *Kamień i cierpienie* (1942, *Kamen a bolest*), jak również wielu innych znakomych utworów prozatorskich. Utalentowany wnuk nie miał możliwości poznać go osobiście, ale mógł korzystać z pozostałej po nim biblioteki, co dla głodnego wciąż nowych wrażeń literackich miłośnika wszelkiego słowa drukowanego było sporym przywilejem. Ojcem Jáchyma był Josef Topol (1935–2015), powszechnie uważany za najwybitniejszego obok Václava Havla czeskiego dramaturga po II wojnie światowej. Josef Topol – dodajmy

¹ Jáchym Topol, *Kocham cię jak wariat*, przeł. Anna Janyšková, Oficyna Wydawnicza P.T. – Spółka Poetów, Podkowa Leśna 1992.

² Andrea Králíková, *Autorské tváře v knižních zrcadlech*, Pistorius & Olšanská, Příbram 2015, s. 71.

– jest również poetą i tłumaczem. Babcia Jáchyma, Jiřina Schulzová, była harfistką w Tatrze Narodowym. Inna krewna, Aneřka Schulzová (ciotka Karla Schulza), pisała libretta do oper Zdeňka Fibicha. Pradziadek, Ivan Schulz, zajmował się tłumaczeniami z angielskiego i języków skandynawskich, a prapradziadek, Ferdinand Schulz, redagował znane pisma „Osvěta” i „Zlatá Praha”. A więc rodzina z bogatymi tradycjami kulturalnymi.

W jednym z wywiadów wszakże Jáchym stwierdził, że nie czuje się dzieckiem literata. „Ja taty jako pisarza nie pamiętam” – mówi. I dodaje, że nigdy nie był na premierze żadnej jego sztuki i że ojciec kojarzy mu się z roboczym kombinizonem³. Niemniej tradycje pisarskie były i są w rodzinie kontynuowane, i to zarówno przez Jáchyma, jak i przez jego młodszego brata, przedwcześnie zmarłego Filipa (1965–2013), nie tylko znakomitego muzyka, kompozytora, szefa znanej grupy Psi vojáci (Psi żołnierze), lecz także autora tekstów niektórych jej utworów (zespół śpiewał też wiersze drugiego z braci) – z których wiele może pretendować do miana dużej klasy dzieł poetyckich – oraz próz: *Mam 13 lat* (1994, *Mně 13*) i *Karola Jubilera podróż na Korsykę* (1999, *Karla Klenotníka cesta na Korsiku*). Za tę ostatnią autor otrzymał nagrodę fundacji Český literární fond dla najlepszego prozatorskiego dzieła 1999 r. W 2004 r. oba utwory wyszły powtórnie w tomie *Trzy mikropowieści (Tři novely)*. Towarzystwo im nowe dzieło, *Zapiski kochanka (Zápisky milencovy)*. W roku 2013 ukazał się zbiór opowiadań z lat osiemdziesiątych *Jako pes* (Jak pies).

Jáchym Topol urodził się w Pradze 4 sierpnia 1962 r. Miał więc w czasie agresji armii państw Układu Warszawskiego, która zdławiła Praską Wiosnę, zaledwie sześć lat. Jest dziecięciami wieku tzw. normalizacji, która wielu wybitnych twórców, m.in. jego ojca, skazała na nieistnienie w oficjalnym obiegu, a ich dzieci na los niepełnoprawnych obywateli. Nie było na przykład mowy o tym, żeby młodzi ludzie ze znajdujących się na indeksie rodzin mogli podjąć studia wyższe, zwłaszcza na kierunkach humanistycznych. Dopiero po przemianach politycznych, a konkretnie w 1996 r., a więc wiele lat po zdaniu matury (1981), Jáchym Topol zaczął studiować etnografię na Uniwersytecie Karola w Pradze. Wcześniej miał się różnych zajęć. W latach 1982–1986 pracował jako magazynier, palacz w kotłowni, węglarz, sprzedawca gorących parówek. Potem do roku 1990 pobierał rentę inwalidzką, przyznaną mu w wyniku pobytu w szpitalu psychiatrycznym. Trafił tam, chcąc uniknąć służby w socjalistycznym wojsku czechosłowackim, która dla człowieka o niezależnych i odważnie głoszonych poglądach politycznych mogła okazać się gorsza niż więzienie. Do więzienia Topol zresztą trafiał również i to

³ Petr Placák, *Savonarola s Ribanou. Kádrový dotazník Jáchyma Topola*, [w:] idem, *Kádrový dotazník*, Babylon, Praha 2001, s. 316. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia fragmentów obcojęzycznych w całej książce są dziełem autora niniejszego studium.

nie tylko w Czechosłowacji, ale i w kilku „bratnich” krajach demokracji ludowej, także w PRL-u. Najdłużej przebywał w zakładzie karnym w 1988 r. w związku z oskarżeniem o nielegalne przekroczenie granicy czechosłowacko-polskiej oraz szerzenie materiałów wrogich ustrojowi socjalistycznemu. Na szczęście ogłoszono akurat amnestię, dzięki czemu pobyt w więzieniu nie potrwał kilka lat. To wszystko dość typowy los czeskich intelektualistów i artystów opozycyjnych, zwłaszcza ludzi z tzw. undergroundu: praca fizyczna, aresztowania, więzienia, szpitale psychiatryczne, renty inwalidzkie. Nie darmo książka Egona Bondy’ego, będąca swego rodzaju „biblią” środowisk undergroundowych i „wyznaniem wiary” w określony styl życia, nosi tytuł *Invalidní sourozenci* (wyd. samizdatowe 1974), czyli *Rodzina inwalidów*. Topol dość wcześnie związał się z ruchami dysydenckimi. Interesowała go jednak przede wszystkim nie tyle polityka, ile prawa człowieka i niezależna kultura. We wczesnych latach osiemdziesiątych współredagował samizdatowe pismo „Violit” (dodatek literacki *Sborníku X*) oraz samizdatową serię wydawniczą nastawioną na debiuty „Edice pro vice” (Biblioteczka „Więcej”). W latach 1982–1986 występował jako wokalista niezależnego zespołu rockowego *Národní třída* (Aleja Narodowa), dla którego pisał również teksty. W 1985 r. był współzałożycielem serii wydawniczej „Mozková Mrtvice” (Udar Mózgu) oraz pisma „Jednou nohou” (Jedną nogą), które potem zmieniło tytuł na „Revolver Revue” (gdy po Aksamitnej Rewolucji periodyk zaczął wychodzić oficjalnie, Topol był w latach 1990–1993 jego redaktorem naczelnym; pismo wychodzi do dzisiaj)⁴. W 1986 r. podpisał Kartę 77. Wiosną 1989 r. założył z kilkoma innymi osobami czasopismo polityczne „Sport”, później przekształcone w „Informační servis” (Serwis Informacyjny) i wreszcie w tygodnik „Respekt”, gdzie zajmował się pracą reporterską (do 1991 r.), a następnie był redaktorem naczelnym, by po krótkiej przerwie wrócić do zajęć reportera. W latach 2009–2011 zatrudniony był w redakcji dziennika „Lidové noviny”. Obecnie jest dyrektorem programowym Biblioteki Václava Havla (Knihovna Václava Havla) – instytucji łączącej funkcje biblioteki i centrum kulturalno-edukacyjnego.

Jako poeta debiutował w samizdatowej edycji o charakterze pokoleniowym *Almanach 79-I* (1979, *Sborník 79-I*). Jego pierwszym tomikiem był *Eskimoski pes* (1981, *Eskymáckej pes*), wydany oczywiście w samizdacie⁵. Potem także w obiegu nieoficjalnym wydał tomy *Wędrowná twarz* (1983, *Stěhovavá tvář*), *Nuty dla jesiennej istoty* (1984, *Noty pro podzemní bytost*), *Przypadkowych 23* (1986, *Náchodnejch 23*, pod pseudonimem Jindra Tma), *Mokre wiersze i inne historie* (1988, *Vlhký básně a jiné příběhy*), *Pejzaż z Indianami* (1988, *Krajina*

⁴ Więcej o „Revolver Revue” w: Leszek Engelking, „Revolver Revue”, „Dekada Literacka” 1993, nr 12–13.

⁵ Przedtem ogłosił – rzecz jasna, również w samizdacie – jednoaktówkę *Ostatnie dni krainy Partów* (1980, *Poslední dny Párská*). Nigdy nie opublikował jej oficjalnie.

s *Indiánama*). Drugą po *Kocham cię jak wariat* oficjalnie wydaną książką poetycką Topola był tom *We wtorek będzie wojna* (1992, *V úterý bude válka*). Nasilanie się pierwiastka epickiego w utworach tego tomu kazało przypuszczać, że pisarz może się zwrócić ku prozie. Petr Král pisał: „Pojawiająca się niekiedy wielomówność niewątpliwie [...] sygnalizuje, że wiersz jest dla Topola zbyt ciasny i że twórca go zapewne porzuci dla prozy”⁶. Tak istotnie się stało. Topol, jak twierdził, przez jakiś czas nadal pisał wiersze, ale nie czuł potrzeby ich wydawania drukiem. Opublikował natomiast kilka książek prozatorskich. W roku 1994 wyszła *Siostra*, potem ukazały się m.in.: opowiadanie *Wycieczka do hali dworcowej* (1994, *Výlet k nádražní hale*), krótka powieść *Anioł* (1995, *Anděl*), powieści *Nocna praca* (2001, *Noční práce*), *Strefa cyrkowa* (2005, *Kloktat dehet*, polski tytuł za zgodą autora zmieniony przez wydawcę) i *Warsztat diabła* (2009, *Chladnou zemí*, tytuł zmieniony na prośbę autora). Ponadto twórca ogłosił przekład legend indiańskich we własnym wyborze, *Cierniowa dziewczyna* (1997, *Trnová dívka*, wydanie drugie, przepracowane 2008). *Anioł* został sfilmowany (*Anděl: exit*, 2000, reż. Vladimír Michálek), a pisarz był współautorem scenariusza. Sfilmowano także *Siostrę* (*Sestra*, 2008, scenariusz i reżyseria Vít Pancíř), zaś autorem i wykonawcą muzyki do tego obrazu był brat autora powieści, Filip. Jáchym Topol napisał też scenariusz noweli filmowej *Karty są rozdane* (*Karty jsou rozdány*), według której Vladimír Michálek nakręcił jedną z części filmu *Praga oczami* (1999, *Praha očima*); scenariusz ten opublikowano w tomie *Supermarket sovětských hrdinů* z roku 2007. Topol drukował również – w Czechach i w przekładzie we Francji – fragmenty powieści *Mongolski wilk* (*Mongolský vlk*), której akcja rozgrywa się częściowo w Mongolii, częściowo w Polsce, ale w jednym z wywiadów stwierdził: „nagle uświadomiłem sobie, że piszę drugą *Siostrę*... więc dałem temu spokój, mówiąc sobie, że może już nic z tego nie będzie”⁷. W innym wywiadzie stwierdził, że raczej do tego tekstu nie wróci⁸. Fragmenty powieści wyszły w tomie *Złota głowa* (2005, *Zlatá hlava*), potem zaś – pod tytułem właśnie *Złota głowa* – w zawierającym krótkie utwory tomie *Supermarket bohaterów radzieckich* (2007, *Supermarket sovětských hrdinů*).

Pierwszy etap działalności literackiej Topola zaliczany jest na ogół do twórczości czeskiego undergroundu. Tak jak dla wszystkich jego pisarzy, ważną postacią był dla niego Egon Bondy (1930–2007), patriarcha i „papież” pod-

⁶ Petr Král, *Topolova každodenní válka*, „Literární noviny” 1993, vol. 4, nr 20, s. 7. O „prozatorskich tendencjach” w poezji Topola pisał też Luděk Marks, *Indiánská lyrika*, „Literární noviny”, vol. 2, nr 28, s. 5.

⁷ Po *Noční práci veselý bankrot. Rozhovor Ondřeje Horáka s Jáchymem Topolem*, „Tvar” 2002, nr 10, s. 8.

⁸ *Jakoś wytrzymać ten świat. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking*, „Nowe Książki” 2004, nr 5, s. 6.

ziemia, który wszedł do literatury już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych tomikami wierszy przepisywanymi w niewielu egzemplarzach na maszynie⁹.

Bondy – wspomina Topol w wywiadzie-rzecz, przeprowadzonym przez Tomáša Weissa – był dla mnie postacią kluczową. Ale jak właściwie się do niego dostałem? Już wiem. Kiedy miałem siedemnaście lat, wypichciłem na maszynie swój pierwszy tomik *Eskimoski pies*, który jakoś dotarł do Bondy’ego. I Bondy mnie do siebie zaprosił. [...] I oto szedłem ulicą Nerudy, jak szło nią wielu młodych poetów. Wyprawa do swojego guru. [...] Kiedy się z nim rozmawiało, odpadały wszelkie kastowe bariery wieku i wykształcenia, właściwie już nigdy nie zetknąłem się z czymś takim. Bondy do nas wszystkich mówił „panie kolego” albo „szanowna koleżanko”, a ja nie miałem pojęcia, że to sposób wyrażania się właściwy środowiskom szkół wyższych, przypominało mi to polski. W undergroundowcach przyciągała mnie m.in. otwartość, u surrealistów i choćby w różnych grupkach katolickich niemożliwa. Bondy’emu było całkiem obojętne, ile masz lat, czy coś już wydałeś, co robisz... Wysmażyłeś tomik wierszy i mogłeś do niego przyjść. On sadzał cię w fotelu i gadał z tobą jak z człowiekiem¹⁰.

Bondy cieszył się u wszystkich pokoleń undergroundu wielkim autorytetem, znany był z tego, że swoich sądów nie owijał w bawełnę i potrafił być bardzo krytyczny i ostry; o *Eskimoskim psie* wyraził się przychylnie. Jak wspomina Topol, chwalił jego upodobanie do mitologii¹¹.

Mityczność, tworzenie nowych mitów – nowych, bo umieszczanych w innych niż pierwotne kontekstach, lub też nowych, bo tworzonych na potrzeby własnego dzieła – pozostało charakterystyczną cechą jego utworów. Wiąże się to nie tylko z zainteresowaniem autora *Siostry* etnografią, lecz także z wpływem słynnej, powstałej w 1942 r., Grupy 42 (Skupina 42)¹², której program, sformułowany przez Jindřicha Chaluppeckiego, zawierał hasło „nowego mitu”. O wpływie tym Topol otwarcie mówił: „Grupa 42 była dla mnie punktem wyjścia. Czymś bardzo potrzebnym, kiedy ma się lat dwadzieścia czy dwadzieścia pięć. Wtedy człowiek bardzo potrzebuje wzorów”¹³.

⁹ Więcej o Bondym piszę w: Leszek Engelking, „Papież” undergroundu, [w:] idem, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001, pierwotna wersja jako posłowie do: Egon Bondy, *Dzisiaj wypilem dużo piw. Wiersze wybrane*, „Miniatura”, Kraków 1997.

¹⁰ Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *Nemůžu se zastavit*, Portál, Praha 2000, s. 34–35.

¹¹ Ibidem, s. 35.

¹² Więcej piszę o tym gdzie indziej: Leszek Engelking, *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005, s. 393–394.

¹³ *Jakoś wytrzymać ten świat...*, s. 7.

Nazwa „underground” kojarzy się z obszarem anglosaskim, ale jego czeską odmianę chyba więcej różni od amerykańskiej, niż z nią łączy. „Czeski underground lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – pisze Martin C. Putna – jest zjawiskiem specyficznym już ze względu na to, jak zstępowano tu do podziemia. Jego przedstawiciele nie zapędziła tam »niechęć do filistra«, tylko władza”¹⁴. Co nie znaczy, że underground można było utożsamiać z opozycją polityczną. Nie, underground to nie tylko postawa opozycyjna, to pewien sposób życia, który odrzuca nawet polityczny protest, nie chce bowiem mieć absolutnie nic wspólnego z rzeczywistością „naziemną” i jej normami, radykalnym gestem zrywa wszelkie więzi z kulturą oficjalną. Underground bywa nazywany wewnętrznym gettem w ramach getta opozycji. Sam w getcie tym się zamyka, sam je opisuje oraz sam tworzy jego mity i legendy. Jeśli tak rozumieć czeski underground, to Jáchym Topol nie jest idealnym przykładem jego przedstawiciela. Owszem, pojawiają się w jego twórczości odwołania środowiskowe (na przykład w *Siostrze*, jak wyznał sam autor, w postaci Bociana sportretowany został inny pisarz undergroundowy, Petr Placák¹⁵, później pod tą samą „ksywką” pojawiający się w *Supermarkecie bohaterów radzieckich*), jest w niej poczucie solidarności z zepchniętą na margines zwykłego życia grupą, ale w zamierzeniu autora twórczość ta nie jest adresowana jedynie – ani nawet przede wszystkim – do „mieszkańców getta”. Przy wydawaniu „Revolver Revue” Topolowi i jego współpracownikom zależało na dużym, sprawnie rozchodzącym się nakładzie, wzorem do naśladowania miał być polski „drugi obieg”¹⁶. Poza tym zainteresowania opozycyjną działalnością polityczną w stylu Václava Havla nie były poecie całkowicie obce.

Wiersze Topola pod wieloma względami zapowiadają jego utwory prozatorskie (zresztą charakteryzowano te wiersze jako silnie sprozaizowane, w tekstach prozatorskich zaś stwierdzano obecność dużych fragmentów poetyckich, lirycznych; warto przy okazji podkreślić rolę rytmu w tej prozie). Pisane są mieszaniną języka mówionego z silną domieszką slangu i języka literackiego, ale przewagę ma ten pierwszy. Autor nie unika ciemnych barw, brzydoty, cynizmu, okrucieństwa. Zdradza zdecydowane upodobanie do ostrych środków estetycznych, do zgrzytów i dysonansów. Wizja świata jest tutaj dość ponura. Rzeczywistość zewnętrzna, odbierana zresztą bardzo sensualnie, jawi się jako nieprzyjazna, dolegliwa i na ogół wstrętna. Podmiot liryczny przyjmuje rolę wyrzutka, człowieka zepchniętego na margines życia. Ta poezja nie jest „po-

¹⁴ Martin C. Putna, *Mnoho zemi v podzemí. Několik úvah o undergroundu a křesťanství*, „Souvislosti” 1993, nr 1, s. 20.

¹⁵ Petr Placák, *op. cit.*, s. 323. Placák to przedstawiciel tego samego pokolenia co Topol, urodził się w roku 1964.

¹⁶ Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *op. cit.*, s. 63.

etycka”; poetyckość, pięknośki Topol zostawia oficjalnym wierszokletom z socjalistycznego związku pisarzy. Świat zewnętrzny jest nie tylko odrażający, ale i groźny. Jedna z części tomu *We wtorek będzie wojna* nosi znamieny tytuł *Możesz zniknąć (Můžeš zmizet)*, a jeden z wierszy, *Kawałki gumy (Kousky gumy)*, kończą następujące linijki:

W depresji ze snu go budzi zwierzę z chrząstki
żyje z tyłu w mózgu. A każdy kawał ziemi mówi mu:
jak otoczę twoje mięso łatwo stanę się grobem
debilu. Teraz musi o życiu myśleć po drodze
w autobusie
i na przystanku Piekarnia na ulicy i bez niej
w bezmiarze w lesie pod stołem w łóżku
kiedy patrzy¹⁷.

Za kształt przedstawionego świata częściowo odpowiedzialna jest oczywiście historia, czechosłowackie realia doby „normalizacji”; jednak tylko częściowo. Pierwiastek brzydoty, agresji, okrucieństwa, zła obecny jest w świecie zawsze, jest jego immanentną częścią. Po przemianach roku 1989 można odetchnąć swobodniej, ale zagrożenie bynajmniej nie mija. W *Siostrze* bohater-narrator nadal postawiony jest wobec bezlitosnej rzeczywistości, w której nietrudno stracić wszystko, także życie. W świecie raz po raz powraca dla całych plemion i narodów „godzina E”, czas eksterminacji.

Topol dokończył pisanie *Siostry* w roku 1993, podczas trzymiesięcznego pobytu stypendialnego w Niemczech (w domku, który niegdyś należał do Heinricha Bölla). W gruncie rzeczy wtedy napisał cały utwór, bo do wcześniejszych notatek, które przywiózł ze sobą, nawet nie zajrzał. Twórca tak wspomina tę pracę:

Pierwszej nocy powiedziałem sobie: „No to teraz nie masz już żadnych wymówek. Albo to napiszesz, albo nie”. [...] I w tej idealnej konstelacji, której zawsze pragnąłem, ruszyłem pełną parą. To było straszne. Nigdy już nie chcę czegoś takiego doświadczyć. Szaleństwo. Jako niedoświadczony literat nie znałem żadnych sztuczek. Prawie nie odpoczywałem, pisałem jak maniak, po dziesięć, dwanaście godzin. Zaczęły się problemy ze zdrowiem – zawroty głowy, zaburzenia wzroku. Posłali mnie do lekarza, spytał, jak długo to robię. Kiedy mu powiedziałem, myślał, że mi odbiło. Na dwa dni musiałem przerwać robotę. Rekonwalescencja polegała na picciu multiwitaminy i chodzeniu po lesie. Potem znowu hop. Wiedziałem, że muszę to dokończyć, że w Pradze czeka na mnie karuzela najróżniejszych zobowiązań i walka

¹⁷ Jáchym Topol, *V úterý bude válka*, Vokno, [Praha] 1992, s. 94. Przekład w: Leszek Engelking, *Maść przeciw poezji. Przekłady z poezji czeskiej*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 470.

o mieszkanie i forszę. [...] Później, skończywszy w Niemczech pisać, przez trzy czwarte roku siedziałem nad tym w Pradze, wykreślałem to i owo i robiłem poprawki. Zawsze dłużej skreślałem niż piszę swój tekst¹⁸.

Powieść ukazała się w roku 1994 w brneńskim wydawnictwie Atlantis. Drugie, zmienione, bo nieco skrócone, wydanie wyszło w roku 1996 (tłumaczenia powstały na podstawie bądź wydania pierwszego, bądź drugiego). W 1995 r. autor otrzymał za *Siostrę* prestiżową Nagrodę Egona Hostovskiego. Powieść ukazała się do tej pory w przekładach na języki angielski, niemiecki, węgierski, polski i słoweński. Wiersze z książki, śpiewane przez Psich Żołnierzy, zostały nagrane na CD *Sestra* (Indies Records 1994).

Także w *Siostrze*, i to nawet w jeszcze większej mierze niż we wcześniejszych utworach poetyckich, mieszają się ze sobą różne warstwy i odmiany języka; autor tworzy sztuczny język, złożony z rozmaitych pierwiastków, z dominantą języka mówionego.

W edycjach czeskiego oryginału *Siostry* jego wydawcy zamieścili notę, mówiącą, że respektują zamiar autora, który pragnie „uchwycić język w jego niesystematyczności i wywichnięciu, wypadnięciu z wiązań”¹⁹. Stąd w oryginale – nie tylko w dialogach, ale i w narracji – bardzo wiele odstępstw od norm języka literackiego. Czytelnik musi uświadomić sobie zamiar autora, który i w dialogach, i w narracji chętnie stosuje mówioną, potoczną odmianę czeszczyzny (czasami jednak mieszając ją z odmianą literacką)²⁰, w niestandardowy sposób wydziela dialogi (czy raczej właśnie ich nie wydziela), wprowadza niekiedy nie całkiem

¹⁸ Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *op. cit.*, s. 120–122.

¹⁹ *Ediční poznámka*, [w:] Jáchym Topol, *Sestra*, Atlantis, Brno 1994, s. 483.

²⁰ Jak zauważa czeski językoznawca, literacka czeszczyzna jest często w *Siostrze* „sygnałem obcości, oznacza pożyczkę z czyjś konkretnego tekstu (nierazko jednak znacznie przetransponowaną) albo, ogólniej rzecz biorąc, próbkę cudzego sposobu wypowiedzenia się, cudzego »języka« czy dyskursu”; w paru przypadkach literacki język wiąże się z wypowiedziami konkretnych osób, których rysem charakterystycznym jest bądź starszy wiek, bądź zapal religijny. Literackość staje się jednak również „elementem »własnych« wypowiedzi bohatera-narratora i jego środowiska. Jest na przykład podstawą mocy formuł obrzędowych i rytualizowanych, które przyczyniają się do tego, że pewnego rodzaju działania językowe, przede wszystkim relacjonowanie snów, wyraźnie sytuują się ponad sferą codzienności”. Obok tych „małych enklaw języka literackiego pojawiają się obszerniejsze (w zasadzie) fragmenty pisane językiem literackim”, które tworzą relatywnie samodzielne „teksty w tekście”. Wybór literackich środków językowych „zawsze wskazuje tu na specyficzny charakter danego fragmentu”, uwzniośla go, nadaje mu status „szczególnie istotnego posłania, ale może również sygnalizować fikcyjność, fabularny charakter” danego urywka. Petr Mareš, „*Tajnej a otevřené jazyk*” (*Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola Sestra*), [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013, s. 135–136.

standardową interpunkcję i włącza do swojej powieści, nierzadko zresztą będące w dużej mierze jego kreacją, dialekty, slangi i żargony zawodowe, jak również wiele słów całkowicie wymyślonych lub też zastosowanych wbrew dotychczasowej tradycji ich użycia albo przekreślonych. Wszystkie one, podobnie jak słowa i frazy w językach obcych, docierają do nas przefiltrowane przez świadomość narratora. Stąd choćby na ogół fonetyczny zapis słów obcych. Tak, nieco poczeszczone, brzmią one w uszach i mózgu Potoka.

Zapytany o to, czym jest *Siostra* pod względem gatunkowym, pisarz odpowiedział: „*Love story*, opowieścią miłosną. W zasadzie”²¹. Otóż właśnie – w zasadzie. Trzeba bowiem podkreślić, że *Siostra* jest wyjątkowo wielokształtna i heterogeniczna. To przecież zarazem powieść o ambicjach przedstawienia obrazu nowych czasów w tej części Europy, zwłaszcza w Czechach (nie na modłę realistyczną jednak, i chwała Bogu), jak również – niby w moralitecie – odwiecznej walki sił światła i ciemności, dobra i zła. To także trochę powieść awanturnicza i kryminalna. Czy też raczej należałoby powiedzieć ostrożniej: elementy wszystkich tych gatunków są w niej obecne. A do tego jeszcze elementy mitu, eposu, legendy, bajki...

Siostra – pisze austriacka bohemistka Gertraude Zand – jest zarówno socjologicznym reportażem z porewolucyjnej Czechosłowacji, jak i prowokującym dziełem pokoleniowym, powieścią lotrzykowską, romanssem, bajką *O braciszku i siostrzyczce*, powieścią akcji i powieścią przygodową, historią kryminalną, rozgrywającym się na Wschodzie westernem, wizją narkotyczną, średniowieczną prozą alegoryczną, jak również współczesną odyseą²².

Inny badacz dorzuca jeszcze powieść wtajemniczenia, czyli powieść inicjacyjną²³. Z nader różnymi wzorami gatunkowymi współgra rozmaitość obszarów literackich i artystycznych, do których Topol się w powieści odwołuje. Wiele w tej książce aluzji do światowych dzieł kultury wysokiej i masowej (przykładowo, do komiksowej i filmowej postaci Batmana), a także odwołań historycznych i językowych. O niektórych z nich pisałem gdzie indziej²⁴. Trzeba powiedzieć,

²¹ Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *op. cit.*, s. 122.

²² Gertraude Zandová, „*Výbuch času*” 1989. *Jáchym Topol a staronový svět jeho románu Sestra*, [w:] *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové bohemistiky (Praha 3.–8. července 2000)*, t. II, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2001, s. 800. Cyt. za przedrukiem w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány...*, s. 30.

²³ Lukáš Foldyna, *Jáchym Topol: Sestra*, [w:] Petr Hruška, Lubomír Machala, Libor Vodička, Jiří Zizler (red.), *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, Academia, Praha 2008, s. 405.

²⁴ Leszek Engelking, *Od tłumacza*, [w:] Jáchym Topol, *Siostra*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002, s. 608–609. Zob. też studium *Intertekstualność w sztuce „Droga do Bugulmy”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

że aluzje często są w powieści trudne do zidentyfikowania. Wiele, zdawałoby się nic nieznaczących lub na pierwszy rzut oka niezrozumiałych, szczegółów ma tu znaczenie. Niekiedy źródła Topola są dość trudne do odnalezienia, stawiają czytelnika przed skomplikowanym zadaniem. Jeśli na przykład nie jesteśmy akurat specjalistami od historii i kultury ludów tureckich albo nie przypomnimy sobie książki kirgiskiego, ale piszącego głównie po rosyjsku, prozaika Czingiza Ajtmatowa (1928–2008) *Dzień dłuższy niż stulecie* (1980, *I dolsze wieka dień*), nie zrozumiemy słowa „mankurt” (ujęty w bitwie jeniec, który później, w wyniku dość okrutnej procedury, traci pamięć i staje się idealnym, cierpliwym i wiernym jak pies niewolnikiem)²⁵ i w związku z tym nie w pełni zrozumiemy fragment tekstu. Nie tłumaczone pozostawia też autor wtręty obcojęzyczne; pół biedy jeśli chodzi o jeden z języków światowych, ale na przykład powiedzenie w języku Romów „Czchuri des, czchuri chudes” („Nożem uderzasz, nożem dostajesz”, cygańska wersja mającego ewangeliczne źródło – Mt 26, 52 – przysłowia: „Kto mieczem wojuje, od miecza ginie”) dla większości czytelników pozostaje niezrozumiałe. By „złapać” żart, jakim jest określanie przez Bohlera różańca z ołowianymi paciorkami mianem olovraanta, trzeba znać ten słowacki rzeczownik, który nie ma nic wspólnego z ołowiem, a oznacza – podwieczorek. Nie każdy też wie, że wspomniany w tekście Czikatilo (Andriej Czikatilo) to wielokrotny morderca, zwany Radzieckim, Czerwonym czy Rostowskim Kubą Rozpruwaczem, zabijający przede wszystkim młodych chłopców, ale również dziewczynki, młode dziewczyny i kobiety.

Te hermetyczne odwołania to element gry z czytelnikiem. Także z rodzajem gry mamy do czynienia, gdy chodzi o obecną w książce intrygę sensacyjną. Odbiorca musi ją śledzić z napiętą uwagą, a i tak nie otrzymuje wszystkich nitek, wszystkich rozwiązań. Podobnie otwarte pozostają losy niektórych postaci. Topol jak ognia unika jednoznaczności. Co więcej, nie wiemy bynajmniej wszystkiego o narratorze, będącym zarazem bohaterem powieści. Owszem, można by go uznać za *alter ego* autora, do czego skłania fonetyczne podobieństwo nazwisk Potok i Topol²⁶. Ciekawie jest odnajdywać szczegóły z życia pisarza włączone do biografii jego bohatera. Ale, chociaż jest ich trochę, to przecież *Siostra* na pewno nie może być nazwana powieścią autobiograficzną, a Potok nie jest Topolem, należy tylko do tego samego pokolenia i należał przed „Aksamitną Rewolucją” (ale już nie po niej) do tego samego środowiska. Losy bohatera i jego stwórcy poza pewnymi szczegółami są zupełnie inne.

Potok jest niewątpliwie postacią niejednoznaczną. Jego nazwisko kojarzy się także po czesku ze strumieniem, również metaforycznym, w jego wypadku

²⁵ Por. Czingiz Ajtmatow, *Dzień dłuższy niż stulecie*, przeł. Aleksander Bogdański, Książka i Wiedza, Warszawa 1986, s. 146–149.

²⁶ Zwraca na to uwagę Gertraude Zandová, *op. cit.*, s. 23.

przede wszystkim potokiem słów. Jak powiada w recenzji z filmowej adaptacji powieści krytyk Jan Kolář:

Chociaż całą powieściową *Siostrę* opowiada jedna postać, szczególny charakter lek- syki, z której pomocą bohater utworu, Potok, snuje swą opowieść, wcale nie poma- ga lepiej scharakteryzować go jako narratora. Wprost przeciwnie, nurt słów, który gwałtownie wypływa z jego ust, bezustannie zakrywa jego twarz; tym, co staje się tematem monologu Potoka, jest sam język²⁷.

Jeden z badaczy zwraca też uwagę na podobieństwo dźwiękowe nazwiska bohatera i czeskiego słowa *poutník* – „wędrowiec”, „pielgrzym”²⁸. *Siostrą* jest m.in. powieścią drogi²⁹. Potok podróżuje do kresu nocy, ale ta podróż nabiera momen- tami wymiaru sakralnego, wymiaru pielgrzymki.

Z nazwiskiem bohatera wiąże się jeszcze jeden trop. Potok to nazwisko ży- dowskie, aszkenazyjska wariacja miana kogoś, kto mieszka nad strumieniem czy strugą³⁰. Na żydowskie pochodzenie wskazywałyby pewne wątki w opowieści narratora (Holokaust, oczekiwanie na Mesjasza), ale pochodzenie to nie jest by- najmniej pewne (mamy w jego opowieści także wyraźne wątki chrześcijańskie, katolickie, by wspomnieć choćby medalik z Matką Boską Częstochowską) i tego, czy jest Żydem, o narratorze nie wiemy, choć z całą pewnością możemy przypisać żydowskość jednej z postaci drugoplanowych, Rekinowi.

Przyzwyczajanie czytelnice każe traktować narratora z sympatią i każe mu wierzyć, nie zapominajmy jednak, że Potok zapewne zdolny był do zabójstw (czy jakieś zabójstwo popełnił, nie możemy być pewni), że przynajmniej w paru momentach przekracza granicę obłądu. To w zasadniczy sposób podważa jego wiarygodność; wcale nie wiadomo, czy można mu ufać. Niewykluczone, że jego opowieść dałoby się uznać za rojenia chorego umysłu, stąd może wszystkie jej elementy niezgadające się z potocznym doświadczeniem. I tu jednak autor nie daje wyraźnej odpowiedzi, nie sugeruje ostatecznej interpretacji. Faktem jest, że nie wiemy, które z opisanych w *Siostrze* wydarzeń dzieją się „naprawdę”. Jak za- uważy Jarosław Anders w recenzji z amerykańskiego przekładu utworu, ma on „wiele poziomów nierzeczywistości: w już nadrealnych opowieściach niespo- dziewanie otwierają się ukryte zapadnie, które prowadzą nas w jeszcze bardziej

²⁷ Jan Kolář, *Sester může být několik. Film splepený z krásných střepů*, „A2” 2008, vol. IV, nr 51–52, s. 39.

²⁸ Lukáš Foldyna, *op. cit.*, s. 405.

²⁹ Alfrun Kliems powiada, że powieść „napisana jest w stylu *road-movie*”. Alfrun Kliemsová, *Intermedialita a holocaust. Jáchym Topol a jeho roman Sestra*, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány...*, s. 127.

³⁰ Patrick Hanks, Flavia Hodges, A. D. Mills, Adrian Room, *The Oxford Names Companion*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 501 (hasło: *Potocki*).

fantasmagoryczne pejzaże. Niektóre z tych fragmentów określane bywają jako sny lub wizje, są tu jednak jeszcze sny wewnątrz snów i wizje wewnątrz wizji³¹.

Podobnie niejednoznaczna jest postać Czarnej (Anders zauważa, że można się w niej domyślać wręcz nie tyle realnej postaci, ile wytworu erotycznej fantazji Potoka)³², pełniącej bardzo nieprzyjemną rolę w intrydze sensacyjnej, a w pewnym momencie utożsamionej wręcz ze śmiercią (Gertraude Zand sądzi nawet, że zakończenie powieści można zinterpretować jako połączenie ze śmiercią właśnie)³³. Inny badacz widzi w niej uosobienie Tajemnicy, „której Potok szuka i której nie może nigdy odkryć, ponieważ jej sens tkwi w jej nieosiągalności”³⁴. Zwróćmy uwagę na to nazwisko lub przezwisko. Od razu rzuca się w oczy przeciwstawienie wobec drugiej pierwszoplanowej postaci kobiecej, Małej Białej Psicy. Biel i czerń kojarzą się tradycyjnie ze światłem i ciemnością, dobrem i złem. Czy Czarna nie jest więc przypadkiem związana z Księciem Ciemności? Co prawda, Czarną zapowiedziała i posłała Potokowi Psica, ale czy uczyniła to w dobrej wierze? Niewykluczone przecież, że Potok Psicę zabił. Czarna na końcu powieści na nowo łączy się z Potokiem. Mamy więc klasyczny *happy end*. Ale czy to przypadek, że niedługo przedtem dowiedzieliśmy się o możliwych narodzinach Mesjasza. Może siły ciemności każą Czarnej znowu śledzić Potoka, żeby przeszkodzić w nadejściu zbawiciela? *Happy end* podminowany jest poważnymi wątpliwościami. Ale przecież, zauważmy, Matka Boska Częstochowska, której wizerunek nosi na szyi Potok, też jest czarna. Czerń nie jest więc tak jednoznaczna, jak byśmy mogli sądzić. Wydaje się, że Czarna mieści w sobie dwie archetypiczne postaci – dziwkę i madonnę. Co ciekawe, znalazło to odzwierciedlenie w okładkach: w wydaniach oryginału mamy na okładce Matkę Boską Częstochowską, w wydaniu przekładu niemieckiego (1998, *Die Schwester*) pojawia się na niej kobiecy akt, fotografia autorstwa znanego czeskiego fotografa Františka Drtikola (narodowość autora zdjęcia wskazuje na czeski kontekst). Andrea Králíková, w książce której znajdujemy też reprodukcje obu traktowanych jako parateksty okładek³⁵, powiada w związku z tym: „Czeski projekt okładki przedstawia kobiecość duchową, niepokalaną, niemiecki zaś przeciwnie: akcentuje kobiecość cielesną. Różnicę między okładkami można uznać za różnicę między symboliką religijną a erotyczną”³⁶. Trzeba wyraźnie powiedzieć, że w gruncie rzeczy nic nie jest w *Siostrze* jednoznaczne. Nawet Bóg (czy Bog, jak nazywają Go postaci książki), który w opowieści kościotrupa Josefa Nováka (Josef Novák to czeski każdy,

³¹ Jarosław Anders, *The Bummer of Freedom*. “The New Republic”, 19.06.2000, s. 48.

³² Ibidem.

³³ Gertraude Zandová, *op. cit.*, s. 28.

³⁴ Lukáš Foldyna, *op. cit.*, s. 405.

³⁵ Andrea Králíková, *op. cit.*, s. 94.

³⁶ Ibidem, s. 95.

everyman, Jan Kowalski) w pewnym momencie upodabnia się do przeprowadzającego selekcję strażnika obozu koncentracyjnego.

Niejednoznaczność, podminowanie hierarchii wartości, a także hierarchii wzorów kulturowych (inspiracja przejawami kultury masowej, niskiej), daleko posunięta intertekstualność, różnorodność wzorów gatunkowych, możliwość lektury utworu na różnych poziomach – to wszystko cechy postmodernistyczne³⁷. *Siostrę* niewątpliwie można określić mianem powieści postmodernistycznej, choć raczej nie to jest w niej najważniejsze. Sam Topol etykietkę postmodernisty wolałby odrzucić. A jednak to, co otrzymujemy w jego pierwszej powieści, to wizja postmodernistyczna właśnie. Otrzymujemy postmodernistyczną syntezę nowej epoki, ery „po wybuchu czasu”, ale też taka właśnie synteza zdaje się do tej epoki najlepiej pasować i wyrażać ją w sposób najbardziej adekwatny.

Siostra wzbudziła po wydaniu ogromną uwagę i wywołała dyskusję, reakcje krytyki literackiej były bądź niezwykle pozytywne, pełne zachwytu i entuzjazmu, bądź bardzo negatywne, niechętne, pełne wątpliwości³⁸. Znany literaturoznawca i krytyk literacki Petr A. Bílek oznajmił, że Topol napisał jedną z zaledwie trzech istotnych powieści czeskich stworzonych po przemianach ustrojowych. Jako pozostałe dwie wymienił *Nieśmiertelność* (*Nesmrtelnost*) Milana Kundery i *Jak się robi chłopca* (*Jak se dělá chlapec*) Ludvíka Vaculíka³⁹. „Twierdzenie to było odważne, prowokujące i przewidujące – pisze Králíková – w dodatku od początku przeznaczało Topolowi honorowe miejsce między wielkościami literackimi, autorami, którzy [...] kształtowali literaturę czeską już w latach sześćdziesiątych”⁴⁰. Również za granicą utwór Topola został zauważony i doceniony. W jednej z niemieckich recenzji Georg Ziolkowski pisał: „*Siostra* zbudziła w literaturze Europy Wschodniej nową witalność”⁴¹.

Wydane osobno opowiadanie *Wycieczka do hali dworcowej* (tytuł to osobliwy – hala dworcowa na ogół jest przecież początkiem wycieczki, a nie jej celem)⁴² wydaje się jakimś odpryskiem *Siostry*. Znowu mamy tu portret wielkiego miasta

³⁷ Na temat postmodernistycznego charakteru *Siostry* zob. fragment studium *Wnuk ekspresjonistów i postmodernista mimo woli. Elementy ekspresjonistyczne w twórczości Jáchyma Topola*, zamieszczonego w niniejszej książce.

³⁸ Por. Andrea Králíková, *op. cit.*, s. 72

³⁹ Petr A. Bílek, *Topolův román ... uličnický...*, „Tvar” 1994, vol. 5, nr 16, s. 18. Przedruk w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány...*, s. 45.

⁴⁰ Andrea Králíková, *op. cit.*, s. 72

⁴¹ Georg Ziolkowski, *Die Explosion der Zeit*, „Berliner Zeitung”, 11–12.06.1999. Cyt. za: Andrea Králíková, *op. cit.*, s. 93.

⁴² Zwraca na to uwagę jedna z badaczek: Světa Čmejrková, *Topolův Výlet k nádražní hale*, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány...*, s. 145. Więcej na ten temat w studium *Wnuk ekspresjonistów i postmodernista mimo woli. Elementy ekspresjonistyczne i postmodernistyczne w twórczości Jáchyma Topola*, zamieszczonym w niniejszej książce.

w okresie zasadniczych przemian ustrojowych i gospodarczych (trzy pierwsze akapity zaczynają się słowami „Miasto się zmieniało”)⁴³, miasta groźnego, części świata, którego władcą jest Zły. I tu mamy do czynienia z licznymi zabiegami intertekstualnymi⁴⁴. I tu dominuje czeszczyzna mówiona. I tutaj wszystko „pełne jest chwiejności, niepewności, przeciwieństw”⁴⁵. Nawet praski Dworzec Główny i tu, jak w *Siostrze*, nazywany jest Dworcem Południowym. Topol nie opowiada w tym utworze żadnej zamkniętej fabuły, migają jedynie urywki jakichś historii, oderwane wydarzenia. Momentami tekst wydaje się poematem prozą, a pod koniec opowiadania pojawia się wolny wiersz.

Również tłem *Anioła* jest Praga, Praga epoki komunizmu i epoki wielkich przemian (czas jest czasem niemal historycznym, ale dochodzi w nim do drobnych przesunięć w stosunku do rzeczywistości pozapowieściowej, na przykład papieżem zostaje nie Karol Wojtyła, tylko kardynał Vlk: to zresztą autentyczne nazwisko – tak nazwa się czeski duchowny, urzędujący w latach 1991–2010 prymas Czech). Tytułowy Anioł to przede wszystkim praskie skrzyżowane, pod którym znajduje się nazwana tak samo stacja metra. I tu, jak w *Siostrze*, bohater przekracza granice obłędu. Jest przecież pacjentem szpitala psychiatrycznego. Inaczej jednak niż w obszernej powieści nie on jest narratorem. Narrator jest wprowadzoną w obręb powieści postacią, bardzo jednak nieokreśloną. Poznajemy go już na pierwszej stronie książki, ale dowiadujemy się o nim bardzo niewiele, tego mianowicie, że siedzi w lokalu na skrzyżowaniu Anioł (lokal ten miał rzeczywisty pierwowzór) i że jego wyobraźnia nie jest całkiem normalna: „Była zima, zima w roku, a w niej oni wszyscy, ci prawdziwi i ci właśnie powstający w chorej wyobraźni wciąż przezywającego opowiadacza, właśnie mieszał historię, ludzi i lata, siedział w Nonstopie nad szklaneczką”⁴⁶. Niedługo potem zostanie scharakteryzowany jako „pomylony opowiadacz” i „chorobliwy kłamca”, a jego opowieść opatrzona jest epitetem „zakłamana”⁴⁷. A więc także i tu, jak w *Siostrze*, narrator nie jest w pełni wiarygodny, trudno bardziej podważyć zaufanie do niego, niż zrobił to na pierwszych stronach powieści jej autor. Oczywiście, można gwoli dokładności powiedzieć, że narrator nie jest właściwie tożsamy z owym opo-

⁴³ Jáchym Topol, *Výlet k nádražní hale. A Trip to the Train Station*, Petrov, Brno 1995, s. 7–9.

⁴⁴ I na to zwraca uwagę Světlá Čmejrková, *op. cit.*, s. 146–147.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 150.

⁴⁶ Jáchym Topol, *Anioł*, przeł. Marcin Babko, „FA-art”, Bytom 2002, s. 5. Oryginał: Jáchym Topol, *Anděl*, wyd. 3 przejr., Labyrint, Praha 2000, s. 7. W całej książce podawane będą też numery stron oryginału, by ułatwić dotarcie do cytowanych miejsc Czytelnikom bohemistom lub po prostu Czytelnikom znającym język czeski.

⁴⁷ Jáchym Topol, *Anioł*, s. 9; Jáchym Topol, *Anděl*, s. 11.

wiadaczem, czytamy przecież o nim: „mówił mi”⁴⁸, ale owo „ja” może jedynie zreprodukować tę opowieść i, sądząc z porównania jej skrótowej charakterystyki z całością książki, właśnie to robi. Opowiadacz wie więcej niż bohater, co oczywiście nie znaczy, że jest wszytkowiedzącym narratorem na modłę dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej.

Bohater, Jatek (po czesku to nazwisko tak samo jak po polsku przywodzi skojarzenie z jatkami), widzi na skrzyżowaniu Anioł jamę, w której znikają ludzie, a przede wszystkim widzi na niebie krew. Nie bardzo wiadomo, czy jest to pro-rocze jasnovidzenie, czy choroba oczu „w stadium zaawansowanej psychozy”⁴⁹. Krew spływa z chmur, z nieba na ziemię. „I pierwszy Anioł zatrąbił, i stał się grad i ogień zmieszany ze krwią, i zrzucony jest na ziemię, i trzecia część ziemi zgorzała...” (Ap VIII, 7, tu i dalej przekład ks. Jakuba Wujka). A więc apokalipsa; świat przedstawiony w powieści jest być może bliski końca. Panuje w nim Zły. Smok, „którego zowią djabelem i szatanem” i „który zwodzi wszytek świat” (XII, 9) nie został jeszcze pokonany przez archaniola Michała i jego aniołów⁵⁰. Walka ze Złym trwa. Trwa permanentna apokalipsa.

To nie jedyne odwołanie do chrześcijaństwa. Nie darmo trzy ważne postaci książki nazywają się Wiera, Nadia, Luba. Trop jest oczywisty: wiara, nadzieja, miłość, trzy cnoty teologiczne. Ta oczywistość kryje w sobie jednak pewną pułapkę. Blisko początku książki czytamy: „Czekał go [Jatka – L. E.] bój z wiarą, miał spotkać nadzieję”⁵¹. Ów „bój z wiarą” może nas zastanowić i zbić z pantalyku. Istotnie, bohater musi się uwolnić od Wiery, z którą zdradził Lubę i z którą przypadkiem wynalazł nowy, wyjątkowy, mogący przynieść ogromne zyski narkotyk (wynalazek ten staje się punktem wyjścia intrygi sensacyjnej), którego składnikiem jest jego własna krew⁵². Oczywiście, postawienie miłości wyżej od wiary w pełni zgodne jest z duchem nowotestamentowym, z duchem listu św. Pawła: „A teraz trwają wiara, nadzieja, miłość, to troje; a z tych większa jest miłość” (1 Kor 13, 13). Ale przede wszystkim rzecz chyba w tym, że mamy tu do czynienia z fałszywą wiarą: z religią narkotycznej błogości, sztucznego narkotycznego

⁴⁸ Ibidem, podkr. moje – L. E.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Na związki powieści Topola z przytoczonymi fragmentami Widzenia św. Jana zwraca uwagę Pavel Řezníček, *Protože život musíš někdy prostě jen vydržet*, „Denní telegraf”, 23.01.1996.

⁵¹ Jáchym Topol, *Anioł*, s. 17; Jáchym Topol, *Anděl*, s. 19.

⁵² Warto zauważyć tu delikatny związek z wampiryzmem; jak pisze autor jednej z książek o wampirach, niektórzy „alchemicy sugerowali, że krew jest głównym składnikiem niezbędnym, aby stworzyć kamień filozoficzny, a nawet że ona sama w istocie jest kamieniem”. Nigel Suckling, *Wampiry*, przeł. Paulina Maksymowicz, Bellona, Warszawa 2010, s. 241. Można się też zastanawiać, czy krew jako element otwierającego „sztuczne raje” narkotyku nie należy potraktować jako bluźnierczej aluzji do Eucharystii.

raju. Poza tym stykamy się z jednym jeszcze podejrzanym obliczem wiary, z sektą Wiernych Żywego Przyjścia, która wyrzeka się papieża i kradnie „watykańskie figurki” z kościołów, by je spalić. Sekta, świadoma władzy Szatana nad ziemią, zdaje się jednak grzeszyć nietolerancją i okrucieństwem. Tymczasem front walki ze Złym okazuje się szeroki, obok odwołań chrześcijańskich mamy w powieści również odwołania judaistyczne (znów podobnie jak w *Siostrze*). Według utworu Topola nad tytułowym skrzyżowaniem

rabi Leraja ujrzał kiedyś wznoszącego się swego duchowego nauczyciela Abrahama; Anioł Abraham [powinno być, jak w oryginale, Abraham Anioł – L. E.] przechadzał się po niebie, wysoko nad wierzącymi, którzy prawie powykręcali sobie szyje... potem Anioł pobożnej gromadce skinął, to był znak... w tym czasie nadciągała akurat jedna z potężnych fal uciekinierów, przede wszystkim polscy chasydzi wiali przed morową zarazą najazdów kozackich. [...] Tego rana [...] ujrzał rabi z wozu pełnego dzieci, kobiet i gegających gęsi owego Anioła i kazał zatrzymać⁵³.

Historia jest zmyślona, ale Abraham Anioł to postać autentyczna. Martin Buber w przedmowie do *Opowieści chasydów* pisze:

O synu wielkiego Magida [rabbi Dow Ber, Magid z Międzyrzecza, 1710–1772 – L. E.], rabbim Abrahamie, zwanym Aniołem, który zmarł kilka lat po nim (w roku 1776), powiedział rabbi Pinchas z Korca, że gdyby żył dłużej, wszyscy cadykowie tego pokolenia uznaliby jego przywództwo, a w autobiografii jednego z jego współczesnych, który był świadkiem, jak rabbi Abraham 9 Aba, w rocznicę zburzenia świątyni jerozolimskiej, przez cały dzień i całą noc lamentował nad jej upadkiem, czytamy: „Spostrzegłem wtedy, że nie darmo wszyscy zwali go Aniołem, moc jego bowiem nie była mocą kogoś, kto zrodził się z niewiasty”⁵⁴.

Smichov (w przekładzie powieści *Śmichów*), gdzie znajduje się skrzyżowanie Anioł, nie był terenem osadnictwa żydowskiego. Ale Smichov to obecnie piąta dzielnica Pragi, Praga 5, a dawniej Pragę 5 był Józefów, żydowskie getto⁵⁵, centrum osiedlania się Żydów w Pradze co najmniej od XII w.⁵⁶

Nadia, czyli nadzieja, zostaje w powieści zabita. Ta szatańska zbrodnia nad zbrodniami musi zostać ukarana. Narzędziem kary jest ogień: „i stał się grad

⁵³ Jáchym Topol, *Anioł*, s. 105–106; Jáchym Topol, *Anděl*, s. 111.

⁵⁴ Martin Buber, *Opowieści chasydów*, przeł. Paweł Hertz, „W Drodze”, Poznań 1986, s. 31. Zob. też: MG [Michał Galas], [hasło] *Abraham Anioł z Sadogóry*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, oprac. Zofia Borzymińska, Rafał Zebrowski, t. I, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 30–31.

⁵⁵ Także na ten fakt zwraca uwagę w cytowanym już tekście Pavel Řezníček.

⁵⁶ Por. Tomáš Pěkný, *Historie Židů v Čechách a na Moravě*, Sefer, Praha 1993, s. 270–271.

i ogień zmieszany ze krwią”. Dopiero kiedy ogień wypala zło, na nowo rodzi się czas: „To był nowy czas i było tak, jak na początku wszystkiego, i to był pierwszy dzień”⁵⁷. I chyba rodzi się nowa nadzieja.

Krótką powieść Jáchyma Topola, *Noční práce* (Nocna praca)⁵⁸, napisaną na przełomie lat 2000 i 2001 oraz wydaną w 2001 r., można z jednej strony uznać za kontynuację jego dotychczasowej twórczości (styl Topola rozpoznaje się błędnie już po kilku zdaniach), z drugiej zaś za dzieło na jej tle wyraźnie odmienne, stanowiące nową propozycję.

Inaczej niż w *Siostrze, Aniele czy Podróży do hali dworcowej*, jak też w tomach wierszy pisarza, tłem ukazywanych wydarzeń w większości nie jest wielkie miasto, tylko mała czeska wieś na polskim pograniczu. Ponadto nowość stanowi fakt, że akcja nie toczy się niemal współcześnie w stosunku do czasu pisania książki, tylko w przeszłości, z punktu widzenia stosunkowo młodego pisarza wcale nie takiej bliskiej, mianowicie w lecie roku 1968, w pierwszych dniach po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Nowością jest bohater utworu. Nie jest nim – jak w dotychczasowych książkach autora – młody, lecz dorosły już człowiek, tylko dziecko jeszcze, chłopiec w okresie dojrzewania, tutaj zresztą gwałtownie przyśpieszonego. W dużej mierze jest to powieść o dzieciństwie i o dojrzewaniu właśnie. Na samym początku utworu do bohatera mówi jego ojciec: „Dojrzewasz. Co prawda powoli”⁵⁹. To „powoli” już wkrótce okaże się określeniem uderzająco nietrafnym.

Zwłaszcza w porównaniu z rozlewną *Siostrą*, w której mieliśmy do czynienia z liryczno-epicką erupcją językową i wyobraźniową, uderza większa oszczędność i zwartość opowieści. Z drugiej strony już *Anioł* zapowiada metodę stosowaną w kolejnej powieści Topola, w której mamy dość krótkie rozdziały, a przy tym często brakuje między nimi powiązań, czytelnik musi więc te powiązania spróbować odtworzyć. *Nocna praca* jest bardzo wieloznaczna i umożliwia różne interpretacje. Także i to łączy ją z wcześniejszymi dziełami prozatorskimi jej autora.

Mity, które przenikają świadomość wspólnoty, to mity nowe, synkretyczne, łączące wyobrażenia religijne z przechowanymi w folklorze elementami dawnych

⁵⁷ Jáchym Topol, *Anioł*, s. 126; Jáchym Topol, *Anděl*, s. 133.

⁵⁸ Tytuł oryginału może być odczytany zarówno jako pierwszy przypadek liczby pojedynczej, jak i mnogiej. Spytany przez piszącego te słowa, Jáchym Topol opowiedział się za liczbą pojedynczą i tytuł w liczbie pojedynczej radził nadać tłumaczeniu polskiemu. Także przekład niemiecki – *Nachtarbeit* (2003) – wybiera liczbę pojedynczą. Niemniej tytuł oryginału pozwala postawić hipotezę, którą stawia Andrea Králíková, mianowicie, że w tym wypadku może „chodzić o grę, w którą chce z czytelnikiem grać twórca” (dodajmy, że tę chęć da się przypisać autorowi implikowanemu niezależnie od, poświęconej bądź nie, woli autora z krwi i kości). Andrea Králíková, *op. cit.*, s. 76.

⁵⁹ Jáchym Topol, *Nocna praca*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 9; Jáchym Topol, *Noční práce*, Torst/Hyneke, Praha 2001, s. 11.

wierzeń, wyobrażeniami archetypicznymi i na przykład z wpływami obowiązkowych lektur szkolnych⁶⁰. Stąd tyle zauważonych przez czeską krytykę nawiązań do klasycznych czeskich dzieł literackich, do ballad Karla Jaromíra Erbena *Skarb (Poklad)* i *Ślubna koszula (Svatební košile)*, do poematu Karla Hynka Máchy *Máj (Máj)*, do *Starych podań czeskich (Staré pověsti české)* Aloisa Jiráska. Te mity powstają dla potrzeb konkretnej społeczności, stanowią próbę przeniesienia jej doświadczeń w sferę wyższą, sferę *sacrum*, usprawiedliwienia czy wręcz zamazania win. Są wyrazem wyrzutów sumienia i jednocześnie próbą ich oszukania. Dlatego mogą się czasem wydać wręcz parodią czy karykaturą.

Z tymi autentycznymi mitami – autentycznymi o tyle, że stanowią plód rzeczywistych potrzeb społeczności – zderza się mit przyniesiony z zewnątrz, mit komunizmu, postępu, materialistycznego światopoglądu, walki z ciemnotą⁶¹.

Nieco inaczej niż we wcześniejszych dziełach prozatorskich Topola wygląda w *Nocnej pracy* sytuacja narracyjna (choć zapowiedź niektórych zabiegów znajdziemy już w *Aniele*). Nie mamy tu do czynienia z opowiadaczem-postacią. Narrator przyjmuje na ogół punkt widzenia bohatera, Ondřeja Lipki, ale niejednokrotnie odchodzi od tej perspektywy. Czeski krytyk, Oldřich Vágner, mówi o odrębnych nurtach czy pasmach narracji i trafnie zauważa, że w momentach odejścia od perspektywy Ondřeja narrator całkowicie wnika w rozważania i sposób percepcji wybranych postaci oraz „»przywdziewa« na siebie ich język, a niekiedy przenosi go również do swojego nurtu”. W efekcie nie zawsze, przynajmniej w pierwszej chwili, orientujemy się, czyimi oczami teraz patrzymy ani kto właściwie w danym momencie mówi⁶².

Jak trafnie zauważa w przenikliwej recenzji powieści Martin Pilař, dla zrozumienia utworu niesłychanie istotny jest tytułowy przymiotnik „nocny”. „Noc – pisze krytyk – jest obszarem, na którym życie przejawia się w swoich skrytych (czy archetypicznych) znaczeniach. Sny mają swoją własną składnię, która wymyka się racjonalizmowi, niepochwytność podświadomości tłoczy jak nocna zmora”⁶³.

⁶⁰ Autor powiada: „chodzi u mnie o grę i przeplatanie się [...] opowieści, które ludzie znają albo w kształcie pisanym, albo normalnie, z opowiadań”. *Po Noční práci veselý bankrot...*, s. 1.

⁶¹ Na zderzenie to zwraca uwagę Oldřich Vágner: *Noční práce demitizuje vyprávěním*, „Aluze” 2002, nr 1, s. 161.

⁶² Oldřich Vágner, *op. cit.*, s. 162. Warto dodać, że czasem w pierwszej chwili nie wiadomo też, o kim się mówi, gdyż autor stosuje niekiedy chwyt pominięcia nowego podmiotu. Mamy tu do czynienia ze świadomym utrudnieniem odbioru. Sprzyjają mu również gwałtowne niekiedy przejścia czasowe między poszczególnymi fragmentami oraz pomijanie znaków graficznych wyodrębnienia dialogów i myśli postaci.

⁶³ Martin Pilař, *Bůh má pořád indianský rysy... Kultovní román?*, „Host” 2002, nr 1, s. 9–10.

Ten sam krytyk wskazuje na inicjacyjny wymiar powieści. Mamy w niej do czynienia z przedwczesnym przejściem bohatera-chłopca od dzieciństwa do dorosłości.

Niezwykła sytuacja, inwazja obcych wojsk, niezbyt dla postaci książki zrozumiała, powoduje jak gdyby zawieszenie wszelkiego porządku, przewraca świat do góry nogami. Także i dlatego rzeczywistość dzienna, mniej więcej dająca się pojąć i wytłumaczyć, podlegająca racjonalnej interpretacji, podporządkowana określonym prawom, przechodzi w nocną, w której wszystko okazuje się możliwe. Świat dostaje gorączki czy pomieszania zmysłów, wpada w malinę. W tym stanie okazuje się zresztą bardzo ciekawy, zgęszczony, naładowany znaczeniami, ukazujący powiązania z wielkimi tekstami kultury, brzemienisty w tajemnice. Topol interesująco ten świat ukazuje. Jak napisał czeski krytyk Michal Schindler, „*Nocna praca* jest pod każdym względem oryginalną książką dojrzałego czeskiego autora formatu co najmniej europejskiego”⁶⁴. Co nie znaczy, by nie pojawiały się również recenzje mniej entuzjastyczne. Czeska krytyka zdaje się ciągle czekać na drugą *Siostrę*, a Topol napisać jej nie chce, choćby dlatego, że nie zamierza się powtarzać. Natomiast w Niemczech krytyka uznała właśnie *Nocną pracę* za „jeśli nawet nie za najlepsze, to najistotniejsze dzieło w karierze Topola”⁶⁵. Jeden z krytyków nazywa nawet *Nocną pracę* „najważniejszym czeskim utworem prozatorskim po Aksamińskiej Rewolucji 1989 roku”⁶⁶.

Kolejnym eksperymentem Topola jest utwór mający dwa różne tytuły. Jedno z tych dzieł opatrzone jest jeszcze podtytułem: „Próba kroniki”, co sygnalizuje pewien zamiar gatunkowy. „Kronika” to przecież utwór opowiadający na ogół o wydarzeniach autentycznych, trzymający się zasadniczo chronologii, „opowieść o dziejach przeszłych lub współczesnych”⁶⁷. I właśnie o wydarzeniach prawdziwych opowiada ów tekst, zarówno o wydarzeniach w planie indywidualnym (mamy tu do czynienia z „uprzywatnieniem” gatunku): wyprawie czwórki przyjaciół z Czech przez Słowację do Polski i z powrotem, jak i o wydarzeniach w planie szerszym, wydarzeniach historycznych m.in. z okresu II wojny światowej. Chodzi tu o dzieło, które ukazało się najpierw pt. *Jak jsme táhli za Stasiukem (pokus o kroniku)*, czyli *Jak wędrowaliśmy do Stasiuka (Próba kroniki)*, jako posłowie do czeskiego przekładu książki Andrzeja Stasiuka *Jak zostałem*

⁶⁴ Michal Schindler, *Lidi musej dělat špatný věci protože dou dělat*, „Tvar” 2002, nr 3, s. 16.

⁶⁵ Andrea Králíková, *op. cit.*, s. 89.

⁶⁶ Mathias Schnitzler, *Nachtarbeit*, „Die Welt”, 6.12.2003. Cyt. za: Andrea Králíková, *op. cit.*, s. 89.

⁶⁷ js [Janusz Sławiński], [hasło] *Kronika*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 242.

pisarzem (1998)⁶⁸. Tekst Topola publikowany był jednak również samodzielnie pt. *Supermarket bohaterów radzieckich*. Wydarzenia prawdziwe... Faktem jest, że Topol z kolegami istotnie wybrał się do Wołowca do Andrzeja Stasiuka i że wszyscy tam dotarli, później zaś wrócili do Czech. Wrażenie realności poświadczają też: autentyczna topografia, autentyczny, konkretny czas wydarzeń (jest to okres bliski sześćdziesiątej rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego, o czym w utworze jest mowa, zbliża się też taka sama rocznica wybuchu Słowackiego Powstania Narodowego – 19 sierpnia) oraz autentyczne postaci, czasem przywoływane jedynie „ksywkami”, ale na ogół po prostu imieniem i nazwiskiem. Spotykamy tam nazwiska osób sławnych również i u nas (choćby Jurij Andruchowycz), ale też sporo postaci znanych tylko na czeskiej scenie literackiej, artystycznej, politycznej czy dziennikarskiej (na przykład tłumaczki Anna Kareninová, Daniela Hábová, Marjánka Housková, Anežka Charvátová).

Kolejna pozycja w bibliografii Topola to album dzieł znanego czeskiego fotografa zajmującego się fotografią dokumentalną, Karla Cudlína (ur. 1960)⁶⁹, zatytułowany *W drodze na wschód (Cestou na východ)*⁷⁰. Pisarz wysłuchał opowieści fotografa związanych z poszczególnymi zdjęciami i nadał tym opowieściom literacką formę, być może dorzucając czasem coś od siebie. Co ciekawe, Cudlín był fotografem Václava Havla. Poza tym warto wspomnieć, że dokumentował w październiku 1989 r. exodus Niemców ze Wschodu, przez ambasadę RFN w Pradze uciekających na Zachód⁷¹. Od obrazów tego exodusu rozpoczyna się Topolowska *Siostra*. Warto zauważyć, że tekst towarzyszący tytułowemu zdjęciu książki (mówiący o tym, że nikt nie chce się przyznać do życia na Wschodzie i mieszkańcy kolejnych ziem odsyłają rozmówcę coraz dalej, tak więc Europa Wschodnia właściwie nie istnieje⁷²) został niemal żywcem przeniesiony do powieści *Warsztat diabła*, gdzie stał się wypowiedzią jednej z najważniejszych postaci drugoplanowych, Sary⁷³.

⁶⁸ Andrzej Stasiuk, *Jak jsem se stal spisovatelem (pokus o intelektuální autobiografii)*, przeł. Václav Burian, Prostor, Praha 2004.

⁶⁹ Cudlín wspomniany jest w *Supermarkecie bohaterów radzieckich* – Topol wręcza tam Stasiukowi posłany mu przez fotografa album zdjęć. Jáchym Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2005, s. 31. Oryginał: Jáchym Topol, *Supermerkt sovětských hrdinů*, [w:] idem, *Supermerkt sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007, s. 30.

⁷⁰ *Cestou na východ. Podle výprávění Karla Cudlína napsal Jáchym Topol*, Torst, Praha 2008.

⁷¹ Jedno ze zdjęć Cudlína pokazujących ucieczkę NRD-owców: ibidem, s. 36.

⁷² Ibidem, s. 65.

⁷³ Jáchym Topol, *Warsztat diabła*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 55–58. Oryginał: Jáchym Topol, *Chladnou zemí*, Torst, Praha 2009, s. 41–43.

W 2005 r. ukazała się powieść *Kloktat dehet*, której przekład polski nosi tytuł *Strefa cyrkowa*, ponieważ na taką zmianę, identyczną jak w wypadku tytułu tłumaczenia niemieckiego (*Zirkuszone*, 2007), zgodził się autor, mimo że o strefie cyrkowej mówi się dopiero w drugiej części książki. Oczywiście, można by próbować interpretować „strefę cyrkową” jako określenie (przychodzą na myśl rozmaite frazeologizmy ze słowem „cyrk”) strefy wpływów radzieckich w Europie Środkowo-Wschodniej drugiej połowy XX w. Trafniejszy wydaje się wszelako tytuł *Dziegieć w gardle*.

I w tej powieści, tak jak w *Nocnej pracy*, bohaterem jest dziecko, choć tutaj jest to dziecko bardzo wolno, nienaturalnie wolno rosnące, z czego zdajemy sobie sprawę nie od razu. Inaczej niż w *Nocnej pracy*, bohater jest też narratorem i zarazem autorem przedstawianym. Topol tworzy w powieści historię alternatywną wobec tej, którą znamy z rzeczywistości: Czesi i Słowacy w 1968 r. podejmują zbrojny opór i walczą przeciwko interwentom z Układu Warszawskiego. I w tym utworze kwestią zasadniczą jest dostrzeżenie wyraźnego podziału między dobrem a złem. Dodatkowo, centralną pozycję zajmuje problem określenia własnej tożsamości i związane z nim poszukiwanie ojca oraz poczucie obcości.

Jak już wspomnieliśmy, Jáchym Topol debiutował w samizdacie utworem dramatycznym, którego jednak nigdy potem nie przedrukował. Ojciec autora *Siostry*, o czym też była już mowa, był świetnym dramaturgiem. W jednym z wywiadów Topol junior powiedział: „To właśnie mnie powstrzymuje przed pisaniem dramatów. Ale w istocie to jest moje marzenie. Mam zaczętych kilka sztuk. Strasznie bym chciał spróbować pisać dla teatru”⁷⁴. I wreszcie spróbował. Owocem tej próby jest powstała w 2005 r. sztuka *Droga do Bugulmy* (*Cesta do Bugulmy*), napisana na zamówienie Düsseldorfer Schauspielhaus (tam też 19 stycznia 2006 r. miała premierę w reżyserii Szwajcara Gustava Rueba) i opublikowana najpierw w przekładzie niemieckim (*Die Reise nach Bugulma*) w piśmie „Theater heute” (2006, vol. 47, nr 4), a po czesku w periodyku „Svět a divadlo” (2006, nr 4); jej pierwszym wydaniem książkowym jest publikacja w tomie *Supermarket sovětských hrdinů* (2007). Tak jak w utworach epickich, widać w tym dramacie wspaniałe wyczucie czasu teraźniejszego, jego problemów. Idee wojującego feminizmu, powszechna w społeczeństwach Zachodu niechęć do rodzenia większej liczby dzieci, polityczna poprawność, konsumpcyjny styl życia, brak zrozumienia pomiędzy ludźmi, zagrożenie terroryzmem, nostalgia za komunizmem w wyzwolonych od niego krajach, resentymenty mieszkańców państw zachodnich, od dawna będących członkami NATO i Unii Europejskiej, w stosunku do ludzi z państw niedawno przyjętych, ogólna niechęć do Unii, zauroczenie Zachodu Władimirem Putinem, narkomania młodzieży, zapewne nawet globalne ocieplenie – to wszystko w tej sztuce jest. Oczywiście, nie ma tu mowy o publicystycznym potraktowaniu

⁷⁴ *Jakoś wytrzymać ten świat...*, s. 9.

tych zagadnień; Topol groteskowo je wykoślawia, tworząc momentami karykaturę, mówi o nich środkami sztuki dramatycznej (charakterystyczny chwytem, sygnalizującym brak porozumienia, jest częste „roz mijanie się” poszczególnych replik postaci; czasem postać chwytta tylko jedno słowo partnera dialogu i wykorzystuje je do snucia swojego wątku, dialog okazuje się w gruncie rzeczy pozorny; przypominają się tu niektóre dzieła teatru absurdu). Przy tym spogląda się na to wszystko już jako na przeszłość, bo terroryści zniszczyli, a przynajmniej bardzo mocno nadwerzęzyli cywilizację zachodnią.

Najnowsza powieść Topola to *Chladnou zemi* (Przez zimną krainę), napisana – jak większość jego utworów – dzięki stypendium, tym razem w Berlinie. Sam autor wspominał piszącemu te słowa, że zamierzał nazwać swój utwór inaczej – *Warsztat diabła*, ale kiedy książka miała się w Czechach ukazać, na czeskie ekrany trafił akurat film pod tym tytułem i to kazało mu wybrać inny⁷⁵. Niemniej zgodnie z życzeniem autora większość przekładów ukazuje się od tytułem pierwotnym i tak też było w Polsce. Co się tyczy wspomnianego filmu, chodziło o obraz, który w czeskich kinach istotnie szedł pod tytułem *Dáblova dílna* (Warsztat diabła). Został on nakręcony na podstawie wspomnień mieszkającego od 1945 r. w Pradze słowackiego Żyda Adolfa Burgera, które ten napisał mieszaniną języka słowackiego i czeskiego, i które wydano w 1983 r. po czesku jako *Komando padělatelů* (Komando fałszerzy). W ogłoszonym w NRD przekładzie niemieckim (1983) książka zatytułowana była *Des Teufels Werkstatt: Im Fälscherkommando des KZ Sachsenhausen* (Warsztat diabła. W komando fałszerzy w KZ Sachsenhausen). Austriacko-niemiecki film w reżyserii Stefana Ruzowitzky'ego nosił w oryginale tytuł *Fälscher* (2007, *Die Fälscher*); był dziełem głośnym, już choćby dlatego, że w 2008 r. otrzymał Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego.

Powieść Topola dzieli się na dwie części (choć nie znajduje to potwierdzenia w spisie treści czy numerowaniu rozdziałów). W pierwszej akcja rozgrywa się w Czechach, w Terezynie, będącym w czasach II wojny światowej pokazowym gettem dla Żydów, obozem przejściowym, z którego wysyłano transporty do fabryk śmierci, przede wszystkim do Auschwitz (w samym Terezynie zginęło około sześćdziesięciu tysięcy osób), oraz w Pradze. Akcja drugiej części toczy się na rządzonej przez jednego z ostatnich europejskich dyktatorów postsowieckiej Białorusi.

Pierwszym impulsem do napisania książki była wizyta autora w Terezynie. W jej wyniku powstały reportaże dla „Respektu” i dla telewizji. Jak pisarz mówi, spotkał w Terezynie szereg osób, które starały się dać sobie jakoś radę z faktem, że ich przodkowie byli ofiarami Szoah. Topol był też na Białorusi i – jak wspomina – na lotnisku w Mińsku wymyślił całą powieść, ponieważ, wieziony przez pija-

⁷⁵ Topol mówi też o okolicznościach zmiany tytułu w jednym z wywiadów: Kateřina Kadlecová, *Próza je pro mě nejvyšší meta*, „Reflex” 2009, vol. 20, nr 31, s. 30–31.

nego taksówkarza, który proponował pasażerowi, żeby to on prowadził, spóźnił się na samolot i musiał dziewięć godzin czekać na następny. Powiada również, że o Białorusi także chciał napisać reportaż, ale zrezygnował, gdyż mogłoby się to okazać niebezpieczne dla jego bohaterów⁷⁶.

Narratorem i zarazem bohaterem książki jest postać naznaczona przez historię wskutek swego pochodzenia – syn posłanej do Terezina Żydówki, która cudem uniknęła śmierci. Narrator ów z całą słuszością może być nazwany narratorem naiwnym⁷⁷, co ma daleko idące konsekwencje dla tekstu.

W drugiej części, jak już wspomnieliśmy, akcja powieści przenosi się na Białoruś rządzoną przez prezydenta Aleksandra Łukaszenkę. I tu, jak w *Kloktat dehet*, niektóre wydarzenia są wymysłem, nie znajdują potwierdzenia w rzeczywistości: na powieściowej Białorusi toczą się walki między zwolennikami i przeciwnikami prezydenta.

W Chatyniu ma powstać muzeum ludobójstwa nazwane Warsztatem Diabła. Jedna z postaci mówi: „To będzie najważniejsze miejsce pamięci na świecie. Tu, na Białorusi, diabeł miał swój warsztat. Najgłębsze groby są na Białorusi. Tylko że nikt o nich nie wie”⁷⁸. Jak się okazuje, w muzeum mają znajdować się spreparowane trupy nieustannie opowiadające swoje historie dzięki ukrytym w nich magnetofonom.

Już w pierwszej części powieści pojawiają się kwestie komercjalizacji Szoah czy wszelkiego ludobójstwa, obozowego przemysłu turystycznego i – budzącego opory jako niestosowne – połączenia zabawy z Holocaustem⁷⁹, choć intencje postaci są szlachetne. Chodzi im o zachowanie całości Terezina, którego dużą część państwo chce zburzyć, oraz o leczenie – przez naukę i zabawę, która w duchu idei czeskiego „nauczyciela narodów” Jana Amosa Komenskigo (1592–1670) też jest zabawą – młodych ludzi zwanych tu „poszukiwaczami prycz”, czyli dzieci i wnuków ofiar Zagłady; dzieci i wnuków naznaczonych głęboko losami rodziców czy dziadków. W części białoruskiej intencje tylko w wypadku niektórych postaci jawią się jako całkowicie czyste. Wystarczy przytoczyć to, co mówi jedna z osób: „Czy ten kraj jest wyjątkowy, czy myślisz, że nie? Jest! Zglobalizowany świat jest

⁷⁶ *Už jsem si zvykl, že ceny nedostávám, říká čerstvý laureát Jáchym Topol*, „Hospodařské Noviny”, <http://art.ihned.cz/knihy/c1-46941700-uz-jsem-si-zvykl-ze-ceny-nedostavam-rika-cerstvy-laureat-jachym-topol> (dostęp: 15.06.2015).

⁷⁷ Więcej o tym piszę w studium *Narrator naiwny w powieści „Warsztat diabła”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

⁷⁸ Jáchym Topol, *Warsztat diabła*, s. 130; Jáchym Topol, *Chladnou zemí*, s. 95.

⁷⁹ Pisałem o tych kwestiach w rozmaitych dziełach literackich i artystycznych w kulturach różnych krajów: Leszek Engelking, *Laleczki na sprzedaż. Zabawa w Holocaust i handel Holocaustem*, [w:] Jiří Holý (red.), *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře*, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, Praha 2007.

już tak podzielony, cholera! Tajlandia – seks, Włochy – morze i obrazy, Holandia – drewniane chodaki i sery, a Białoruś? *Horror trip*, nie? [...] Zobaczycie europejskie muzeum ludobójstwa, Warsztat Diabła [...]. Czy my mamy morze, góry, zabytki? Nie, wszystkie zabytki spłonęły. Wybudujemy więc na Białorusi Park Jurajski Grozy, skansen totalitaryzmów. Znajdziemy na mapie świata miejsce dla siebie dzięki worom naszych kości, tobołom krwi i ropy. Brzmi nieźle, co? To będzie nęcące, nie?”⁸⁰.

Za *Warsztat diabła* (z uwzględnieniem całej dotychczasowej twórczości) pisarz otrzymał w roku 2010 prestiżową czeską Nagrodę Jaroslava Seiferta.

Jak widać z porównania dat publikacji poszczególnych książek, Topol nie należy do autorów produkujących jeden tom za drugim. W wywiadach stara się zresztą zaprezentować czytelnikom jako twórca, który nie jest pisarskim wyrobnikiem, taśmowym „producentem” literackich artefaktów, wyciskającym je z siebie niezależnie od wewnętrznej potrzeby powiedzenia czegoś istotnego. W jednej z rozmów powiada: „Myślę sobie, że to całkiem obojętne, czy wydam nową książkę po roku czy po czterech latach. Świat pisarzy uważających się za martwych, jeśli nie opublikują jednej książki na rok, w najmniejszym stopniu mnie nie interesuje”⁸¹. W innym wywiadzie oznajmia: „Nie lubię już literackiego biznesu. Nie chcę stać się fabryką” – a zdanie to posłużyło za tytuł opublikowanej w gazecie rozmowy⁸².

Format dzieła Topola, tak jak w wypadku twórczości wszystkich artystów, zostanie oczywiście zweryfikowany przez czas. Na razie można powiedzieć, że swoim współczesnym, i to nie tylko we własnym kraju (w roku 2015 otrzymał ważną międzynarodową nagrodę literacką Vilenica), pisarz ów ma niemało do powiedzenia i że doskonale utrafił w ton swoich czasów. Świadczy o tym spora popularność jego niełatwych przecież w odbiorze, dalekich od jednoznaczności, wielowarstwowych dzieł.

⁸⁰ Jáchym Topol, *Warsztat diabła*, s. 140; Jáchym Topol, *Chladnou zemí*, s. 102.

⁸¹ Radim Kopáč, *Kloktání dehtu je trest a pokušení. Spisovatel Jáchym Topol říká nad svojí knižní novinkou*, „Právo” 2005, vol. 15, nr 233, s. 20.

⁸² Ivan Hartman, *Literární byznys už nemám rád. Nechci se stát fabrikou*, „Hospodařské noviny” 2012, vol. 56, nr 27, s. 15.

WNUK EKSPRESJONISTÓW I POSTMODERNISTA MIMO WOLI. ELEMENTY EKSPRESJONISTYCZNE I POSTMODERNISTYCZNE W TWÓRCZOŚCI JÁCHYMA TOPOŁA

Jáchym Topol jest, jak wiadomo, wnukiem Karla Schulza (1899–1943), który ani sam siebie nie zaliczał do twórców ekspresjonistycznych, ani nie był do nich na ogół zaliczany przez innych. Schulz zaczynał swoją działalność pisarską jako członek lewicowego ugrupowania artystycznego „Devětsil” (powstało w październiku 1920 r.) pod znakiem literatury proletariackiej, później stał się czołowym przedstawicielem prozy poetystycznej, by po przemianie światopoglądowej (1926) skłonić się ku literaturze nurtu katolickiego. Co prawda, jak twierdzi Štěpán Vlašín, poetyzm miał wiele cech wspólnych z twórczością ekspresjonistycznego Ugrupowania Literackiego (Literární skupina) z Brna¹, jednak nie ulega wątpliwości, że nie zbieżności, lecz różnice są tu bardziej istotne. W odniesieniu do opowiadania Schulza *Paják* (1927, *Pavouk*) zajmujący się dziełem tego pisarza badacz mówi o „dykcji ekspresjonistycznej”², wspomina też o kojarzących się oczywiście z ekspresjonizmem mesjanizmie i obrazie apokalipsy w twórczości z okresu literatury proletariackiej³, o „ekspresjonistycznej apokaliptyce” w opowiadaniu z tomu *Północ Południe Zachód Wschód* (1923, *Sever Jih Západ Východ*) zatytułowanym *Instytut Hughesa* (*Hughesův ústav*), o „mrocznym wymiarze” krótkiej powieści *Dama przy wodotrysku* (1926, *Dáma u vodotrysku*) oraz obecności w niej motywów śmierci i zagłady⁴, jak również przypomina krytyczną ocenę najsłynniejszego utworu pisarza, historycznej powieści *Kamień i cierpienie* (1942, *Kámen a bolest*), przez znanego pisarza Jana Čepa (1902–1974), któremu nie podobały się ekspresjonistyczne elementy jej stylu⁵. To wszystko jednak zbyt mało, by o Topolu mówić jako o wnuku ekspresjonisty Karla Schulza⁶. Jest

¹ Štěpán Vlašín, *Jaro povalečné generace*, [wstęp do:] Štěpán Vlašín (red.), *Avantgarda známá a neznámá*, t. I: *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Svoboda, Praha 1971, s. 30.

² Tomáš Vučka, *Krásá věcí nejprostších*, *Poetistická tvorba Karla Schulze*, [posłowie do:] Karel Schulz, *Sever Jih Západ Východ. Dáma u vodotrysku*, Malvern, Praha 2012, s. 205.

³ Ibidem, s. 214, m.in. przyp. 45.

⁴ Ibidem, s. 231.

⁵ Ibidem, s. 211.

⁶ Przesadne wydaje się stwierdzenie Ivana M. Jirousa dotyczące pisarstwa zarówno Jáchyma Topola, jak i jego brata Filipa: „Tajemnica dziedziczności, która sprawiła,

on najwyżej metaforycznie rozumianym wnukiem ekspresjonistycznych pisarzy mniej więcej tej samej generacji, co pokolenie jego dziadka, a o pokrewieństwie miałyby świadczyć podobieństwa artystyczne.

Problem stanowią oczywiście trudności z definicją ekspresjonizmu. Nazwa (choć jej użycie pojawia się już w połowie XIX w.)⁷ przyjęła się dość późno, by tak rzec *ex post*, kiedy określany nią ruch artystyczny zaczął słabnąć. Jak powiada Jindřich Chaloupecký, „termin powstał przypadkiem, w dodatku najpierw na gruncie plastyki [...], do literatury zawędrował nieco później i też zupełnie przypadkiem, jednak zanim zgodzono się, co ma właściwie oznaczać”⁸. W dodatku termin ów może przywoływać zarówno historyczną formę sztuki – określony kierunek artystyczny, występujący w sztuce europejskiej przede wszystkim na niemieckim obszarze językowym, głównie w tzw. dziesięcioleciu ekspresjonistycznym (1910–1920), ewentualnie w latach 1910–1925 czy wręcz od 1910 do końca lat dwudziestych i tworzony przez generację urodzoną między rokiem 1875 a 1895⁹ – jak i ponadhistoryczną kategorię, metodę¹⁰, powracającą tendencję w kulturze światowej, nastawioną na wyraz, ekspresję duszy. Yvan Goll, ekspresjonistyczny pisarz niemiecko-francuski (tworzył w obu językach), zauważył w 1921 r., że ekspresjonizm odzwierciedla „stan ducha, który w dziedzinie intelektu przeniknął wszystko, niczym epidemia, nie tylko poezję, ale i prozę, nie tylko malarstwo, lecz także architekturę i teatr, muzykę, naukę, uniwersytet i reformy szkolne”¹¹. Ekspresjonizm jako zjawisko w sztuce początku XX w. był reakcją na konkretną sytuację historyczną, społeczną, filozoficzną i psychiczną. Sytuację tę charakteryzowały czynniki bardzo różne: poczucie końca określonego porządku, kryzys racjonalizmu oraz pozytywi-

że u wnuków [...] pojawia się z niemożliwą do przeoczenia uporczywością ekspresjonistyczna tematyka ich dziadka, urzeka mnie do dzisiaj”. Jirous twierdzi dalej, że można by akapity jednego z opowiadań Jáchyma umieścić w prozach Schulza z tomu *Pieniądz z domu noclegowego* (1949, *Peníz z noclehárny*), a „doskonale by się tam wpasowały”. Ivan M. Jirous, *Pší vojáci*, [w:] idem, *Magorův zápisník*, Torst, Praha 1997. Cyt. za przedrukiem w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013, s. 18.

⁷ Grzegorz Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000, s. 121 (hasło: *Ekspresjonizm*).

⁸ Jindřich Chaloupecký, *Richard Weiner i ekspresjonizm czeski*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1978, nr 12 (92), s. 147.

⁹ Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1965, s. 55.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Cyt. za: Lionel Richard, *Ruch ekspresjonistyczny*, [w:] Lionel Richard et al., *Encyklopedia ekspresjonizmu*, przeł. Dorota Górna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996, s. 7.

stycznego sposobu myślenia i uprawiania nauki, przekonanie o kryzysie języka, gwałtowna industrializacja i rozwój wielkich metropolii, wola odnowienia społeczeństwa, tęsknota za przełomem i nowym porządkiem świata, za przemianą człowieka, filozofia Nietzschego i Bergsona, pragmatyzm Jamesa, teorie psychologiczne Freuda, osłabienie światopoglądu religijnego, przeczcucia wojenne, przyjmujące formę wręcz wizji apokaliptycznych, później zaś doświadczenie hekatomby I wojny światowej, wrzenia rewolucyjnego i powojennego chaosu. Reakcje na ową sytuację były rozmaite, stąd różnorodność sztuki i literatury ekspresjonistycznej. Jednakże da się zarówno na płaszczyźnie poetyki, jak i tematyki wyodrębnić cechy charakterystyczne kierunku; niektóre z nich znajdują się wśród postulatów programowych, sformułowanych zresztą na ogół z perspektywy zbliżającego się zmięczenia ekspresjonizmu, a w każdym razie już po jego okresie „burzy i naporu”.

Do cech najważniejszych zdaje się należeć antymimetyczność i postawa antynaturalistyczna¹²; dodać trzeba również antyestetyzm, zakwestionowanie konwencjonalnego piękna, formalnych walorów sztuki¹³. Autor jednego z głównych manifestów kierunku, Kasimir Edschmid (właśc. Eduard Schmid, 1890–1966), powiada: „Świat istnieje. Byłoby bezsensowne powtarzać go. Natomiast największym zadaniem sztuki jest odnaleźć go w najtajniejszym drgnięciu, w najistotniejszym rdzeniu – i na nowo stworzyć”¹⁴. Chodzi więc o dotarcie do esencji rzeczy¹⁵ i esencji człowieka, bo na człowieku właśnie kierunek się

¹² Ulrich Weisstein, *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, [w:] idem (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon: Twenty-one Essays and Bibliography*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam–Philadelphia 1973, s. 23 (“Comparative History of Literatures in European Languages”); György M. Vajda, *Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism*, trans. Linda Brust, [w:] Ulrich Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon...*, s. 47; Walter H. Sokel, *The Prose of German Expressionism*, [w:] Neil H. Donahue (ed.), *A Companion to the German Expressionism*, Camden House, New York 2005, s. 85; mg [Michał Głowiński], [hasło] *Ekspresjonizm*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 114; Lionel Richard, *op. cit.*, s. 9–13; Ingeborg Fialová-Fürstová, *Expresionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*, Votobia, Olomouc 2000, s. 31.

¹³ Artur Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 64–65.

¹⁴ Kasimir Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Erich Reiss Verlag, Berlin 1919, s. 56–57. Cyt. za: Erazm Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 78.

¹⁵ Ulrich Weisstein, *Expressionism: Style or „Weltanschauung“*, [w:] idem (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon...*, s. 33.

koncentruje¹⁶, człowieku jednak nie traktowanym jako konkretna osoba, tylko jako człowiek w ogóle¹⁷. W jednostce interesuje ekspresjonistów dusza, idzie im o wyrażenie świata wewnętrznego jednostki, nie ujmowanego wszelako w kategoriach psychologicznych, lecz ogólnoludzkich, kosmicznych i metafizycznych. Nie chodzi więc na przykład o to, by pokazać indywidualne uczucie, lecz uczucie jako takie. Zamiast naśladowania rzeczywistości zadanie to może spełnić – to kolejne ważne pojęcie – wizja¹⁸. Rzeczywistość ulega więc często daleko idącej deformacji. Jak sama nazwa wskazuje, ekspresjonistom chodzi o ekspresję, często gwałtowną, ekstremalną, o krzyk ludzkiej duszy i krzyk tęsknoty człowieka za duszą. Erazm Kuźma mówi więc o „poetyce krzyku”, postulowanej m.in. przez ekspresjonistów polskich¹⁹. Charakterystyczna pod tym względem jest definicja ekspresjonizmu Hermanna Bahra (1863–1934), który po okresie naturalistycznym i impresjonistycznym stał się zwolennikiem nowego kierunku: „Człowiek woła o duszę, cała epoka jest jednym krzykiem w zagrożeniu. Także sztuka krzyczy razem z nią – w głęboką ciemność, krzyczy pomocy, krzyczy o ducha: to właśnie jest ekspresjonizm”²⁰.

Czeska germanistka Ingeborg Fialová-Fürstová uważa, że poza krajami niemieckojęzycznymi prawdziwy ekspresjonizm, to znaczy „ekspresjonizm, który by nie był tylko spóźnionym oddźwiękiem niemieckiego i tylko epigońskim naśladowaniem niemieckich wzorów, nie istnieje”²¹, a to z tego powodu, iż kierunek ten jest „artystyczną reakcją na poznawczy i światopoglądowy kryzys w Niemczech na początku XX wieku i na radykalnie zmienione oblicze świata w tym czasie”²². To jednak nie wyjaśnia, dlaczego „prawdziwy” ekspresjonizm mógł powstać nie tylko w Niemczech, ale i w Austrii oraz (chodzi o autorów niemieckojęzycznych) w czeskiej Pradze. Zdecydowaną tezę Fialovej-Fürstovej można więc chyba uznać za wyostrzoną w celach polemicznych.

Na ziemiach czeskich, w Brnie, istniała grupa, która świadomie realizowała program ukształtowany pod wpływem ekspresjonizmu²³ – brneńskie Ugrupo-

¹⁶ John Willet, *Ekspresjonizm*, przeł. Maria Kluk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 168.

¹⁷ Artur Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 64.

¹⁸ György M. Vajda, *op. cit.*, s. 48.

¹⁹ Erazm Kuźma, *op. cit.*, s. 133–136.

²⁰ Hermann Bahr, *Expressionismus*, Delphin, München 1916, s. 99–100. Cyt. za: Erazm Kuźma, *op. cit.*, s. 26.

²¹ Ingeborg Fialová-Fürstová, *op. cit.*, s. 40.

²² Ibidem, s. 30, podkr. moje – L. E.

²³ Wcześniej, bo już w 1907 r., uformowała się w Czechach znajdująca się pod wyraźnym wpływem preekspresjonizmu (ważnym czynnikiem sprzyjającym jej powstaniu była praska wystawa dzieł Edvarda Muncha w 1905 r.) i rodzącego się ekspresjonizmu plastyczna grupa Osma, do której należeli Emil Filla, Bedřich Feigl, Max Horb, Otakar

wanie Literackie (Literární skupina), powstałe 2 lutego 1921 r. Jego członkami-założycielami byli krytyk František Götze (1894–1974), prozaik Čestmír Jeřábek (1893–1981), poeta Josef Chaloupka (1898–1930), poeta Dalibor Chalupa (1900–1983), poeta (ale także reżyser teatralny) Bohuš Stejskal (1896–1955), poeta, prozaik i krytyk Bartoš Vlček (1897–1926) oraz dramaturg i prozaik Lev Blatný (1894–1930, pierwszy przewodniczący grupy), a niedługo później przystąpili do ugrupowania m.in. poeta Miloš Jirko (1900–1961), krytyk i historyk literatury Zdeněk Kalista (1900–1982), poeta Jiří Wolker (1900–1924, wystąpił ze Skupiny w 1922), poeta i krytyk A. M. Piša (1902–1966) oraz poeta Konstantin Biebl (1898–1951, w 1924 r. przeszedł do Devětsilu). Również później wstępowali do grupy, istniejącej do roku 1929, nowi członkowie, na przykład prozaik Egon Hostovský (1908–1973)²⁴.

Głównym teoretykiem grupy był Götze, który w swych wczesnych pismach oraz w tekstach polemicznych²⁵ jednoznacznie i aprobatywnie odwoływał się do ekspresjonizmu, z czasem jednak odchodząc coraz wyraźniej od niemieckich wzorów i starając się oderwać od nich bliską ekspresjonizmowi twórczość

Kubín, Bohumil Kubišta, Willi Nowak, Emil Artur Pittermann i Antonín Procházka. Później dołączyli Vincenc Beneš, Linka Scheithauerová-Procházková i Václav Špála. Ugrupowanie nawiązywało liczne kontakty międzynarodowe, np. Kubišta stał się zagranicznym członkiem grupy Die Brücke. Pierwsza wystawa Osmy odbyła się w Pradze w dniach od 18 kwietnia do 18 maja 1907 r., druga też w Pradze w czerwcu i lipcu 1908 r. Bardzo pozytywną recenzję z pierwszej napisał Max Brod. M.N. [Mahulena Nešlehová], [hasło] *Osma*, [w:] Anděla Horová (red.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, t. I–II, Akademie, Praha 1995, t. II, s. 592–593. Por. też VL [Vojtěch Lahoda], [hasło] *Ekspresionismus*, [w:] Anděla Horová (red.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, t. I, s. 168–169. Pierwsze udokumentowane spotkanie czeskich i niemieckich malarzy bliskich ekspresjonizmowi odbyło się w lecie 1911 r., kiedy w Pradze przez dłuższy czas przebywali członkowie grupy Die Brücke E. L. Kirchner i Otto Mueller. Eva Jelínková, *Echa expresionismu. Recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1910, s. 21–22. Także o recepcji niemieckiej literatury ekspresjonistycznej można mówić już przed I wojną światową, bo w roku 1913 – przedstawiciele generacji braci Čapkův przejawiają zainteresowanie przede wszystkim liryką ekspresjonistyczną, co potwierdza studium Karla Čapka *O nejmladší německé poezji* (O najmłodszej poezji niemieckiej, „Přehled” 1913, vol. 12, nr 6–7) i artykuły Jiříego Langera, jak również garść przekładów. Zob. ibidem, s. 29–35.

²⁴ Štěpán Vlašín, *op. cit.*, s. 28–29; zt [Zina Trochová], [hasło] *Literární skupina*, [w:] Vladimír Forst (red.), *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*, t. II, cz. I, Academia, Praha 1993, s. 1210. Trochová zalicza Vlčka, Wolker i Pišu do członków-założycieli; Vlašín powiada, że dołączyli oni do grupy nieco później, we wrześniu.

²⁵ O polemikach Götze z Artušem Černíkiem, Karlem Teige i Jaroslavem Čecháčkem zob. Eva Jelínková, *op. cit.*, s. 67–74.

czeską²⁶. Z prac Götza warto wspomnieć zwłaszcza książkę *Anarchia w najmlodszej poezji czeskiej*, gdzie krytyk pisał m.in., że zachodzi głęboki związek między epoką wojenną i powojenną a sztuką ekspresjonistyczną, zwracając uwagę na obecny w ekspresjonizmie pierwiastek buntu²⁷, czy opublikowany w piśmie „Host” (1921, vol. 1, nr 3, s. 55–60) artykuł *W stronę krytyki niemieckiego ekspresjonizmu (Ke kritice německého expresionismu)*, gdzie „przedstawił podstawową charakterystykę niemieckiego kierunku jako całości, [...] przybliżył formalne zasady literatury ekspresjonistycznej, spróbował ująć pozytywną treść »nowej duchowości« [...]», wspomniał o najważniejszych przedstawicielach ruchu²⁸. W interpretacji Götza ekspresjonizmowi przyświecały idee braterstwa, humanizmu, miłości, dobroci, szczęścia, przyjaźni i współczucia²⁹.

Jak zauważa Grzegorz Gazda, w „centrum zainteresowań grupy sytuował się człowiek w najpełniejszym i ścisłym związku z całym otaczającym go światem³⁰. Wyraźnie ekspresjonistyczne pierwiastki występują w wypowiedzi Götza wygłoszonej na pierwszym wieczorze literackim – a ściślej mówiąc poetyckim – grupy, który odbył się 27 lutego 1921 r. Tekst krytyka, ogłoszony 1 i 3 marca w piśmie „Socialistická budoucnost” (numery 49 i 50), ma charakter programowy. Co ciekawe i poniekąd zabawne, w wyliczeniu licznych „izmów” nie znalazło się miejsce dla ekspresjonizmu; Götz pomija tam ów termin, być może z obawy przed oskarżeniem o uleganie wpływom niemieckim³¹, zresztą oskarżenia takie później się pojawiły. Götz stwierdza, że to wojna światowa rozbiła cały dawny porządek, pewny i stabilny światopogląd, pozbawiła wszystko dawnych treści, a celem młodych jest teraz stworzenie nowego kosmosu, nadanie mu sensu i napełnienie starych pojęć nowymi znaczeniami³². Typowy dla ekspresjonizmu wydaje się postulat ujmowania wszystkiego w kategoriach kosmicznych.

Głęboko zajmuje nas – pisze Götz z właściwym ekspresjonistom patosem – świadomość kosmiczna, nieskończoność, absolut. Czujemy, że człowiek jest organem

²⁶ Por. ibidem, s. 75.

²⁷ Por. František Götz, *Anarchie v nejmladší poesii české*, St. Kočí, Brno 1922, s. 133–134.

²⁸ Eva Jelínková, *op. cit.*, s. 65.

²⁹ zt [Zina Trochová], *op. cit.*, s. 1210.

³⁰ Grzegorz Gazda, *op. cit.*, s. 640 (hasło: *Ugrupowanie Literackie*).

³¹ Nie padają też nazwiska niemieckich filozofów, nawet ważnego dla ekspresjonizmu Nietzschego, mowa jest tylko o Williamie Jamesie, Henri Bergsonie i Émile’u Durkheimie jako o tych, na których młodzi mogą się oprzeć, stawiając nowe fundamenty myśli i twórczości artystycznej. František Götz, *Kapitoly literárněkritické. Proslov k večeru mladé moravské poezie. (Ve dvorance Vesny dne 27. února 1927)*. Cyt. za przedrukiem w: Štěpán Vlašín (red.), *Avantgarda známá a neznámá...*, t. I, s. 110.

³² Ibidem.

życia, że jest w nim uwięziona część kosmicznej siły żywotnej, która to część winna być w pełni użyta. Będąc częścią życia kosmicznego, człowiek utrzymuje stale styczność z nieskończonością, kosmosem. Jego własna świadomość stale styka się i przecina ze świadomością kosmiczną, z ogromnym zbiornikiem kosmicznego życia duchowego. [...] Uświadomiliśmy sobie swoje pokrewieństwo ze światem, to jednak tylko stopień kolejnego uświadomienia, poznania pokrewieństwa duszy ludzkiej z duszą wszechświata. Nowy poeta widzi w każdej chwili przecięcie czasu z absolutem, widzi, jak każda rzecz rodzi się dla pełnego istnienia w nieskończoności. Nowy poeta zanurza się bezustannie w kosmosie i w uderzeniach fal żywiołów, iskrzeniu gwiazd, w potężnym tańcu światów znajduje swoją wewnętrzną równowagę³³.

Bardzo ekspresjonistyczne jest też uznanie duszy ludzkiej za „rzeczywistość najrzeczywistszą”³⁴ i traktowanie jej nie na sposób indywidualistyczny: „Wlewamy całą swą wewnętrzną zawartość w głębie życia kosmicznego i w nich rodzimy się wciąż na nowo dla pełni duchowego istnienia. Przez miłość stapiamy się ze wszystkim i przez miłość uświadomiamy sobie swoją duszę – a więc nie przez analizę, odseparowanie, rozdzieranie”³⁵.

Program Literární skupiny istotnie był jedynie echem programów i praktyki twórczej ekspresjonistów niemieckich, a większości jej członków niepodobna nazwać artystami pierwszorzędnymi. Stąd raczej drugoplanowa rola grupy w historii czeskiej awangardy, choć trzeba powiedzieć, że „Host”, periodyk wydawany przez ugrupowanie w latach 1921–1929, był tytułem ważnym dla całej generacji, a przez to dla nowej literatury czeskiej. Ludvík Kundera, znakomity znawca literatury i tłumacz z niemieckiego, pisze o drugiej fali ekspresjonizmu i o tym, że dopiero ona sięga krajów nieniemieckiego obszaru językowego. Powiada: „U nas w nim znajduje ostoję i z czeskiego punktu widzenia go »przewartościowuje« czy, by wyrazić rzecz lepiej, pozbawia ostrych zębów Ugrupowanie Literackie”³⁶. Zarazem jednak zwraca uwagę na związki ekspresjonizmu z absolutnie pierwszoplanowymi postaciami dwudziestowiecznej literatury czeskiej, Vladislavem Vančurą (1891–1942), Bohuslavem Reynkiem (1892–1971)³⁷, Richardem Weinerem (1884–1937), Ladislavem Klímą (1878–1928) i Františkem Halasem (1901–1949). W wypadku niektórych z nich niepodobna już mówić o spóźnieniu w stosunku do Niemców. Także znakomity historyk sztuki i literaturoznawca Jindřich Chaloupecký dostrzega

³³ Ibidem, s. 111–112.

³⁴ Ibidem, s. 112.

³⁵ Ibidem, s. 113.

³⁶ Ludvík Kundera, *Haló, tady je vichr, vichřice!*, Československý spisovatel, Praha 1969, s. 26.

³⁷ Warto tu zwrócić uwagę na wybitne i oddziałujące na poezję czeską dzieło translatorskie Reynka, którym były tłumaczenia liryki Georga Trakla. Por. Eva Jelínková, *op. cit.*, s. 45–46.

największe osobistości czeskiego ekspresjonizmu poza ekspresjonistyczną grupą i poza twórcami, którzy gotowi byliby deklorować zbliżenie do takiego czy innego ekspresjonistycznego programu. W książce *Ekspresjoniści* (I wyd. 1992, II wyd. pośm. 2013, *Expresionisté*) zamieścił eseje o Richardzie Weinerze, Jakubie Demlu (1878–1961), Ladislavie Klímie i Jaroslavie Hašku (1883–1923). Trzeba tu od razu zaznaczyć, że Deml i Klíma to postaci kultowe w środowisku czeskiego undergroundu, z którego wyszedł Jáchym Topol.

Korzenie życioudczucia Weinerja i jego twórczości literackiej – pisał Chalupický w tekście o pierwszym z interesujących go w tej książce autorów – tkwiły naprawdę w ekspresjonistycznej wizji nadciągającego przeznaczenia ludzkości, jej bliskiej zguby i dalekiego zbawienia. Jakkolwiek długo Weiner żył w Paryżu, pozostał pisarzem środkowoeuropejskim i czeskim. Ekspresjonistyczna tradycja w Czechach przygasła w naiwnej euforii po roku 1918; zrehabilitowało ją dopiero pokolenie, którego przedstawicielami byli František Halas i Vilém Závada. Podczas gdy Teigeo i Nezvala prowadził optymizm cywilizacyjny futurystycznej proweniencji, Halas i Závada widzieli już losy Europy jako tragedię. Kiedy w ten sposób w Czechach zaczęło powracać wrażenie, że w tym stuleciu [tzn. w wieku XX – L. E.] żyjemy otoczeni postępującą katastrofą, nastał wreszcie czas na ponowne porozumienie między Weinerem a literaturą czeską³⁸.

Chalupický pisze dalej o entuzjastycznej reakcji Weinerja na debiutancki tom Závady (1905–1982) oraz o historii nawiązania kontaktu z przebywającym w Paryżu pisarzem przez Halasa, jak również o ich znajomości, która przerodziła się w przyjaźń.

Weiner – czytamy w innej wersji tego eseju – powracał do literatury czeskiej, a czeska literatura powracała do swej tradycji ekspresjonistycznej. Poetyzm wraz ze swoją surrealistyczną końcówką pozostał w niej epizodem. Dla jej dalszego rozwoju decydującą indywidualnością okazał się właśnie Franciszek Halas, spokrewniony [...] z ekspresjonistyczną tradycją niemieckojęzyczną, zwłaszcza z Traklem³⁹.

Wprawdzie trudno się zgodzić z tym, że poetyzm, a zwłaszcza surrealizm, był w czeskim piśmiennictwie mało znaczącym epizodem (pierwiastek surrealistyczny występuje też w dziele Weinerja i Demla), ale tradycji ekspresjonistycznej też nie należy nie doceniać, zwłaszcza jeśli uznamy za słuszne stwierdzenie Chalupického, że w Czechach „ekspresjonizm zapoczątkowali czescy i niemieccy pisarze równolegle. W czeskiej wersji ma on ponadto specyficzne rysy: protoda-

³⁸ Jindřich Chalupický, *Expresionisté*, Torst, Praha 2013, s. 75.

³⁹ Jindřich Chalupický, *Richard Weiner i ekspresjonizm czeski*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1978, nr 12 (92), s. 181–182.

daistyczne, protosurrealistyczne, protoegzystencjalistyczne⁴⁰. Inna sprawa, czy rysy te są istotnie specyficzne dla Czechów. Najbardziej zaskakuje omówienie w *Ekspresjonistach* dzieła Jaroslava Haška. Chalupecký nazywa *Szwejką* „eposem dadaistycznym”⁴¹, a dadaizm traktuje jako zrodzony przez ekspresjonizm; nie on jeden zresztą, na przykład Martin Seymour-Smith w swoim przewodniku po współczesnej literaturze światowej nazywa dadaizm „odroślą [...] niemieckiego ekspresjonizmu”⁴² i uważa ten sąd za oczywistość⁴³, choć takie oczywiste to wcale nie jest. Czeski badacz jednak widzi też związek Haška z samym ekspresjonizmem.

Do czeskiego ekspresjonizmu – pisze – zalicza się Jaroslav Hašek: nie przypadkiem właśnie Max Brod już w roku 1921 rozumie sens jego *Szwejka* – tę pustą paplaninę zdaniem ówczesnych koneserów literackich – widząc w nim nie tylko postać, która wynurzyła się z najciemniejszych głębin duszy ludu, ale która ma ponadto związek z najtajniejszymi podwalinami egzystencji całej ludzkości⁴⁴.

Chalupecký przekonująco dowodzi, że punkt wyjścia ekspresjonistów i Haška jako autora *Szwejka* jest ten sam: rozpad dotychczasowego świata i wszelkich jego norm, skal wartości, kryteriów⁴⁵. Przypomina też⁴⁶ sąd włoskiego sławisty Angela Marii Ripellino: „Nad jego [Haška – L. E.] opisem okrucieństw zbrojnego konfliktu ciąży robaczywe światło apokalipsy, zbliżające go do pisarzy i malarzy niemieckiego ekspresjonizmu”⁴⁷. Ripellino zresztą rozwija tę myśl, pisząc: „Knajpiany bard urasta do roli piewcy żaloby i klęsk z zimną skrupulatnością sprowadzając »uciechy wojenne« do rzędów krzyży z pustymi czapkami na szczycie, do okrutnych biesiad kruków [...]. W tych wtrętach łotrzykowski sarkazm Haška zmierza ku okrutnej deformacji obrazów Dix'a, Grosza czy Beckmanna”⁴⁸.

Jáchym Topol chętnie nawiązuje w swej twórczości do Haška. Postać *Szwejka* przy tym jawi się jako wieloznaczna, opatrzona bądź znakiem dodatnim, bądź charakteryzowana jako zdecydowanie negatywna. Kluczowe dla dramatu *Droga*

⁴⁰ Ibidem, s. 148–150.

⁴¹ Ibidem, s. 177.

⁴² Martin Seymour-Smith, *The Macmillan Guide to Modern World Literature*, Macmillan Publishers, London 1985, s. 621.

⁴³ Ibidem, s. 470.

⁴⁴ Jindřich Chalupecký, *Richard Weiner i ekspresjonizm czeski...*, s. 148.

⁴⁵ Jindřich Chalupecký, *Hašek niepospolity*, przeł. Andrzej S. Jagodziński, „Literatura na Świecie” 1983, nr 11 (148), s. 311.

⁴⁶ Ibidem, s. 314.

⁴⁷ Angelo Maria Ripellino, *Praga magiczna*, przeł. Halina Kralowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997, s. 332.

⁴⁸ Ibidem, s. 332–333.

do *Bugulmy* (powst. 2005, *Cesta do Bugulmy*) są odwołania do humoresek Haška, których akcja toczy się w Bugulmie. Już obecna w tytule sztuki nazwa własna jest sygnałem intertekstualności, wskazuje na aluzję literacką do próz Haška⁴⁹. Liczne odwołania do *Szwejkę* znajdujemy w *Siostrze*. O Hašku mówi się również w esejistycznej kronice podróży *Supermarket bohaterów radzieckich*.

Ponadto u Topola mamy odwołania do pisarzy niemieckojęzycznych wiązanych z ekspresjonizmem. W *Siostrze* narrator często nazywa miasto, w którym mieszka, w istocie Pragę – Perłę. To oczywista aluzja do fantastycznego miasta z jedynej powieści austriackiego pisarza i plastyka Alfreda Kubina (1877–1959), urodzonego zresztą w czeskich Litomierzycach, zatytułowanej *Po tamtej stronie* (1909, *Die andere Seite*). Angelo Maria Ripellino twierdzi, że Kubin w swej powieści „przeniósł Pragę, przechrzczoną na Perłę, za Samarkandę, w samo serce Azji”⁵⁰. I dodaje informację o znamienym, choć na pozór mało istotnym szczególe: „ciekawe, że wielokształtny, miękki, lepki i nieuchwytny satrapa, władca i gnębiel podupadłej stolicy Królestwa Snów, nosi praskie nazwisko Patera, nazwisko znanego kelnera z »Caffé Union«, przyjaciela pisarzy i artystów”⁵¹. Ingeborg Fialová-Fürstová, niechętna rozszerzaniu zawartości terminu „ekspresjonizm”, powołując się na właściwą temu kierunkowi (*nota bene* obecna też u Topola) estetykę brzydoty i rozkładu⁵², powiada: „filozoficzną, fantastyczną, alegoryczną powieść Kubina wolno – co najmniej – uważać za prekursorkę prozy ekspresjonistycznej”⁵³.

Drugim wiązaniem z ekspresjonizmem pisarzem, do którego odwołuje się jeden z utworów Topola, jest Franz Kafka. Niezależnie od tego jakie były uświadomione zamiary autora, umieszczenie akcji *Strefy cyrkowej* w Siřemi i jej okolicach musi przywołać Kafkę, jako że Siřem to znane z biografii tego pisarza Zürau, gdzie zrodził się pomysł *Zamku* (pośm. 1926, *Das Schloss*).

Krytykom i literaturoznawcom rzadko przychodzi do głowy wspomnieć w związku z dziełami Topola o ekspresjonizmie, często natomiast – co zresztą nie dziwi – mówią o postmodernizmie. Stwierdzenie, czy jest to uprawnione, wydaje się o tyle trudne, że termin „postmodernizm” to termin chyba jeszcze bardziej niż „ekspresjonizm” niejednoznaczny, nieokreślony i nieprecyzyjny (a także, jak powiada John Barth, „niezgrabny”)⁵⁴. Nie ma na to rady. W postmodernizmie trzeba chyba bowiem widzieć nie mniej niż formację kulturowo-światopoglądową

⁴⁹ Więcej na ten temat w studium *Intertekstualność w sztuce „Droga do Bugulmy”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

⁵⁰ Ibidem, s. 194.

⁵¹ Ibidem.

⁵² O estetyce owej zob. Ingeborg Fialová-Fürstová, *op. cit.*, s. 32.

⁵³ Ibidem, s. 315.

⁵⁴ John Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. Jacek Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6 (130–131), s. 263.

o określonych granicach historycznych⁵⁵. Z drugiej strony bez wielkich trudności możemy wymienić katalog cech, które dla literatury postmodernistycznej wydają się charakterystyczne (choć często nie tylko dla niej). Spróbujmy naprędce wskazać kilka z nich: pluralizm (pluralizm rzeczywistości, ale także przekonań i światopoglądów, konwencji i poetyk)⁵⁶, relatywizacja prawdy, wielorakość kulturowa, pomieszanie języków i stylów, niejednoznaczność, otwarcie na wiele interpretacji, labiryntowość, skłonność do pastiszu i parodii, łamanie chronologii i naturalnego toku opowieści, rozchwianie tożsamości bohaterów, podminowanie czy wręcz względność hierarchii wartości (i wartości samych)⁵⁷, a także hierarchii wzorów kulturowych (inspiracja przejawami kultury masowej, popularnej, niskiej), daleko posunięta intertekstualność, wykorzystanie mitu, autotematyzm (metafikcja), różnorodność wzorów gatunkowych, możliwość lektury utworu na różnych poziomach (zasada podwójnego kodowania), gra z odbiorcą dzieła... To wszystko da się w utworach czeskiego autora znaleźć, choć niekiedy w ograniczonym zakresie. Sam Topol traktuje przyklepianą mu etykietkę postmodernizmu bez entuzjazmu. Zapytany w wywiadzie o to, czy jest postmodernistą, odparł:

Odpowiem całkiem szczerze: nie wiem. Jeśli jestem postmodernistą, to intuicyjnie. Nigdy do tego nie dążyłem, nigdy nie powiedziałem sobie: będę tym czy owym. Na przykład młodzi poeci często chcą być surrealistami i wciskają swoje rzeczy w taki czy inny surrealistyczny schemat, wrzucają je do pudełka z napisem „surrealizm”. Ja nigdy tak nie postępowałem. Jeśli postmodernizm oznacza nierozróżnianie dobra i zła, oderwanie od korzeni itp., to jest dla mnie odpychający. *Siostra* nazywana była powieścią postmodernistyczną, ale myślę, że ważniejsze od ewentualnych warstw postmodernizmu są w niej rzeczy podstawowe, prastare, archetypiczne: miłość, przyjaźń, wrogość...⁵⁸

⁵⁵ Por. Maciej Świerkocki, *Postmodernizm – paradygmat nowej kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 21.

⁵⁶ Wolfgang Iser uważa pluralizm za najważniejszą cechę postmodernizmu, przy czym w jego ujęciu jest to pluralizm radykalny. „Cechą charakterystyczną postmodernistycznego pluralizmu w stosunku do wcześniejszego – powiada niemiecki badacz – jest to, że nie stanowi wewnętrznego zjawiska w obrębie całościowego horyzontu, ale dotyka każdego horyzontu, czy też ram albo podstaw”. Wolfgang Iser, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. Roman Kubicki, Anna Zajdler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 57.

⁵⁷ Zdaniem Roberta Wójcickiego obok pluralizmu względność stanowi najważniejszą cechę postmodernizmu: „Właśnie poprzez pryzmat niepewności i braku stabilizacji »wszystkiego« literatura postmodernistyczna patrzy i ocenia współczesny świat”. Robert Wójcicki, *Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawska Firma Wydawnicza S.A., Warszawa 2012, s. 124.

⁵⁸ *Jakoś wytrzymać ten świat. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking*, „Nowe Książki” 2004, nr 5, s. 4–5.

Niemniej to, że o postmodernizmie Topola mówi tak wielu krytyków i historyków literatury, wydaje się znamienne, trudno w tym widzieć jedynie przejaw mody czy zbiorowe złudzenie.

Jeśli przyjmiemy kryterium, uznane przez Briana McHale'a za zasadnicze dla odróżnienia powieści modernistycznej i postmodernistycznej, którym to kryterium jest zmiana dominanty (dominanta w literaturze modernistycznej jest gnozeologiczna, w postmodernistycznej – ontologiczna)⁵⁹, będziemy musieli uznać Topola za postmodernistę. Kiedy czytamy *Siostrę*, bardzo szybko zaczynamy się zastanawiać „jaki to świat?”⁶⁰. Co więcej, narzucają nam się pytania o status ontologiczny poszczególnych fragmentów tekstu: co to właściwie jest – rzeczywistość, sen, wizja, halucynacja, szalone rojenia? Podobne problemy stawiają poszczególne partie *Nocnej pracy*. Czytając *Kloktat dehet*, do pewnego momentu mamy wrażenie, że znajdujemy się w Czechosłowacji będącej modelem realnej Czechosłowacji po roku 1945. Później jednak okazuje się, jak bardzo mylnie było to przekonanie.

Piszący o Topolu nie wspominają o propozycji McHale'a, w większości wypadków jednak nie mają wątpliwości, że chodzi o prozę (pisarz, jak wiadomo, jest też poetą i dramaturgiem, ale epika prozatorska na razie zdaje się w jego dziele dominować) postmodernistyczną. Przykładowo, czeska lingwistka Světa Čmejrková, analizując opowiadanie Topola *Wycieczka do hali dworcowej*, zwraca uwagę na tytuł utworu, który to tytuł czyni celem podróży jej punkt wyjściowy, dworzec, a więc – jak powiada – zastępuje podróż błędzeniem, w czym widzi rys postmodernistyczny,

pierwszy sygnał postmodernistycznej poetyki, po którym następują dalsze jej sygnały: intertekstualność jako stosunek tekstu do pretekstu raczej dalekiego, mieszanie tekstów powstających jednocześnie (tekstu autora z tekstem wyznaczonego przezeń narratora i tekstem innych postaci), brak zakotwiczenia języka w przedmiotach i związane z tym wolność słów, nieobecność wyraźnych granic poszczególnych wypowiedzi, portretów, języków, a szczególnie wzajemna wymienialność wszystkiego⁶¹.

Z kolei rosyjska bohemistka Swietłana Szerłaimowa, wskazując na postmodernistyczne jej zdaniem cechy powieści *Siostra*, wymienia „»klipowość« kompozycji, literackie aluzje, motywy fantastyczne i skłonność do wschodnich

⁵⁹ Brian McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 14.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Světa Čmejrková, *Topolův Výlet k nádražní hale*, „Čeština doma a ve světě” 1996, nr 4. Cyt za przedrukiem w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány...*, s. 145; podkreślenia autorki cytatu.

wierzeń⁶². Jan Gabriel nazywa bohatera *Siostry* „postmodernistycznym Odyseuszem”⁶³. Aleš Haman przypomina, że *Siostra* uznana została za okręt flagowy czeskiego postmodernizmu, upominając się jedynie o dostrzeżenie w niej także pierwiastków romantycznych⁶⁴. Przede wszystkim jednak o postmodernizmie Topola mówią historie literatury i przeglądowe prace o najnowszym piśmiennictwie czeskim. Lubomír Machala zauważa, iż Topol często przedstawiany był jako literacki postmodernista i sam widzi w jego twórczości postmodernistyczne elementy⁶⁵. Jiří Holý omawia *Siostrę* w podrozdziale historii literatury czeskiej zatytułowanym *Proza i postmoderna (Próza a postmoderna)*⁶⁶. Hana Voisine Jechová jednoznacznie przyporządkowuje dzieła Topola poetyce postmodernistycznej⁶⁷. Postmodernistyczną nazwał też jego twórczość autor niniejszych słów⁶⁸. Martin C. Putna również widzi postmodernistyczne cechy dzieł Topola, uważa nawet postmodernizm za naturalny sposób jego wyrazu, lecz dodaje, że pisarz szuka drogi wyjścia z niego⁶⁹. Natomiast Jiří Kratochvíl, jeden z dość nielicznych pisarzy czeskich otwarcie i dumnie przyznających się do postmodernizmu, stwierdza, iż włączanie twórczości Topola do nurtu postmodernistycznego jest „nieprecyzyjne”⁷⁰.

Sam Jáchym Topol woli wskazywać w swej twórczości na elementy postmodernizmu obce. To naturalne dążenie pisarza, chcącego uwydatnić szczególnie

⁶² Swietłana Szerłaimowa, *Czeszskij roman w swobodnom polotie*, „Woprosy literatury” 2005, nr 1, s. 39.

⁶³ Jan Gabriel, *Byl čas po výbuchu a my žili v rozvalinach*, „Literární noviny” 1994, nr 24, s. 6.

⁶⁴ Aleš Haman, *Obráz mladého člověka v próze 40. a 90. let 20. století (Škovoreckého »Zbabělci« a Topolova »Sestra«)*, [w:] Mieczysław Balowski, Jiří Svoboda (red. nauk.), *Język i literatura czeska u schyłku XX wieku. Český jazyk a literatura na sklonku XX. století*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Wałbrzychu, Wałbrzych–Ostrava 2001, s. 274.

⁶⁵ Lubomír Machala, *Literární bludiště – bilance polistopadové prózy*, Brána, Praha 2001, s. 20, 64.

⁶⁶ Jan Lehár, Alexander Stich, Jaroslava Janáčková, Jiří Holý, *Česká literatura od počátku k dnešku*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998, s. 904–905.

⁶⁷ Hana Voisine Jechová, *Histoire de la littérature tchèque*, Fayard, Paris 2001; tu korzystam z czeskiego przekładu Aleša Hamana: *Dějiny české literatury*, H&H, Jinočany 2005, s. 552.

⁶⁸ Leszek Engelking, *Rękopisy z imionami demonów*, [w:] idem, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001, s. 133.

⁶⁹ Martin C. Putna, *My poslední křesťane. Hněvivé eseje a vlídné kritiki*, Hermann a synové, Praha 1994, s. 216.

⁷⁰ Jiří Kratochvíl, *Obnovení chaosu v české literatuře*, [w:] idem, *Příběhy příběhů*, Atlantis, Brno 1995, s. 84.

to, co w jego dziele jedyne i niepowtarzalne, a nie to, co łączy go z innymi twórcami. Różnic z pisarzami ekspresjonistycznymi autor *Siostry* nie podkreśla, zapewne dlatego, że jak dotąd prawie nikt nie nazywał go ekspresjonistą (pośrednio w cytowanej wyżej wypowiedzi uczynił to jedynie Ivan M. Jirous). Tymczasem zbieżności na płaszczyźnie tematyki, języka i chwytów artystycznych wydają się na tyle uderzające, że użycie terminu „ekspresjonizm” – oczywiście siłą rzeczy jako wielkiej kategorii sztuki, w znaczeniu ponadczasowym, ale nie pozbawionym odniesień do ekspresjonizmu jako określonego zjawiska historycznego – wręcz się narzuca.

Jak powiedzieliśmy, ekspresjonizm był skrajnie niechętny *mimesis*, a zarazem naturalizmowi i realizmowi. Utwory Topola to kreacje światów paralelnych do naszej rzeczywistości, choć z ową rzeczywistością powiązanych szeregiem analogii i podobieństw. Z pewnością wszelako nie mamy w nich do czynienia z poetyką realistyczną.

Także wymiar kosmiczny i metafizyczny, profetyczny⁷¹, temat apokalipsy⁷² i wreszcie mesjanizm⁷³ łączą dzieła Topola z ekspresjonizmem.

Motyw apokaliptyczny znajdujemy przede wszystkim w krótkiej powieści *Anioł*, pokazującej świat w stanie nieustannej agonii. W tekście utworu pojawiają się oczywiste nawiązania do Apokalipsy św. Jana. W zakończeniu utworu następuje zagłada części świata naznaczonej skrajnym złem. Gwałtowną zagładą części świata kończy się też powieść *Nocna praca*, a także pierwsze części dwu powieści, jak dotąd najnowszych: *Strefy cyrkowej* i *Warsztatu diabła*. Warto zauważyć, że w odniesieniu do *Siostry* – wskazując na odmiennność podejścia Topola w stosunku do literatury dawniejszej – Vladimír Novotný mówi już w tytule swego szkicu o „postmodernistycznej profanacji tematu apokalipsy”⁷⁴.

Jednym z powracających motywów *Siostry* jest oczekiwanie przyjścia Mesjasza (pod koniec powieści sugeruje się, że być może istotnie Mesjasz już wkrótce się na świecie pojawi). Ponadto mówi się w niej całkiem sporo o Bogu, którego narrator i postaci na ogół nazywają „Bog” (zamiast w oryginale Bůh, a w polskim przekładzie Bóg), niekiedy „Stary Bog” lub „katholicki Bog”. Bóg jest tu dwuznaczny, weźmy choćby taki oto fragment rozdziału czwartego pierwszej części, zatytułowanej *Miasto*: „Kiedy Dzieciątko przejdzie się trochę po padole łąz i rozejrzy dokoła... musi uczynić naprawę wielką rzecz, a mianowicie *przekonać*

⁷¹ Artur Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 66–67.

⁷² Por. Ingeborg Fialová-Fürstová, *op. cit.*, s. 132–142.

⁷³ Por. *ibidem*, s. 120–121.

⁷⁴ Vladimír Novotný, *Postmoderní profanace apokaliptického tematu. Ruská krasavice Viktora Jerofejeva a Sestra Jáchyma Topola*, [w:] *idem, Mezi moderností a postmoderností. Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí*, Praha 2002. Cyt. za przedrukiem w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány...*, s. 57.

tego Starego Przerazliwca, tego Psiego Wypierdka, tego Starego Boga, swojego ochlanego zgreda, żeby przymknął oko na rozpanoszone brudy, na każdy stary mord⁷⁵. Tu stosunek Syna Bożego do Ojca przypomina dobrze znany m.in. z literatury ekspresjonistycznej gwałtowny konflikt pokoleń (zresztą w ekspresjonizmie znajdziemy postać buntującego się przeciw ojcu Chrystusa)⁷⁶. Gdzie indziej, we śnie narratora i zarazem bohatera powieści, Bóg niebezpiecznie upodabnia się do przeprowadzającego selekcję strażnika obozu koncentracyjnego; mówi tu, zwracając się do narratora i jego kolegów kościotrup, dawny więzień i śmiertelna ofiara kacetu, Josef Novák: „a ten dobry starszy pan to był Pan Bóg, chłopaki moje, jak te tłumy szły w szeregach, on się tylko uśmiechał i robił taką białą łaską Rechts! und Links!”⁷⁷. Pojawia się tu chyba najważniejszy temat całej twórczości Topola, w tym wypadku odniesiony do Najwyższego czy w każdym razie obejmujący Najwyższego, który zdawać się może bogiem niektórych ekspresjonistów niemieckich, opisywanym jako „głuchy, niemy, śpiący, nieobecny”, albo – do powyższego cytatu te epitety wydają się lepiej pasować – „mściwy, okrutny, krwiożerczy, bezlitosny”⁷⁸. Pojawia się mianowicie w tym fragmencie temat dobra i zła, odwiecznej ich walki, a także wiecznej kary i nagrody za nie, pojawia się więc etyzm, również w literaturze ekspresjonistycznej zajmujący centralne miejsce. „Sami twórcy tego nurtu [ekspresjonistycznego – L. E.] – powiada Erazm Kuźma – wzdrali się przed interpretowaniem go jako zjawiska tylko artystycznego. Sądzili, że ekspresjonizm ma charakter holistyczny: ogarnia wszystko, a jądrem tej wszystkości jest etyzm [...]”⁷⁹.

Konflikt pokoleń, „walka synów przeciw ojcom”⁸⁰, to jeden z najważniejszych tematów sztuki ekspresjonistycznej⁸¹. Generacja tych twórców nazywana jest czasem wręcz „pokoleniem ojcobójców”⁸². Temat ojcobójstwa występuje u Topola przede wszystkim w powieści *Kloktat dehet* i nic nie zmienia tu fakt, że chodzi o zabicie ojców przybranych lub ojca mitycznego (totemicznego). Ojcobójstwo jest tutaj powtarzającym się wzorem. Motyw ten znajdujemy też w *Warsztacie diabła*, w którym narrator i zarazem bohater zostaje skazany za ojcobójstwo właśnie. On sam przedstawia nam wprawdzie śmierć rodzica jako

⁷⁵ Jáchym Topol, *Siostra*, przeł. Leszek Engelking, W.A.B., Warszawa 2002, s. 69. Oryginał: Jáchym Topol, *Sestra*, Atlantis, Brno 1994, s. 55; kursywa autora cytatu.

⁷⁶ Ingeborg Fialová-Fürstová, *op. cit.*, s. 34–35.

⁷⁷ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 134–135; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 111.

⁷⁸ Ingeborg Fialová-Fürstová, *op. cit.*, s. 212.

⁷⁹ Erazm Kuźma, *op. cit.*, s. 5.

⁸⁰ Marian Szyrocki, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 124. Por. też Lionel Richard, *op. cit.*, s. 22.

⁸¹ Artur Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 68.

⁸² Ingeborg Fialová-Fürstová, *op. cit.*, s. 292.

spowodowaną nieszczęśliwym wypadkiem, ale skrajna naiwność narratora podważa zaufanie do niego.

Ważnym tematem zarówno literatury ekspresjonistycznej, jak i twórczości Topola jest metropolia. Wprawdzie, poczynając od *Nocnej pracy*, czeski pisarz rezygnuje z wielkomiejskiej scenerii (choć we wspomnieniu miasto się tu pojawia, a Pragę i białoruski Mińsk znajdujemy w *Warsztacie diabła*), ale w tomach jego wierszy, w *Siostrze*, w *Wycieczce do hali dworcowej* i w *Aniele* umieszczenie akcji w metropolii (Praga, w *Siostrze* także Berlun, czyli Berlin) trzeba uznać za kwestię istotną. Przy tym stosunek Topola do wielkiego miasta jest – podobnie jak u ekspresjonistów – dwuznaczny, stanowi ono dla niego źródło inspiracji i obiekt fascynacji, ale budzi też odrazę i grozę. Jak pisze czeska badaczka ekspresjonizmu I. Fialová-Fürstová, dla twórców tego kierunku „miasto staje się ogólnym szyfrem, symbolem chaotycznego, nieprzejrzystego, nieprzyjaznego świata skazanego na zagładę”⁸³. To samo można by powiedzieć o Topolu.

„Programy literackie ekspresjonizmu niemieckiego – stwierdza Erazm Kuźma – całą przemianę literacką traktowały jako »rewolucję języka«. [...] Topika eksplozji, gwałtownej przemiany języka jest [...] dość częsta w literaturze i publicystyce tego okresu”⁸⁴. Znowu uderza możliwość odniesienia tej konstatacji do twórczości Jáchyma Topola. Petr Mareš zwraca uwagę na to, że niesłuchanie istotnym rysem *Siostry* jest „fascynacja aktywnością językową i zarazem trwale obecna skłonność do refleksji o języku i mowie”⁸⁵. Narrator powieści w pewnym momencie powiada o języku: „czeski wybuchł razem z czasem”⁸⁶, a więc wybuchł w momencie wielkiej przemiany roku 1989. Po okresie bezruchu, zastoju nastąpiła nagła eksplozja, w której rezultacie także język wypadł z wiązań. W *Siostrze* „nie występuje [on] jako coś danego i gotowego, konstytuuje go ruch i zmiana: jego możliwości wyrazowe i komunikacyjne są obserwowane podczas wielokształtnej gry z nim, destrukcji i nowej konstrukcji”⁸⁷. Język jest żywy, Topol miesza ze sobą rozmaite jego warstwy i odmiany, miesza go też ze slangami, gwarami, żargonami i z innymi językami naturalnymi.

Siostra to jeden wielki potok mowy (nie przypadkiem narrator i zarazem główny bohater nazywa się Potok właśnie), porywający wszystko strumień świadomości, monolog wewnętrzny. Trzeba tu odnotować, że monolog wewnętrzny to jeden z najważniejszych środków prozy ekspresjonistycznej⁸⁸, stosowany

⁸³ Ibidem, s. 135.

⁸⁴ Erazm Kuźma, *op. cit.*, s. 117.

⁸⁵ Petr Mareš, „Tajnej a otevřené jazyk” (*Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola Sestra*), „Slavia: časopis pro slovanskou filologii” 2000, vol. 77, z. 1–3. Cyt. za przedrukiem w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány...*, s. 134.

⁸⁶ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 153–154; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 125–127.

⁸⁷ Petr Mareš, *op. cit.*, s. 134.

⁸⁸ Walter H. Sokel, *op. cit.*, s. 85.

m.in. przez Alfreda Döblina. Zwraca też uwagę, nie tylko w tym jednym utworze Topola, brak wyraźnych sygnałów wprowadzania mowy postaci, wydzielania ich wypowiedzi (nie zawsze więc od razu wiadomo, z czym tekstem mamy do czynienia), nie występują również *verba dicendi* ani *sentiendi*.

Inną cechą łączącą prozę ekspresjonistów i Topola jest zdecydowana skłonność do parataksy. „Eliminacja składniowej podrzędności – pisze Walter H. Sokel – to prawdziwa esencja ekspresjonistycznego stylu. Tylko to, co się wydarza, zostaje zakomunikowane. Opowieść to kinowe następstwo wypadków i wrażeń”⁸⁹. U Topola parataksa króluje zwłaszcza w *Nocnej pracy*, pełnej zdań krótkich i równoważników zdania, zarówno gdy chodzi o dialogi, jak i narrację.

Można by wyliczać dalsze podobieństwa – takie jak na przykład upodobanie do tematu szaleństwa⁹⁰, intensywność wyrazu⁹¹, znaczenie rytmu (Herwarth Walden, założyciel i redaktor naczelny pisma „Der Sturm”, jednego z najważniejszych periodyków propagujących ekspresjonizm, pisał: „istotą każdego dzieła sztuki jest rytm”)⁹², faworyzowanie ostrych środków wyrazu⁹³, pierwotność⁹⁴, dysharmonia, dysonans, antytetyczność i dynamiczność⁹⁵, pierwiastek fantastyczny⁹⁶ i groteska⁹⁷ czy wizyjność, halucynacyjność i skłonność to przedstawiania snów – ale wydaje się, że rys ekspresjonistyczny twórczości Jáchyma Topola jest w świetle tego, co już zostało powiedziane, oczywisty i bezdyskusyjny.

Powstaje pytanie o powody tych zbieżności, nie ograniczające się do podobieństwa upodobań i temperamentów twórczych. Wydaje się, że bliski jest punkt wyjścia ekspresjonistów i Topola, poczucie rozbicia dotychczasowego świata. U czeskiego pisarza rozbicie to następuje wskutek przemian ustrojowych, dotychczasowe normy przestają obowiązywać, a nowych jeszcze nie ma.

⁸⁹ Ibidem, s. 74.

⁹⁰ Por. Ingeborg Fialová-Fürstová, *op. cit.*, s. 33, 171–177; Mirosława Czarnecka, *Historia literatury niemieckiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2011, s. 247.

⁹¹ Por. Marian Szyrocki, *op. cit.*, s. 175.

⁹² Herwarth Walden, *Kritik der vorexpressionistischen Dichtung*, „Der Sturm” 1920. Cyt. za: Erazm Kuźma, *op. cit.*, s. 124.

⁹³ mg [Michał Głowiński], *op. cit.*, s. 115.

⁹⁴ Warto tu wspomnieć o odwołaniach Topola do archetypów, pierwotnych mitów i postaci mitycznych, jak również do plemienności.

⁹⁵ Por. Egbert Krispyn, *Style and Society in German Literary Expressionism*, University Press of Florida, Gainesville, Florida 1964, s. 45.

⁹⁶ Por. N[ina] S. Pawłowa, [hasło] *Ekspresjonizm*, [w:] A[leksiej] A. Surkow (główny redaktor), *Kratkaja literaturnaja encykłopedija*, t. 8, „Sowietskaja Encykłopedija”, Moskwa 1975, s. 860.

⁹⁷ Por. ibidem.

Zapewne jednak rozbicie to nastąpiło już wcześniej, jest efektem dwudziestowiecznego ludobójstwa, tematu, który powraca w większości utworów Topola. Jeden z momentów największej rozpacz w *Siostrze* przychodzi w opowieści o śnie narratora o Auschwitz, gdy Potok, patrząc z góry, dostrzega w piecu krematoryjnym kawałek żelaza, w którym rozpoznaje klucz, jaki miejskie dzieci noszą na szyi, a Twarz, czyli Bóg (a może szatan), uświadamia mu, że „ten żydowski chłopiec (albo ta żydowska dziewczynka), który w swoim czasie nosił ten klucz na szyi, ten Mojszele albo ta Baszele, już nie przyjdą... Dziecię już się nie pojawi, bo je w tym piecu spalono. A to był Mesjasz. I że czeka nas życie ślepych robaków bez nadziei i bez sensu, aż do śmierci”⁹⁸.

⁹⁸ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 142; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 117.

DOBRE DZIENNIKARSTWO WYBITNEGO PISARZA. O REPORTAŻACH JÁCHYMA TOPOLA

Jáchym Topol jeszcze w czasach samizdatu był jednym z założycieli periodyku, który po przemianach ustrojowych stał się znanym czeskim tygodnikiem „Respekt”. W „Respekcie” w latach 1990–1991 pisarz pracował jako reporter. Potem do 1993 r. był redaktorem naczelnym tego pisma. Powtórnie do niego trafił, znów jako reporter, w roku 2005. Pisał dla niego reportaże do roku 2007. Zapewne związana z tą działalnością możliwość poznania różnych środowisk i palących problemów współczesności przydały mu się przy pisaniu beletrystyki. Wiadomo na przykład, że do Terezina, miasta-twierdzy, a w okresie II wojny światowej obozu przejściowego, getta dla Żydów, wysłano go, by napisał reportaż, co zaowocowało później pierwszą częścią powieści *Przez zimną krainę*, czy – jak zgodnie z wolą autora zatytułowane są prawie wszystkie przekłady na języki obce – *Warsztat diabła*¹.

Topol jako żurnalista, reporter, jest bardzo rzetelny. W jego tekstach widać doskonale warsztat dziennikarski, opanowanie klasycznych metod reportażu prasowego, a także dziennikarską żyłkę. Widać też emocjonalność, nieobojętność w stosunku do tematu tekstu i jego bohaterów.

Przyjrzyjmy się grupie jego reportaży z drugiego okresu pracy w „Respekcie”. Topol często wybiera sobie tematy efektowne, sprawy, które pojawiały się na czołówkach gazet i środowiska, mogące zaciekawić, a niekiedy zbulwersować czytelników.

Jeden z reportaży dotyczy na przykład czeskiej pornografii. Tekst pod tytułem przyciągającym uwagę już choćby wulgaryzmem *Pokaż cipkę, głowa do mnie. Reportaż z pokojów, które obejrzeć może cały świat (Ukaž čiču, hlavu ke mně. Reportáž z pokojů, do kterých vidí celý svět)*² ukazał się w numerze z 6–11 marca 2007 r. Autor wprowadza czytelnika *in medias res* za pomocą efektownego zdania i zarysu pewnej historii:

Leoš ma swoje przenośne studio fotograficzne w sfatygowanej skórzanej torbie. „Pornosy”, jak mówi, od czasu do czasu robi dla pism „Flirt”, „Milenka”, „Extáze”, dla internetowego „Eskortu”, ale nigdzie nie jest na stałe, może dlatego, że „fotografów

¹ Na końcu książki znajdują się podziękowania dla związanych z „Respektem” Jaroslava Formánka i Anneke Hudalli, którzy, jak pisze Topol, „wysłali mnie na pierwszy reportażowy wyjazd do Terezina”. Jáchym Topol, *Warsztat diabła*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2013, s. 191. Oryginał: Jáchym Topol, *Chladnou zemí*, Torst, Praha 2009, s. 140.

² Tekst zamieszczony w Internecie: <http://respekt.ihned.cz/c1-36294560-ukaz-cicu-hlavu-ke-mne> (dostęp: 20.06.2015).

cipek jest aż nadto”. Trzydziestopięcioletni, niezależny drągal w dzinsach i skórzanej kurtce podziwia Saudka, jako uczeń szkoły grafiki obsyłał fotografiami „dziewczęcego piękna złączonego z naturą” mnóstwo konkursów.

Jak widać już tutaj, Topol oddaje głos jednemu ze swoich bohaterów. To stała strategia pisarza-dziennikarza. Jego reportaże nigdy nie są monologami, zawsze pulsuje w nich wielogłosowość. Na ogół to czytelnik ma sobie wyrobić opinię, właśnie słysząc te różne głosy, poznając różne mniemania. Potem Topol stara się zadziwić odbiorcę nie tyle szokującymi zachowaniami seksualnymi fotografowanych modelek i modeli, ile zwyczajnością, banałem i tandetą miejsc, gdzie odbywa się wytwarzanie pornograficznego półproduktu. Razem z Leošem autor jedzie do lokalu, w którym ma się odbyć *photo session* zatłoczonym metrem. Lokal znajduje się na jednym z największych praskich blokowisk, to mieszkanie babci „producenta”, który zresztą (kolejna mini-historia) awansował w społecznej hierachii, bo wcześniej był wykidajką w sexyparku. Babcia, która też ma swoje zyski (opłacony czynsz), nagotowała gulaszu, który czeka w piekarniku. „Meble – czytamy – są z czasów towarzyszy”.

Topol prowadzi nas jednak także w inne miejsca. Na przykład w czeski plener, gdzie kręcony jest dla francuskiego producenta film soft-porno. I tu pojawia się kolejny bohater. Michal Čermak (to pseudonim, on sam wyjaśnia, że ludzie, którzy dają mu pracę, nie lubią, kiedy rozmawia z dziennikarzami), asystent reżysera, jest człowiekiem sukcesu, kimś, komu się udało. „Zaczynałem – mówi, bo oczywiście Topol udziela mu głosu – jak jakiś cygan-artysta”. I nieco dalej: „W latach osiemdziesiątych miałem długie włosy i brodę, proponowałem dziewczętom, że zrobię im artystyczne fotografie. Największym szpanem było sfotografować półnągą dziewczynę gdzieś w parku. Kończyło się to często w mojej garsonierze: butelka wina, jazz, poezja bitników”. Mamy też opis postaci: „W dzinsach i podkoszulku z kapturem ten trzydziestodwuletni weteran kręconych w Czechach pornosów wygląda jak przerośnięty student”. Zarabia przy filmie pięćset dolarów dziennie i chociaż uważa, że zainteresowanie Czechami ze strony zachodnich producentów ma się ku końcowi, pojawiła się bowiem tańsza konkurencja (Węgry, Słowenia, Litwa), nie musi się obawiać o przyszłość, ma opinię czołowego fotografa, który dysponuje dużą i stale uzupełnianą „stajnią” modelek.

Kolejne miejsce, do którego prowadzi czytelnika Topol to „solidna mieszczkańska kamienica” w praskiej dzielnicy Winogrady. To tu na pierwszym piętrze mieści się studio videochatu. Oczywiście odzywa się głos kolejnej postaci, Lidy, która opowiada o pracy: „Więcej niż tydzień dzień po dniu nie wytrzymuję”. Odzywa się też Michal, prawdziwy entuzjasta: „Chodzi o seks przyszłości. Wszystkich obowiązują te same zasady. Żadnego kontaktu fizycznego, żadnej przemocy, żadnych chorób”.

Ostatnim miejscem, do którego razem z Topolem trafiamy w tym reportażu jest siedziba pornograficznego imperium Pavla Kroviaka – PK62 (inicjały i rok

urodzenia największego czeskiego pornomagnata). Autor opowiada powszechnie znaną, jak twierdzi, legendę o powstaniu owego imperium. Za komuny Krowiak był kierownikiem sklepu samoobsługowego. Żeby wydać w 1990 r. pierwszy numer pisma „Leo” (pierwsze litery słów „lákové erotické osvěžení” – „ponętne orzeźwienie erotyczne”), potężnie się zadłużył, ale już wkrótce mógł wszystko oddać, gdyż pismo było wręcz rozchwytywane. W czasie, gdy Topol pisał swój reportaż, PK62 wydawał piętnaście tytułów. Reporter znowu oddaje głos innym, na przykład doradcy handlowemu, który pracuje w firmie niemal od początku. Z entuzjazmem wypowiada się o jej najważniejszej produkcie, czyli o „Leo”. Jego zdaniem magazyn kupują i robotnicy na budowach, i ciekawscy chłopcy, i ojcowie rodzin czy szanowani profesorowie wyższych uczelni, ponieważ „idzie o uniwersalną ilustrację marzenia niemal każdego mężczyzny, to znaczy przyjemny i niezobowiązujący seks z piękną kobietą. Podobne sceny znajdzie pan na freskach w Pompejach i w świątyniach indyjskich”. I on jednak nie życzy sobie ujawnienia nazwiska: „Moja praca jest oczywiście legalna, ale niektórym wydaje się czymś nie do przyjęcia”. Również „wysoka graficzka z długimi włosami w wieku jakichś dwudziestu pięciu lat”, która właśnie zabarwia na komputerze waginę, nie chce podać swoich personaliów. „Porno zobaczyłam pierwszy raz właściwie dopiero tutaj. Przyzwyczaiłam się” – mówi. Nazwisko woli zachować dla siebie. „Nie chcę, żeby na przykład sąsiedzi myśleli, że coś ze mną nie w porządku”.

Innym reportażem Topola traktującym o przemyśle erotycznym jest tekst zatytułowany *Paradise znika z Dubi (Paradise mizí z Dubí)*, wydrukowany w numerze „Respektu” datowanym na 9–15 czerwca 2006 r. Dubí to czeskie pograniczne miasteczko cieszące się złą sławą. Tym, którzy tego nie wiedzą, wszystko wyjaśniają pierwsze zdania tekstu: „Dubí, jedno z najsłynniejszych miast w Czechach, sprawia wrażenie mrocznej bramy do kraju. Dziwaczny obraz armii krasnoludków i tłumów proponujących swoje usługi panienek wrył się w pamięć mnóstwa gości. Jak robaki w ranie w tym małym północnoczeskim miasteczku roili się mafiosi, sutenerzy, dilerzy narkotyków”. Topol jednak pokazuje nie rozkwit tych ciemnych interesów, ale ich degrengoladę i zmierzch. „Sława europejskiej stolicy taniej prostytutki – pisze Topol – gaśnie. Pikanteria tkwi w tym, że nie przyczyniły się do tego zmiana prawa, zdecydowanie i energia policji ani nagła skrucha grzeszników. Nie, dzieje się to samorzutnie”.

Topol znowu oddaje głos innym. Cytuje policjanta, młodą romską kelnerkę, prostytutkę, wreszcie panią burmistrz. Ta ostatnia mówi: „dzisiaj już po prostu nie jesteśmy tym dzikim Wschodem, którym byliśmy dawniej. A Niemcy to też już nie ten bogaty Zachód”. Autor pisze również, znowu posługując się dla ubarwienia opowieści wypowiedzią jednej ze „swych postaci”, o wydarzeniu z przeszłości miasta, aresztowaniu wysoko postawionych gangsterów, brutalnymi metodami zmuszających dziewczęta do prostytutki – m.in. Ukrainka Siarhiejka Onyskiwa, uważanego za ich szefa. Nie omieszcza przy tym dodać, że później sąd zmuszony był wypuścić wszystkich na wolność, ponieważ sędzia popełnił błąd

przy przedłużeniu aresztu. Topol cytuje statystykę: „Według Czeskiego Urzędu Statystycznego w jakichś 800 klubach w Czechach prostytuuje się mniej więcej sześć tysięcy kobiet. W prywatnych mieszkaniach i na ulicach zarabia seksem na życie około trzy tysiące kolejnych prostytutek i prostytutów”. Pomocy prostytutkom udziela kilka organizacji. Reportażysta cytuje pracownicę jednej z nich i w ten sposób przedstawia czytelnikom stan czeskiego prawa w kwestii nierządu. Koniec reportażu to scena z lokalu o nazwie Paradise, będącego domem publicznym, chociaż oficjalnie to pensjonat dla turystów. Jedna z prostytutek na pytanie, czy słyszała o wspomnianych organizacjach, mówi: „Ja nie jestem żadną niewolnicą, idioto. Jestem boginią seksu!”.

Topol nie jest bynajmniej monotematyczny. Tekst *Rzucił ją do śniegu i sobie poszedł. Historia całkiem zwyczajnego człowieka (Hodil ji do sněhu a šel pryč. Příběh docela obyčejného člověka)* drukowany w numerze „Respektu” datowanym na 13–19 lutego 2006 r. to historia pewnej zbrodni, która w swoim czasie była na czołówkach gazet. Jak zwykle u Topola reportaż zaczyna się efektownie i od razu przynosi podstawowe informacje:

Wielka reklama na fabryce Izopol w Dolní Poustevnie w okolicach Usti nad Łabą dumnie podaje imię i nazwisko właściciela Josefa Dvořáka i numery jego telefonów. W tych dniach nie można się jednak do niego dodzwonić. Mur sekretarek trzyma media daleko od szefa. Człowiek, którego bogactwo zwabiło morderców, jest w żalobie. Właśnie skończył się proces ludzi, którzy zabili jego córkę Vlastę.

Jak się okazuje, winni tego czynu, także ten, który był głównym sprawcą, Martin Vlk, nie byli sądzeni za morderstwo, ponieważ biegli sądowi nie znaleźli wystarczających dowodów na to, że chodziło o czyn dokonany z wolą pozbawienia ofiary życia. Topol oddaje jednak głos policjantowi z wydziału zabójstw, który nie ma wątpliwości, że było to morderstwo: „Nie udusiła się – mówi – została uduszona”. Także pani marszałek senatu Republiki Czeskiej jest tego zdania: „Było to okrutne morderstwo, dokonane w sposób szczególnie godny potępienia”. Ofiara i morderca znali się, byli sąsiadami, zabójca, o kilka lat starszy od zabitej, kierował kiedyś obozem pionierskim, w którym ona uczestniczyła. Nic dziwnego, że kiedy Vlk zadzwonił do niej i poprosił o rozmowę, przyjechała. Zaatakowało ją dwu współników Vlka, związało i wrzuciło do bagażnika samochodu. Sam Vlk czekał w swoim aucie parę kilometrów dalej. Przenieśli młodą kobietę do bagażnika jego pojazdu. Twierdzi, że chciał ją porwać dla okupu, bo miał dług, ale kiedy zatrzymał się znowu, była nieżywa. Wyjął więc ciało i rzucił w zaspę śnieżną.

Morderca był najzupełniej zwyczajnym, przeciętnym człowiekiem. Topol udziela głosu jego sąsiadom. „Byliśmy jak jedna rodzina – mówi jeden z nich. – Urodziny dzieci, zabawa na sankach, puszczenie latawców – wszystko robiliśmy razem”. Szkolna kucharka o braciach Vlkach powiada: „Grzeczni chłopcy,

żadni rozbójnicy”. O Martinie sąsiad mówi: „Przecież wszystko mu całkiem dobrze szło. Nikt nie rozumie, jak mógł zrobić coś takiego”. A właściciel gospody: „Zręczny rzemieślnik i fajny gość. Widzieliśmy się codziennie niemal przez cztery lata. To, że zabił, było jak grom z jasnego nieba. Miał problemy z pieniędzmi, ale kto ich nie ma”. Jeden z piłkarzy, których Vlk kiedyś trenował, mówi: „Pracował, miał rodzinę, lubił sport. Od czasu do czasu szedł na piwo, zagrał na automatach, jak każdy. Na pewno nie był to żaden zabijaka czy gwałciiciel. Żył całkiem zwyczajnie”. Topol próbuje wyjaśnić zagadkę Martina Vlka, powołując się na opinię psychiatry sądowego, którego nie dziwi fakt, że przed dokonaniem zbrodni morderca nie robił wrażenia krwiożerczego monstrum. Takich ogólnie lubianych i bezproblemowych, a przecież groźnych ludzi – powiada – jest wielu. Nie istnieją sygnały, które by przed nimi ostrzegały. Nie są chorzy, więc choroba nie zdejmuje z nich odpowiedzialności, ale cierpią na „uczuciowe splaszczanie”, niezdolność do wczucia się w odczucia innych. Są całkowicie nakierowani na samych siebie. Nie wiedzą, co to litość.

Wyrok piętnastu lat więzienia Martin Vlk uznał za niesprawiedliwie surowy.

Ciekawym reportażem Jáchyma Topola jest *Z Jágre m w sercu. Droga małych nowicjuszy ku sławie hokejowego bóstwa* (*S Jágre m v srdci. Cesta małych noviců na výsluní hokejového božstva*), tekst drukowany w „Respekcie” z 2006 r., w numerze datowanym na 27 lutego–5 marca.

W Czechach hokej na lodzie jest sportem narodowym, a wybitni zawodnicy uprawiający tę dyscyplinę są prawdziwymi idolami, w dodatku wspaniale zarabiają. Stąd wiele dzieci marzy o karierze Jaromíra Jágra czy Dominíka Haška. Na hokejową karierę stawia też wielu rodziców. Reportaż Topola mówi właśnie o tym. Autor, jak zwykle, często oddaje głos rozmaitym postaciom. Na przykład trener Josef Beránek trzeźwo ocenia sytuację: „Jeśli da się chłopca do hokejowej szkółki, oznacza to żelazny rygor. Rodzinę kosztuje to mnóstwo energii, czasu i pieniędzy, a rezultat jest niepewny”. W Czechach, jak podaje Topol, jest sto pięćdziesiąt krytych lodowisk. Oznacza to co najmniej sto pięćdziesiąt szkółek dla małych dzieci i dla tych trochę starszych. Do tego są jeszcze szkółki prywatne. A więc profesjonalnymi hokeistami chce się w Czechach stać około dwudziestu tysięcy chłopców. Szanse na osiągnięcie wysokiego poziomu ma co najwyżej jedna dziesiąta z nich. Ale w ekstraklidze co roku zwalnia się tylko jakichś piętnaście miejsc, do NHL trafia rocznie trzech Czechów. Reszta kandydatów na mistrzów przegrywa. Przez niedostatek talentu, ale i różne okoliczności losowe, na przykład kontuzje. Topol oddaje głos takim przegranym i pokazuje jednostronne nastawienie szkół sportowych. Chłopcy, którzy przez nie przeszli, na ogół nie umieją nic innego. Jak powiada olimpijczyk i zarazem lekarz medycyny Lukáš Pollert, szczególnie wielką winę ponoszą jednak rodzice. Pollert mówi o syndromie „ojca za ogrodzeniem”, nazywając tak nadmierny dozór trenującego dziecka przez rodzica. Padają propozycje uzdrowienia sytuacji, na przykład stworzenia hokejowego gimnazjum, na razie przynajmniej w Pradze.

Tekst *W górę do zakazanej krainy. Skarby, ludzie i widziadła w Sławkowskim Lesie (Vzhůru do zapovězené země. Poklady, lidé a strašidla v Slavkovském lese)*³, drukowany w „Respekcie” w 2006 r. w numerze 27, datowanym na 3–9 lipca, jest próbą portretu tytułowego Sławkowskiego Lasu, gdzie – jak czytamy – „szosy są nieco gorzej utrzymywane, a drogi nieco bardziej dziurawe niż gdzie indziej w Czechach”. Jest to kraina pozbawiona przemysłu i słabo zaludniona. Przed wojną mieszkali tu Niemcy, po wojnie wysiedleni. Z wyjątkiem paru jednostek, którym pozwolono zostać, cała ludność jest napływowa. Topol znowu chętnie udziela głosu innym, nauczyciel z miasteczka Bochov mówi: „Najwięcej ludzi przybyło z południowych Czech. Przyjechali też rodacy z Rumunii, Węgier, słowaccy Romowie i Czesi z Wołynia”.

Topol pokazuje Bochov, wieś Javorná, gdzie znajduje ruiny barokowego zamku, który entuzjaści starają się uchronić przed zagładą, wieś Krsy, średnio-wieczne miasteczko Loket pełne niemieckich turystów i powstała w latach sześćdziesiątych wieś Rovná, która miała być wzorową gminą socjalistyczną. Obecnie wieś owa nie wygląda najlepiej:

Podkowa domków rodzinnych otacza siedem czy osiem osmiopiętrowych bloków z obłupanym tynkiem. Między blokami jest prostokąt z betonu i szkła, a w nim samotna knajpa, urząd gminy, sklep i długi przeszklony korytarz, jako tunel przechodzący przez całą bryłę. W tunelu miejscami panuje półmrok, tu i tam miga żarówka, przez wielkie brudne okna wpada światło słoneczne. Osiedlowy pasaż tworzy jakiś fantasmagoryczny żelazobetonowy wiejski plac. Nigdzie indziej w Czechach nie ma nic podobnego. Według pierwotnych planów miały tu być kino, fryzjer, zakład oprawy upolowanych zwierząt... Dzisiaj jest to po prostu niemiły brudny tunel. W dużym mieście człowiek by się czuł w nim nieswojo. Tutaj wypełniają go krzyki dzieci.

W gminie panuje wielkie bezrobocie. Przywabieni niegdyś wspaniałymi obietnicami najstarsi mieszkańcy dziś by najchętniej stąd uciekli. Jedna z pierwszych osadniczek mówi: „Tak strasznie w tym miejscu nigdy nie było, wszystko jest tu porozwalane. I kradnie się tu jak nigdy”.

Nadzieją dla regionu jest opisany przez Topola z entuzjazmem Pragmatyczny Związek Gmin Sławkowski Las, który powstał z praktycznego powodu: gminy połączyły się, by skuteczniej walczyć o dotacje. Rok 2007 oznacza dla nich szansę na dotacje unijne.

Tekst *Podziękowanie czeskim Niemcom. Po sześćdziesięciu latach wychodzi na jaw kolejna część naszej przemilczanej historii (Poděkování českým Němcům. Po šedesáti letech vychází na světlo další část naší zamlčené historie)*⁴, drukowany

³ Tekst zamieszczony w Internecie: <http://respekt.ihned.cz/c1-36267330-vzhuru-do-zapovezene-zeme> (dostęp: 20.05.2015).

⁴ Tekst zamieszczony w Internecie: http://www.go-east-mission.net/dateien/cz/09_080307.pdf (dostęp: 20.05.2015).

w „Respekcie” w 2006 r. w numerze 14, datowanym na 3–9 kwietnia, zainspirowany został konkretnym wydarzeniem politycznym, mianowicie podziękowaniem antyfaszystom narodowości niemieckiej oficjalnie złożonym przez czeski rząd premiera Jiříego Paroubka. Topol pisze, że uważa się je za wielki przełom:

Temat antyhitlerowskiego ruchu oporu czeskich Niemców – powiada – jest w Czechach zbyt mocno związany z powojennym wysiedleniem [chodzi o wysiedlenie z terytorium Czechosłowacji Niemców na podstawie dekretów prezydenta Edvarda Beneša – L. E.], przemilczaną tragedią, kwestią nawet na progu XXI wieku niezamkniętą. Najwyraźniej sytuacja dojrzała do docenienia niemieckich antyfaszystów.

Dalej autor cytuje Tomáša Kostę, inicjatora tego gestu rządu, przyjaciela i doradcę Willy’ego Brandta i Gerharda Schrödera, szefa niemieckiego wydawnictwa, więźnia obozów koncentracyjnych, mającego z niemieckimi przeciwnikami faszystów własne doświadczenia: „W Buchenwaldzie uratował mnie antyfaszysta, majster w warsztatach. Chronił mnie i dawał mi jedzenie. A pod koniec wojny nasz transport koło Kraslic rozbiły bomby. Młoda Niemka, która miała przy sobie dziecko, przyniosła nam wodę i chleb. Wiedziała, że gdyby ją złapali, dostałaby kulkę. Bardzo możliwe, że i ona potem znalazła się pośród wygnanych”. Większość tekstu Topola tworzą historie konkretnych niemieckich przeciwników faszystów, aktywnie mu się przeciwstawiających, historie niezbyt wesołe. Chociaż dokument potwierdzający antyfaszystowską postawę pozwalał im zostać w swoich stronach, to nie chronił przed konfiskatą majątku, musieli też jako Niemcy aż do początku lat sześćdziesiątych oddawać 20% swych zarobków na Fundusz Odrodzenia Narodowego.

Reakcją na konkretne wydarzenie, tym razem jednak lokalne, jest tekst pt. *Strach, radość i biopaliwo nad Suchohrdlami* (*Strach a radost a biolih nad Suchohrdly*)⁵, drukowany w „Respekcie” z 2006 r. w numerze 39, datowanym na 25 września–1 października. Otóż we wsi Suchohrdly koło Znojma na południowych Morawach chciano zbudować fabrykę biopaliwa, ale większość mieszkańców się na to nie zgodziła. Mogli otrzymać spore pieniądze za swoją ziemię i mieć pewność powstania nowych miejsc pracy, ale woleli idylliczne widoki i zgodę z sąsiadami. Miejscowe władze tańczyły plany wybudowania zakładu, ludzie dowiedzieli się o nich z powiatu. I wtedy część założyła obywatelskie stowarzyszenie przeciw budowie, z czterystu mieszkańców wsi znalazło się w nim pięćdziesięciu, zamówili model fabryki, przynieśli go do knajpy i pokazali innym, co będą mieli za płotem, Aktywiści chodzili też na posiedzenia miejscowej rady narodowej, ale ponieważ nie prowadziło to do niczego, zaznajomili ludzi z okolicy z opracowaniem dotyczącym fatalnego wpływu planowanego zakładu chemicznego na środowisko. Takie opracowanie

⁵ Tekst zamieszczony w Internecie: <http://respekt.ihned.cz/c1-36282370-stracha-radost-a-biolih-nad-suchohrdly> (dostęp: 20.05.2015).

zgodnie z prawem musi zostać w takich wypadkach przygotowane i powinno być powszechnie dostępne. Przedtem jednak w Suchohrdlach dostępne nie było. Podczas zebrania z udziałem inwestorów padły też oskarżenia o łapówkarstwo. Topol oddaje głos wójtowi: „To wszystko to histeria kilku krzykaczy, którzy nie życzyli sobie rozwoju gminy i pociągnęli za sobą innych. [...] Ja bym podniósł rękę za budowę. Fabryka daje miejsca pracy, byłaby też odbiorcą produktów okolicznych rolników”. Nie ulega jednak wątpliwości, że autor reportażu jest po stronie tych, dla których pieniądze nie były ostatecznym argumentem. Pisze:

To zwycięstwo inicjatywy obywatelskiej wygląda w kraju zapchanym supermarketami i strefami przemysłowymi na klasyczny filmowy *happy end*. To wrażenie wzmacnia jeszcze widok blondynki w czerwonej bluzce, która właśnie przechodzi z małym synkiem koło stawu. Młoda dama, mieszkająca w pobliżu, jest jednak dość sceptyczna. „Paru osobom zaproponowali mniej więcej po dwa miliony, pozostałym mniej. Gdyby wyłożyli więcej pieniędzy, stanęłaby tu fabryka [...]”.

Plany budowy zakładu produkującego bioetanol omawia się w innej gminie. Żadna otwarta dla wszystkich dyskusja nie jest jednak planowana.

Topol pisuje również o Romach, romskich gettach i beznadziei w nich panującej, często krytykując populistyczne rozwiązania niektórych polityków (choćby wysiedlanie Romów za miasto) – przykładem są teksty: *Kiedyś się stąd wyniesiemy (Jednou odsud vypadneme)*, „Respekt” 2006, nr 40, 2–8 października)⁶ z podtytułem „W biedzie i izolacji żyje w tym kraju 80 000 ludzi” oraz *Kowboj i pseudohumanisci (Kovboj a pseudohumanisti)*, „Respekt” 2006, nr 49, 4–10 grudnia)⁷, opatrzone podtytułem „We Vsetinie zapomnieli o chrześcijańskim »Dobrymi chęciami jest piekło brukowane«”.

Ponadto, Topol to autor interesujących reportaży podróżniczych – przykładem mogą być jego teksty z 2007 r. o wyprawie na Grenlandię.

W reportażach Topola widać jego talent i dobry warsztat pisarski, umiejętność skrótu, plastycznego obrazowania postaci i pejzaży, indywidualizację wypowiedzi oraz wyczulenie na język mówiony w rozmaitych jego odmianach i wariantach; język w czeszczyźnie znacznie bardziej różniący się od literackiego niż gdzie indziej. Można znaleźć w tych reportażach wspomnianą już dziennikarską rzetelność, dobrą znajomość tematu i chęć oświetlenia go z różnych stron i odmiennych punktów widzenia.

⁶ W tym samym numerze znalazł się przeprowadzony przez Topola wywiad z Danielem Hulem, działającym w romskich środowiskach – także w środowisku romskich narkomanów – pracownikiem socjalnym. Wywiad nosi tytuł *Proszę nie używać słowa „getto” (Nepoužívejte to slovo ghetto)*.

⁷ Tekst zamieszczony w Internecie: <http://respekt.ihned.cz/c1-36287260-kovboj-a-pseudohumanisti> (dostęp: 20.05.2015).

„MUSZĘ ROBIĆ ZŁE RZECZY, BO DA SIĘ JE ROBIĆ...”. DOBRO I ZŁO W TWÓRCZOŚCI JÁCHYMA TOPOLA

W jednym z wywiadów z Jáchymem Topolem pada pytanie: „Dałoby się powiedzieć, że dla wszystkich twoich utworów podstawowa jest opozycja dobra i zła, że to jest fundament twojej twórczości? Czy może to zbyt wielkie uproszczenie?”. Pisarz odpowiada:

To chyba nie jest wielkie uproszczenie, chyba masz rację. Nie wiem, czy to efekt mojego katolickiego wychowania, ale myślę, że dualizm dobra i zła i moment, w którym dobro i zło wzajemnie się przeplatają, tak silnie, że są już nieodróżnialne... że to jest obszar największego, najciekawszego poszukiwania. To, jak człowiek staje się zły wbrew swojej woli, albo staje się zły, bo chce pokonać świat, który go miażdży...¹

W innym wywiadzie pisarz mówi: „pewna – zadziwiająco stała – grupa krytyków regularnie się skarży, że moje książki są niemoralne. Zupełnie tego nie rozumiem. Piszę przecież bajki! Zło u mnie zawsze w końcu dostaje po skrwawionej mordzie, a dobro wywiesza swój skrwawiony proporzec. Tyle że to często dość długo trwa”².

Przeciwieństwo dobra i zła, jak wiadomo, odgrywa ogromną rolę w mitologii, w mitach dualistycznych, „gdzie każda z postaci i każdy z symboli należy albo do szeregu pozytywnego jako nosiciel dobra, albo do negatywnego jako wcielenie pierwiastka zła. Przykładowo, w mitach o bliźniactwie jeden z boskich bliźniaków może być wcieleniem dobra, drugi – zła”³.

W pierwotnych mitach i w uproszczonych utworach kultury masowej dobro i zło są na ogół jednoznaczne oraz wyraźnie od siebie oddzielone. Topol wprawdzie chętnie nawiązuje zarówno do mitów i folkloru, jak i do kultury popularnej (częste odwołania do Karola Maya, pojawienie się w *Siostrze* postaci z komiksów i filmów rysunkowych, Popeye’a, przywołanie historyjek obrazkowych w *Nocnej pracy*, wprowadzanie wątków sensacyjnych i kryminalnych do wielu tekstów itp.), ale u niego rzecz przedstawia się w sposób znacznie bardziej skomplikowany. Dobro i zło istotnie

¹ *Jakoś wytrzymać ten świat. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking*, „Nowe Książki” 2004, nr 5, s. 9.

² *Kompleks Kafki*. [Z Jáchymem Topolem rozmawia Cezary Polak], „Nowa Kultura”, dodatek do „Dziennika”, 18.07.2008, s. 25.

³ W[iaczesław] W. Iwanow, [hasło] *Dobro i zło*, [w:] S[iergiej] A. Tokariew (red.), *Mify narodow mira. Encykłopedija*, t. 1, Sowietskaja Encykłopedija, Moskwa 1987, s. 389.

wzajemnie się przeplatają. Czeskiego pisarza także w folklorze, który zawsze go pasjonował, interesują postaci niejednoznaczne, na przykład postać trickstera, demoniczno-komicznego dublera bohatera kulturowego, zarówno oszusta, jak i szamana, zarówno kreatora ładu, jak i niszczyciela⁴. Tricksterem jest w folklorze Indian północnoamerykańskich (Topol to autor wyboru i przekładu legend indiańskich, zatytułowanego *Cierniowa dziewczyna*) na przykład kojot⁵. Czeski pisarz powiada:

Bardzo bawiły mnie [...] opowieści o kojocie. Kojot nigdy nie jest ani bohaterem pozytywnym, ani negatywnym. Płacze się po świetle, który czasem wygląda tak, jakby się przysięgł przeciw niemu. Kojot przy pomocy różnych sztuczek, a także dzięki swojej chytrkości unika wszystkich pułapek, ucieka przed wrogami. Kojot jednak był również szelmą obdarzonym wszelkimi ludzkimi wadami i nikczemnościami⁶.

Jednoznacznie złe są w twórczości Topola czyny popełnione w imię fanatycznie wyznawanych ideologii politycznych, zbrodnie dwu wielkich totalitaryzmów XX w. Ale już ludzie, którzy zbrodnie te popełniają, w pełni jednoznaczni nie są. Przez *Siostrę* przewija się temat obozów koncentracyjnych, znajdując kulminację w opisie snu narratora o Auschwitz. Mowa jest tam jednak również o komunistycznych obozach w Azji (Wietnam). W *Nocnej pracy*, której akcja toczy się w dniach inwazji armii państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację, wpływają na powierzchnię zbrodnie komunistów popełnione na niewielkim obszarze wokół wioski na czesko-polskim pograniczu. Ujawniona zostaje również zbrodnia popełniona w czasie wojny przez społeczność wioski – zamordowanie żydowskich dzieci, które przez rodziców zostały wyrzucone z transportu do obozu. Akcja sztuki *Droga do Bugulmy* toczy się w dawnym łagrze otoczonym górami trupów jego więźniów. W „próbie kroniki” *Supermarket bohaterów radzieckich* sporo mówi się o łagrach i posłanych do nich Czechach. Także w powieści *Kloktat dehet* pojawiają się drugoplanowe, ale istotne *dramatis personae*, które przeżyły sowiecki obóz. Niektóre postaci występujące zarówno w tym utworze, jak i w *Drodze do Bugulmy* w ciągu swego życia zmieniają się z ofiar w katów. Komentant Vyžlata ze *Strefy cyrkowej* jeszcze w Workucie musiał jako członek plutonu egzekucyjnego zabić swego przybranego ojca, swój wzór osobowy⁷. Stary z *Drogi*

⁴ Por. Jacek Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Wanda, Kraków 2005, s. 95–96. Szerzej o tym piszę w studiach: *Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity oraz postać trickstera w powieści „Nocna praca” oraz Pikarejski kojot Ilja. Model pikara i model trickstera w powieści „Strefa cyrkowa”*, zamieszczonych w niniejszej książce.

⁵ Por. Jean C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. Anna Kozłowska-Ryś, Leszek Ryś, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998, s. 105.

⁶ Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *Nemůžu se zastavit*, Portál, Praha 2000, s. 107.

⁷ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 131. Oryginał: Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, Torst, Praha 2005, s. 107.

do *Bugulmy*, uciekły z jednego łagru, został w drugim strażnikiem, poza tym przez wiele dziesięcioleci pełnił funkcję wykonawcy wyroków śmierci.

W *Siostrze* we śnie o obozie w pewnym momencie bohaterowi wydaje się, że kacety zabiły wszelką nadzieję: „Dziecię już się nie pojawi, bo je w tym piecu spalono. A to był Mesjasz”⁸. Chodzi oczywiście o obozowy piec krematoryjny. Ale tak jednoznacznej diagnozy sytuacji świata cała powieść nie stawia.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech twórczości Topola jest wieloznaczność. Niejednoznaczne, ambiwalentne są w większości jego postaci. Przyjrzyjmy się na przykład Czarnej (w oryginale Černá, jest to bądź prawdziwe nazwisko panięskie, bądź „ksywka” kruczowłosej dziewczyny) z powieści *Siostra*, ukochanej narratora i bohatera. Czerń, rzecz jasna, kojarzy się ze złem⁹, ze zjawiskami i cechami ujemnymi¹⁰, z siłami ciemności. Jest to kolor diabelski, demoniczny, jest takim w demonologii ludowej wielu narodów¹¹, także u Słowian¹², jak również w przedstawieniach niewyrastających z folkloru, „uczonych”¹³. „Będąc przeciwieństwem naturalnego światła – czytamy o symbolice tej barwy – jest [czerń] również w znaczeniu duchowym symbolem wiecznej ciemności, grzechu i szatana. Wyrażenie »czarna dusza« oznacza po prostu »grzeszną duszę«, a lud nazywa szatana zwykle »czarnym«”¹⁴. Czarne są też na ogół zwierzęta będące wcieleniami demonów, kot, pies, świnia, kruk i inne¹⁵. Ale przecież Matka Boska Częstochowska też jest czarna. Ten właśnie wizerunek Madonny nosi na szyi bohater powieści:

⁸ Jáchym Topol, *Siostra*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002, s. 142. Oryginał: Jáchym Topol, *Sestra*, Atlantis, Brno 1994, s. 117.

⁹ Czerń jest symboliczną barwą zła. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 53 (hasło: Czarny).

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Alfonso M. di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych po teraźniejszość*, przeł. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 1997, s. 318.

¹² Por. Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, cz. 1, wyd. II, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 605, 614.

¹³ Alfonso M. di Nola, *op. cit.*, s. 322.

¹⁴ Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Pax, Warszawa 1990, s. 117; kursywa autorki cytatu.

¹⁵ Jean C. Cooper, *op. cit.*, s. 108; Jacqueline Simpson, Steve Roud, *Dictionary of English Folklore*, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 25, 95 (hasła: *black dogs* i *Devil*); Montague Summers, *The History of Witchcraft*, s. I i n. (The Mystic Press, London 1926), s. 135; Michał Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1993, s. 93–94; Alfonso M. di Nola, *op. cit.*, s. 256, 320.

moje najmocniejsze srebro to był medalik z Czarną Madonną, Panną Marią Częstochowską, tą z twarzą skłutą kopią, tą, której płyną wieczne łzy... była to dość stara rzecz, jakiś mój praprapra szedł po nią pieszo do Częstochowy aż z Litwy, odbył pielgrzymkę... bardzo ją lubiłem, Czarną Madonnę, miała wielką moc, nosiłem ją pod biznesowymi strojami i wszystkim przebraniami, spałem z tym medalikiem... niektórzy swoje srebro czyścili, polerowali, ale ja pozwoiliem mu żyć własnym życiem, ten stary przedmiot, ten klejnot c z e r n i a ł...¹⁶

Potok wierzy, że wizerunek ten chroni go przed złem. Medalik zresztą istotnie w pewnym momencie go uratuje: z niego bohater uczyni magiczną kulę, którą zabije kogoś, kogo nazywa „Diabłem”¹⁷ i kto może istotnie swego rodzaju diabłem jest, jest bowiem wcieleniem zła. To znamienne, że częstochowski obraz z wyboru samego autora znajduje się na okładkach obu czeskich wydań powieści¹⁸.

Także sam Potok jest niejednoznaczny. Czeka na przyjscie Mesjasza, trzyma się pewnego kodeksu etycznego, ale być może popełnił zabójstwo, a na pewno jest niekiedy do zabójstwa zdolny. Mówimy „być może”, gdyż Potok to narrator wielce niewiarygodny¹⁹, niewykluczone, że jego opowieść dałoby się uznać za rojenia chorego umysłu, wykoślawiającego rzeczywistość. Nic zresztą w *Siostrze* nie jest jednoznaczne, nawet Bóg, zachowujący się jak strażnik w obozie zagłady, kiedy jednych zbawia, a innych skazuje na wieczne potępienie. Można się zastana-

¹⁶ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 54, podkr. moje – L. E.; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 43.

¹⁷ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 542; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 432.

¹⁸ O motywie obrazu częstochowskiej Madonny i o pomysle na okładkę pisarz mówi w jednym z wywiadów: „Myślę, że był to dla mnie mistyczny symbol moich wędrówek, moich włóczęg i tego, że [...] Polska była dla mnie tą wielką, swobodniejszą klatką. Przeżyłem w Częstochowie niesamowite rzeczy, w obozach hippisów. Miałem tam ze sobą książki czeskiego filozofa i pisarza Ladislava Klímy, znanego między innymi z programowego chlania i bardzo swobodnego i oryginalnego stylu życia, włosy sięgały mi pasa, ale na tych długowłosych, którzy wstrzykiwali tam sobie narkotyki patrzyłem jak na wariatów. Kiedy skończyłem pisać *Siostrę*, było to w Niemczech, w Kolonii, to muszę przyznać, że się z radości urzynałem. Następnego dnia chodziłem po Kolonii na ciężkim kacu i rozmyślałem o okładce do książki. I nagle zobaczyłem gdzieś widokówkę z Czarną Madonną, niemiecką widokówkę z angielskim napisem, na której był ten częstochowski obraz. No i znalazł się on na okładce pierwszego wydania, a potem drugiego”. *Jakoś wytrzymać ten świat...*, s. 6.

¹⁹ Rzecz jasna, w przeciwieństwie do narratora wszechwiedzącego, jak Bóg unoszącego się nad epickim światem, każdy narrator osobowy, narrator-postać, jest nie do końca wiarygodny, gdyż po prostu błędzenie jest rzeczą ludzką, rzeczą ludzką są też uprzedzenia i obrona określonych przekonań oraz interesów (w pełni więc ufać możemy jedynie narratorowi o cechach boskich), niektórzy jednak narratorzy osobowi wydają się szczególnie mało spolegliwi; należą do nich tacy, którzy wykazują objawy niezrównoważenia psychicznego czy wręcz szaleństwa.

wiać, na ile wizja Topola jest bliska koncepcjom gnostyckim, negatywnie oceniającym świat widzialny oraz jego twórcę, złego boga-demiurga²⁰. Tak, gnostycyzm i cały zespół idei z nim związanych to, jak się wydaje, istotny trop interpretacyjny utworów czeskiego pisarza, można się tylko zastanawiać, jak dalece idee te wpłynęły na Topola i w jakim stopniu gotów jest on je przyjąć oraz uczynić elementem własnego światopoglądu.

Świat przedstawiony w powieści *Anioł* na wskroś przeżarty jest złem. Ważną rolę odgrywają w nim, o czym była w tej książce mowa już wcześniej, motywy apokaliptyczne²¹; czasem tej apokalipsy jest nasza współczesność czy, mówiąc ściślej, moment historyczny, kiedy książka była pisana (a powstała w roku 1995). Przemoc, okrucieństwo, mafie, gangi, narkotyki, płatni zabójcy, podejrzane sekty religijne, drobni krętacze i lajdacy to charakterystyczne dla świata przedstawionego zjawiska. Bohater ma wizję krwi na niebie. Ta wizja prześladuje go ciągle – od momentu, kiedy objawia mu się po raz pierwszy na praskim skrzyżowaniu ulic, mającym konkretny wzór w świecie rzeczywistym. Konkret współczesnej Pragi zderzony jest z intrygą jak z thrillera i z przypowieścią o walce dobra i zła, o wierze, nadziei i miłości (to do nich oczywiście, o czym była mowa już wcześniej, odwołują się imiona trzech postaci kobiecych: Wiera, Nadia, Luba), o zniszczeniu zła ogniem. Wiara okazuje się fałszywa, nadzieja zostaje zabita, pozostaje miłość. I pozostaje opowiedzenie się po właściwej stronie.

Narzędziem kary jest w *Aniele* ogień. Kiedy ogień wypala zło, na nowo rodzi się czas. Następuje nowe stworzenie. Warto przypomnieć, że już według stoików po pewnym okresie świat miał ulegać spaleni, aby mógł powstać nowy, i że poglądy dotyczące odnowienia postaci świata występowały u chrześcijańskich gnostyków²².

Także w *Nocnej pracy* podstawową opozycją jest przeciwieństwo dobra i zła, które nie zawsze łatwo rozpoznać i odróżnić od siebie. Nie przypadkiem w tytule

²⁰ Por. Kurt Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. Grzegorz Sowiński, „Nomos”, Kraków 1995, s. 60–61.

²¹ Warto zauważyć, że najstarsza żydowska literatura apokaliptyczna powstała po powrocie Żydów z babilońskiego wygnania, podczas którego oddziaływały na nich dualistyczne koncepcje perskie. Donald Taylor, *Theological Thoughts about Evil*, [w:] David Parkin (ed.), *The Anthropology of Evil*, Oxford University Press, Oxford 1985, s. 34. Apokaliptyka wywarła duży wpływ również na wczesne chrześcijaństwo, choć występowała głównie w apokryfach, jako że jedynym kanonicznym pismem apokaliptycznym w Nowym Testamencie jest Apokalipsa św. Jana. Por. Lech Stachowiak, [hasło] *Apokaliptyka*, [w:] Feliks Gryglewicz, Romuald Łukaszyk, Zygmunt Sułkowski (red.), *Encyklopedia katolicka*, t. I, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1989, s. 753–754.

²² Por. Feliks Gryglewicz, Waław Hryniewicz, [hasło] *Apokatastaza*, [w:] Feliks Gryglewicz, Romuald Łukaszyk, Zygmunt Sułkowski (red.), *Encyklopedia katolicka*, t. I, s. 755–756.

znalazł się przymiotnik „nocny”. Noc jest i dosłowna (większość akcji toczy się nocą), i metaforyczna – cały czas powieści (z wyjątkiem retrospekcji) jest czasem „nocnym”, przynależy nocy, nawet kiedy akurat jest dzień. Nocna rzeczywistość jest rzeczywistością „na opak”, jest też rzeczywistością ciemną, nieprzejrzystą, do tego groźną, bo nieprzewidywalną i niezrozumiałą. Niezwykła sytuacja historyczna, agresja wojsk Układu Warszawskiego, wywraca wszystko na nice i wprowadza dodatkowy zamęt. Noc jest też czasem sprzyjającym złym mocom (taką porą roku jest z kolei zima, nie wydaje się więc rzeczą przypadku, iż na końcu utworu, chociaż mamy sierpień, zaczyna padać śnieg, a z nurtem rzeki płyną kry; można to odczytać jako sygnał tryumfów zła)²³, to wtedy grasują związane z nimi istoty, wilkołaki czy wampiry. Słońce, czas dzienny, czas solarny, jak wiadomo, jest dla wampira największym niebezpieczeństwem, światło słońca go unicestwia²⁴. Niektórzy ludzie w wiejskim środowisku, w którym rozgrywa się akcja powieści, wierzą w wilkołaki. Prawdopodobne, że wilkołak istotnie w świecie powieściowym grasuje, taka możliwość jest jednak jedynie zasugerowana. Przemieniać się w wilka miałby stryj bohatera, Polka. Jest on też kandydatem na Złego we własnej osobie. Zarazem to postać głęboko niejednoznaczna, gdyż tworząc ją, pisarz niewątpliwie oparł się na modelu trickstera²⁵. Tak czy owak, Zły jest w powieściowym świecie obecny.

Polka mówi w pewnym momencie: „Muszę robić złe rzeczy, bo da się je robić”²⁶. Wiele innych postaci utworów Topola mogłoby te słowa powtórzyć. Zło jest nieuniknione, jest w świecie wszechobecne, jest zasadą tego świata. Jak chorobą zakażają się nim także ludzie dobrzy. W *Siostrze* obszar skoncentrowanego zła, Zona, wciąga w siebie niewinne istoty. Udaje się je odzyskać dzięki oczyszczeniu Zony, ale są one już całkiem inne niż przedtem, przemienione, straszne, diabelskie.

Z kolei bohater *Strefy cyrkowej*, Ilja, bliski jest modelu pikara z powieści Iotrykowskiej, wywodzącego się zresztą z trickstera²⁷. Ilja żyje jak gdyby poza dobrem i złem, nie dbając o normy etyczne ani przyjęte wzory zachowań, a jedynym jego

²³ Pamiętając o sytuacji „świata na opak” w powieści Topola, warto zauważyć, że święta głupców „wszędzie obchodzone są konsekwentnie na przełomie grudnia i stycznia”. Jacques Heer, *Święta głupców i karnawały*, przeł. Grażyna Majcher, „Volumen”, „Marabut”, Warszawa 1995, s. 75.

²⁴ O związkach wampira z nocą, zwłaszcza nocą księżycową, zob. Maria Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 134–140.

²⁵ Szerzej piszę o tej postaci w studium *Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity oraz postać trickstera w powieści „Nocna praca”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

²⁶ Jáchym Topol, *Nocna praca*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 231, oryginał: Jáchym Topol, *Noční práce*, Torst–Hynek, Praha 2001, s. 199.

²⁷ Szerzej piszę o tym w studium *Pikarejski kojot Ilja. Model pikara i model trickstera w powieści „Strefa cyrkowa”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

celem jest fizyczne przetrwanie (celem niełatwym, bowiem trwa wojna). O ile jednak w pikaresce występki, jakich dopuszczają się bohaterowie, wynikają z ich amoralności, o tyle u Topola niektóre złe czyny przydarzają się Ilji w sposób nieunikniony²⁸, a chodzi tu o zabójstwa. Młody bohater zabija komendanta Vyżlatę, bo musi się spełnić proroczy sen, sen nawet nie samego Ilji, tylko jego sobowtóra (brata bliźniaka na planie ponadnormalnym)²⁹, a potem zabija swego niemal przybranego ojca, kapitana Jegorowa, żeby spełnił się kolejny sen, również sen mongolskiego chłopca³⁰, i żeby powtórzył się wzór (zabicie przybranego ojca przez Vyżlatę i totemicznego ojca przez Margasza). To drugie zabójstwo Ilji opisane jest niemal jak przypadek, coś w istocie niechcianego: „Kapitan Jegorow krzyczy, pochyła się ku mnie [...], nagle rozlega się drugi wystrzał i niestety strzelam swojemu kapitanowi Jegorowowi prosto między oczy”³¹. Zło przydarza się także dlatego, że przydarzać się w tym świecie musi. Co jednak nie zwalnia od odpowiedzialności.

Zło zasługuje na karę. Śledząc wydarzenia w krótkiej sztuce *Ugotowane* (2005, *Uvařeno*), niemal do końca jesteśmy przekonani, że jej akcja rozgrywa się w więzieniu, w którym siedzą mordercy: jeden zabił żonę, drugi to dawny komunistyczny kat, który straciwszy pracę, dokonał zbiorowego mordu, trzeci zaś to zbrojeniec, zabójca dziecka. Sztuka kończy się wymianą zdań tych trzech postaci:

Sonia: A dlaczego, dlaczego musimy tu teraz ciągle być?

Pomyłka: Dlaczego? Rzeczywiście to jakieś takie... to dziwne. Kiepska sprawa tak tu ciągle być. Nie czuję się tu dobrze. Poważnie!

Sonia: A dlaczego musimy tu być? Bez przerwy?

Stary: Za swoje grzechy.

Pomyłka: Aha!

Sonia: Hm.

Stary: Tak, tak. No tak. No. Ajej³².

²⁸ Trzeba jednak zauważyć, że w jednym z najśłynniejszych utworów gatunku pikareski, *Życiu Guzmana z Alfrache* Mateo Alemana, mamy do czynienia z grą między wolną wolą a predestynacją. Por. Angel del Río, *Historia literatury hiszpańskiej*, przeł. Kazimierz Piekarec, t. I: *Od początków do 1700 roku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 313–314.

²⁹ Także ów brat zabija swego ojca, podrzyna gardło staremu wilkowi, a wielokrotnie przedtem twierdził, że jego ojcem jest wilk. Na pytanie, dlaczego to zrobił, chłopak odpowiada, że kapitan Jegorow mu rozkazał (Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, s. 322; Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, s. 258–259). Także Vyżlata zabił swego „ojca” na rozkaz przełożonych.

³⁰ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, s. 321; Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, s. 258,

³¹ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, s. 336; Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, s. 271.

³² Jáchym. Topol, *Uvařeno*, „A2” 2005, nr 2, s. 27. Cyt. za przedrukiem: Jáchym Topol, *Uvařeno*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007, s. 180.

A więc piekło u Topola istnieje i pełni rolę tradycyjnie mu przypisywaną³³. Zauważmy, że Stary nie używa słowa „zbrodnie”, „występki” czy nawet „winy”, tylko „grzechy” (*hříchy*), a więc wyrazu jednoznacznie kojarzącego się z religijną wizją świata, jako że grzech jest wystąpieniem przeciwko porządkowi mającemu sankcję boską, czyli wyższą, absolutną.

Jáchym Topol bywa nieraz określany jako pisarz postmodernistyczny. On sam mówi (cytowaliśmy już te słowa w szerszym kontekście w poprzednim z zamieszczonych w tej książce studiów): „Jeśli postmodernizm oznacza nierozróżnianie dobra i zła, oderwanie od korzeni itp., to jest dla mnie odpychający”³⁴. Relatywizm dobra i zła, rozchwianie norm moralnych są dla tego pisarza rzeczą absolutnie niemożliwą do przyjęcia. To jednak tylko tęsknota za rygorystycznym porządkiem etycznym, gdyż dobro i zło często nie są u niego jednoznaczne, a ich ocena okazuje się niekiedy niełatwa.

³³ Obraz piekła mamy też w *Siostrze*, w opowieści Josefa Nováka ze snu o Auschwitz, por. Jáchym Topol, *Siostra*, s. 136–137; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 113.

³⁴ *Jakoś wytrzymać ten świat...*, s. 4–5.

POMIOT ZŁEGO DUCHA. PRZEMOC I AGRESJA W TWÓRCZOŚCI JÁCHYMA TOPOLA

Jak już wspominaliśmy, Jáchym Topol nie lubi, kiedy nazywa się go postmodernistą. Niemniej jednak nietrudno w jego dziełach znaleźć wiele cech i chwytów przypisywanych właśnie twórczości postmodernistycznej. Znaczącą obecność przemocy w tekstach Topola w części można też tłumaczyć zjawiskiem charakterystycznym dla postmodernizmu – jest nim nawiązywanie do gatunków, form i schematów kultury niższej, popularnej. W bardzo wielu utworach interesującego nas tu pisarza znajdujemy odwołania do literatury sensacyjnej, kryminalnej, szpiegowskiej, czasem do horroru (i zarazem do odpowiednich gatunków filmowych).

Już w wierszu *konwersacja (powieścidle)* (*konverzace [román do kapsy]*) z tomu *Kocham cię jak wariat* natrafiamy na wyliczenie znanych autorów czarnego kryminału i katalog powracających w tego rodzaju powieściach motywów:

nie wie nawet jaki jestem szczęśliwy
w łóżku pośród popielniczek
gdzie ciągle czytam
Chandlera Macdonalda
Cheyneya Chase'a
czarny kryminał –
leżę i palę
od czasu do czasu sięgam
po swego gnata
i chowam się w motelach
w jadących windach
w samochodach; w końcu
dopadam morderców zwycięzam
zwyrodnialców uspokajam wytworne bohaterki
kalifornijskich historyjek itd.¹

W *Siostrze* obecna jest intryga sensacyjna, która zresztą ani dla narratora, ani dla czytelnika do końca nie staje się całkiem jasna, nawet rola, jaką odgrywa w niej Czarna, najważniejsza postać kobieca książki, nie jest jednoznaczna. Z intrygą sensacyjną, związaną z przypadkowym wynalezieniem przez bohatera nowego, wyjątkowego narkotyku mamy do czynienia w krótkiej powieści *Anioł*.

¹ Leszek Engelking, *Maść przeciw poezji. Przekłady z poezji czeskiej*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 455. Oryginał: Jáchym Topol, *Miluju tě k zbláznění*, Atlantis, Brno 1991, s. 64–65.

W *Nocnej pracy* natrafiamy na zagadkę kryminalną, zagadkę morderstwa. Można tu, jak w klasycznym utworze detektywistycznym, zadać pytanie o osobę zabójcy i próbować na nie odpowiedzieć. Inaczej jednak niż w klasycznym kryminale, którym powieść Topola oczywiście nie jest, nie otrzymujemy jednoznacznego wyjaśnienia zagadki. Da się postawić dość dobrze uargumentowaną hipotezę: mordercą chłopca imieniem Standa i zapewne także sprawcą innych niewyjaśnionych zabójstw jest stryj bohatera, Polka². Czytelnik nie otrzymuje jednak niepodważalnie prawdziwej rekonstrukcji wydarzeń, skazany jest na domysły. Co więcej, ewentualny zabójca nie zostaje aresztowany i przykładowo ukarany.

Agresja i przemoc odgrywają jednak ważną rolę w utworach Topola bynajmniej nie tylko dlatego, że przywędrowały do nich z lubującej się w brutalnych zachowaniach kultury popularnej. Ważniejsza wydaje się po prostu ich stała obecność w świecie, zwłaszcza, że najważniejszym tematem dzieła pisarza wydaje się walka dobra ze złem. Zło w formie przemocy często związane jest u Topola z historią, szczególnie z dwoma wielkimi totalitaryzmami XX w. Już w pierwszym rozdziale *Siostry* widzimy aparat nacisku socjalistycznego państwa gotowy do bezwzględnego działania:

Z góry, ulicami wiodącymi z Zamku, znowu zbliżali się gliniarze.

Tym razem ciężkozbrojni nie szli pełnym rutyny krokiem statystów z filmu o wyprawach krzyżowych, biegli. Pysków pod pleksiglasem nie widziałem, ale z ich ruchów widać było, że się cieszą. [...] Pierwszy szereg smerfów miał wyjęte pały. Teraz nie było już żadnych cudzoziemców, żadnych kamer, które mogłyby splamić dobre imię dyktatury. A co się w domu uwarzy, to się w domu zje, łącznie z twoim surowym mięchem, ty skurwielu, i łącznie z twoim skrwawionym okiem, jeszcze się po nim będziesz oblizywać, ile razy się poczwarze zechce³.

W przytoczonym fragmencie stykamy się z bezinteresowną i chyba wręcz sadystyczną radością z przemocy, z upojeniem agresją. W powieści *Strefa cyrkowa* jedna z postaci, klęcząc w pozycji strzeleckiej i czekając na atak nieprzyjaciela, też zdaje się radować nadciągającą walką: „Dýha klęczał teraz obok mnie, uśmiechał się, myślę, że Dýha się cieszył”⁴.

Topol nie neguje konieczności użycia przemocy w dobrej sprawie, pokazuje jedynie, że niezależnie od motywacji jej użycia przemoc dla samej przemocy i zło zawarte w przemocy mogą okazać się „zaraźliwe”.

² Na ten temat zob. studium *Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity oraz postać trickstera w powieści „Nocna praca”*, zamieszczone w niniejszej książce.

³ Jáchym Topol, *Siostra*, przeł. Leszek Engelking, W.A.B., Warszawa 2002, s. 24–25. Oryginał: Jáchym. Topol, *Sestra*, Atlantis, Brno 1994, s. 20–21.

⁴ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 275. Oryginał: Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, Torst, Praha 2005, s. 222.

Cała druga część tej powieści, zatytułowana *Wojsko pancerne*, toczy się podczas wojny, która oczywiście jest orgią agresji i przemocy. W tych warunkach życie poza przemocą, z wyłączeniem przemocy staje się niemożliwe. Jak powiada narrator utworu, Ilja:

Prowadziliśmy wojnę, ruch naszej kolumny po drogach wokół Lasu Kupieckiego był czasem walką o każdą piędź ziemi i brutalną przemocą. Staraliśmy się wieść normalne życie, na przykład pić wieczorem herbatę. Niektórzy z żołnierzy i podoficerów kolumny czołgowej [...] przed służbą w armii żyli całkiem zwyczajnie. Ale na czołgach żyliśmy przemocą. To oznacza, że każda chwila normalnego życia w dowolnym momencie może się zmienić w przemoc, którą życie się kończy⁵.

Rozpętana przemoc jest więc nieustannym zagrożeniem życia. Rzucony w tę sytuację Ilja przyjmuje strategię przetrwania dobrze znaną z historii literatury, strategię pikara, łotrzyka, którą wcześniej przyjął m.in. Haškowski Švejk⁶.

Komunistyczna przemoc opisana jest przez Topola nawet w tak egzotycznych dekoracjach, jak mongolskie, a mianowicie w *Złotej głowie* (2005, *Zlatá hlava*), wydanym osobno, a potem wraz z innymi niewielkimi objętościowo tekstami w formie książkowej fragmencie nigdy nie opublikowanej w całości, bo nigdy nie dokończonej powieści *Mongolski wilk* (*Mongolský vlk*). Ślepy starzec, Mongoł, stając się narratorem drugiego stopnia (w tym fragmencie mamy do czynienia z kompozycją ramową), opowiada tu narratorowi m.in. o swym ojcu i o początkach komunizmu oraz komunistycznej przemocy w swojej ojczyźnie:

No i czerwoni byli szybsi od tatusia... przyszli z Rosji, nazywali siebie Sowietami i zabijali lamów... a ich znakiem, ich Buddą była czerwona gwiazda, czerwona od krwi lamów, bo komuniści wiedzieli, że muszą złamać kręgosłup kraju traw. A tym kręgosłupem byli właśnie lamowie... i ze wszystkich klasztorów buchały teraz ku błękitnemu niebu płomienie i wznosił się dym, a razem z nim wznosiły się lamentsy zabijanych lamów... komuniści otoczyli setny klasztor i kazali lamom wyjść, a potem upchali ich w budach ciężarówek, zawieźli w step i tam rozstrzelali... a kiedy lamowie nie chcieli wyjść z dwusetnego klasztoru, komuniści go podpalili i zabili lamów, strzelając z karabinu maszynowego, na pięćsetny klasztor zrzucili bomby z samolotów, przyciągnęły armaty do górskich wąwozów i rozwalili tysięczny klasztor i lamowie zginęli w gruzach podziemnych korytarzy... a lamowie-dzieci musiały klękać w jamach, komuniści zabili także małych lamów... i aratowie zmuszeni byli porzucić swoje stada i pójść pogrzebać swoich świętych mężów... a temu z aratów, który chwycił kij albo kamień i rzucił się na komisarza, posyłano kulkę... tu i ówdzie ciała lamów leżały w stepie, ich mięso karmiło sępy... a temu z aratów, który się

⁵ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, s. 187; Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, s. 151.

⁶ Szerzej piszę o tym w studium *Pikarejski kojot Ilja. Model pikara i model trickstera w powieści „Strefa cyrkowa”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

modlił czy też chciał dokonać obrzędu wyprowadzenia zwłok świętego męża albo obrzędu wspominania świętego męża, posyłano kulkę... w ten sposób komuniści czyścili kraj, bogaczy i ludzi z miasta wpychali do wagonów, a wagony te jechały na Sybir... a ten, kto miał najwięcej koni w jurtowiszczu, odchodził... a ten, kto miał największe stado, odchodził i jego bliscy nigdy już go nie mieli ujrzeć...⁷

Wzmianka o pociągach, którymi wywożą ludzi do Rosji, pociągach dobrze znanych z historii Europy Środkowo-Wschodniej XX w., powraca w *Kloktat dehet*. Po przegranej w 1968 r. wojnie z pięcioma armiami państw Układu Warszawskiego (Topol radykalnie zmienia tu bieg historii swego kraju i Europy) wszyscy mieszkańcy jednego z regionów Czechosłowacji mają być „ewakuowani”. Nie wiadomo, jaki los czeka ich w Związku Radzieckim. Każdy rzekomo ma tam otrzymać nową chałupę, ale tego rodzaju obietnice muszą się skojarzyć z cynicznymi obietnicami nazistów składanymi Żydom, w istocie jadącym w transportach ku swej zagładzie.

Kwintesencją totalitarnej przemocy są dla Topola, czemu nie można się dziwić, hitlerowskie obozy śmierci i komunistyczne łagry.

Temat obozowy kulminuje w *Siostrze*, kiedy narrator i zarazem bohater, Potok, opowiada kumplom swój sen o Auschwitz, który jawi się tu jako ocean popiołu ze spalonych Żydów i ocean ludzkich kości i czaszek. Doświadczeniu oświęcimskiemu przypisane jest tu absolutnie wyjątkowe miejsce w całej historii wszechświata: „tam, w tym miejscu zbiegał się wszelki czas ze wszystkich światów w ludzkim niebie, pojawiła się tam nagle pionowa ściana, a za nią tylko kolejny czas, wsysany do tej czarnej dziury”⁸. Bohaterowie snu, czyli narrator i adresaci jego opowieści, jego kumple, docierają do pieców krematoryjnych. Tam pojawia się przed nimi kościotrup Josef Novák, mały czeski człowiek, więzień obozu, który – jak się okaże – w obozie zginął w męczarniach. Teraz proponuje młodym przybyszom jego zwiedzanie. Przy okazji opowiada o rozmaitych oświęcimskich okropieństwach, o czym przymusowi zwiedzający muszą słuchać, choć wielokrotnie chcieliby uciec przed głosem natrętnego kościotrupa.

Sygnałem nieprzekazywalności doświadczenia obozowego jest kilkakrotnie powtórzone zdanie Nováka „tu u nas jest ciutek inaczy...” lub „u nas jest inaczy”⁹. Z podobnym chwytem mamy do czynienia w *Strefie cyrkowej*, gdzie były czeski więzień Gułagu mówi: „tam się tego tak nie traktowało”. A potem dodaje: „I nie myślcie sobie, zostać zastrzelonym to wcale nie było takie złe”¹⁰. W *Siostrze* o za-

⁷ Jáchym Topol, *Zlatá hlava*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007, s. 74–75.

⁸ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 113; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 87.

⁹ Np. Jáchym Topol, *Siostra*, s. 117, 133, Jáchym Topol, *Sestra*, s. 91, 110.

¹⁰ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, s. 119; Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, s. 97.

strzeleniu marzą („o pistolet się modlili...”) ¹¹ więźniowie, których wykańcza oberst Prochaska, sprawca powolnej i niewyobrażalnie bolesnej śmierci także Nováka. Dodajmy, że Prochaska jest zbrojcem, sadystą, szczególną przyjemność sprawia mu dręczenie i powolne zabijanie dzieci.

Odwiecznym pytaniem ludzkości jest pytanie o powody zła i jego uzasadnienie. Skala zła w obozach śmierci szczególnie domaga się odpowiedzi. Topol oczywiście takiej odpowiedzi nie daje, choć sugeruje, że może jakaś odpowiedź istnieje:

No, niby tego, powiedział kościotrup Novák, było mi powiedziane... niby specjalnie dla was... niech mnie... skoro już się tu fatygowaliście, panicze z mateczki Pragi... powiedziano mi na bramie, a jak, powiedziano... dlaczego był Oświęcim... i wszystkie te mordy... tylko że... proszę o wybaczenie, ja, niby tego, ja to za przeproszeniem całkiem zapomniałem ¹².

Analogiczny chwyt pisarz zastosował w sztuce *Droga do Bugulmy*. Towarzyszkę Jerochimową, komendantka syberyjskiego łagru, przedstawiciel młodego pokolenia pyta wprost: „Po co to było, to zabijanie, te mordy? Po co?” ¹³. Jerochimowa mu odpowiada:

Kiedy tu przyszedłam, nie zadawałam takich pytań. To się po prostu działo. Nie było łatwo, chociaż znajdowałam się po właściwej stronie. Pośród strażników. Tylu ludzi umierało z głodu, chorób, od mrozu. Tylko raz spytałam, dlaczego się to wszystko dzieje i jaki to ma sens. Jak się to w ogóle mogło stać? Ten obóz. Szłam w nocy przez tundrę i było mi wszystko jedno, dokąd dojdę i czy w ogóle gdzieś dojdę. Tylko to pytanie ciągle mnie gryzło. [...] I wtedy w nocy spotkałam najstarszego i najmądrzejszego symbirackiego szamana i spytałam go. Jaki to wszystko ma sens? Cała ta udreka ¹⁴.

Szaman dał odpowiedź, ale jak się okazuje, Jerochimowa całkiem zapomniała, jaką. Tłumaczy się: „To już tyle lat” ¹⁵.

Duża część akcji sztuki toczy się w byłym łagrze otoczonym pokrytymi lodem i śniegiem górami, które okazują się zwalami trupów jego więźniów i stanowią widomy znak komunistycznej zbrodni ludobójstwa. Dodajmy, że dwie z postaci dramatu to zawodowcy. Pojawia się tu związek z ich zawodem znamienny

¹¹ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 126; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 105.

¹² Jáchym Topol, *Siostra*, s. 125; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 97.

¹³ Jáchym Topol, *Droga do Bugulmy*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006, s. 83. Oryginał: Jáchym Topol, *Cesta do Bugulmy*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007, s. 231.

¹⁴ Jáchym Topol, *Droga do Bugulmy*, s. 83–84; Jáchym Topol, *Cesta do Bugulmy*, s. 231.

¹⁵ Jáchym Topol, *Droga do Bugulmy*, s. 84; Jáchym Topol, *Cesta do Bugulmy*, s. 231.

fakt z historii komunistycznej Czechosłowacji, stracenie Milady Horákovéj (1901–1950), więzionej podczas wojny przez hitlerowców, a w komunistycznej Czechosłowacji skazanej na śmierć w haniebnym sfigowanym procesie politycznym za rzekomą zdradę stanu i szpiegostwo. Eman, młodszy z katów, mówi (warto od razu wyjaśnić, że Anka i Toňka to szubienice)¹⁶:

Ale Milada się nie zęgnęła. Ją towarzysze chcieli nieźle stłamsić, jakoś ich denerwowała. Była krnąbrna jeszcze w Terezynie. Nasz dziadek miał dyżur, a ja pomagałem. Anka i Toňka stały przygotowane, sztywne jak rzeźby. Przed Miladą wieszali trzech facetów. Szli na miejsce koło jej celi, a towarzysze, co byli tam do pomocy, nieśli trumny. Trzy razy przechodzili koło jej celi, a z powrotem nieśli ich w trumnach towarzysze, mocno zgarbieni od wysiłku. Miladę zostawili na koniec. Okienko było otwarte. Niech widzi! Niech się trzęsie. Niech sobie mówi: Teraz żyję. Za chwilę mnie zabiją. Co będzie potem? Nikt nie wie, co będzie potem. A Milada? Stoi i patrzy. Od czasu do czasu rzuciłem na nią okiem. Ale nie tak, jak zaglądali przez judasza do kobiecych cel niektórzy seksualni towarzysze! [...] Patrzę na nią i mróz mi przechodzi po kościach! Bo ona wygląda tak jakby wiedziała, co będzie potem. I ani trochę się nie boi. Wygląda dobrze! A ja pomyślałem, że tym razem towarzysze popełnili błąd! Pędzili przedtem na szubienice facetów. Niektórzy krzyčeli, prosili. W ten sposób towarzysze chcieli przed egzekucją śmiertelną Miladę przestraszyć. Dlatego zostawili ją na koniec! Ale ja myślę, że po tym, co widziała rano, szła na śmierć jak do miłej komnaty i niczego się nie bała. Tak, towarzysze popełnili wielki błąd. Dostrzegłem to. Ale czy mogłem to zgłosić? Byłem zwykłym gówniarzem, młodym chłopakiem. Nie dało się tego zgłosić!¹⁷.

Ta sama komunistyczna zbrodnia dokonana w majestacie prawa pojawia się w innym utworze Topola, krótkim tekście dramatycznym dla jednego aktora (prezentującego jednak różne *dramatis personae*) *Ugotowane* (2005, *Uvařeno*). Co więcej, o wydarzeniach bezpośrednio poprzedzających egzekucję Horákovéj mówi się dokładnie tymi samymi słowami, co w *Drodze do Bugulmy*; fragmenty tekstów dwu różnych utworów pokrywają się ze sobą¹⁸. Także w *Ugotowano* pojawia się postać kata. Zarówno Starý (Stary) z *Drogi do Bugulmy*, jak i Stařík (Stary) z *Ugotowano* mają za sobą przeszłość łagrową. Eman, młodszy kat z pierwszego utworu, mówi o swoim ojcu: „[...] dziadek to był fachura. Przyzwyczajaił się w łagrze, no tak. Jeszcze w starym, stalinowskim. To były dopiero obozy!”¹⁹.

¹⁶ Toňka to zapewne aluzja do praskiej postaci z twórczości Egonu Erwina Kisch, zwanej w niemieckim oryginale Die Gageltoni, a po czesku Tonka Šibenice. *Tonka Šibenice* (Szubieniczna Tonka) to także tytuł czeskiego filmu z 1930 r. (reż. Karel Anton), opartego na tekście Kisch.

¹⁷ Jáchym Topol, *Droga do Bugulmy*, s. 41–42; Jáchym Topol, *Cesta do Bugulmy*, s. 205–206.

¹⁸ Por. Jáchym Topol, *Uvařeno*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, s. 170–171.

¹⁹ Jáchym Topol, *Droga do Bugulmy*, s. 44; Jáchym Topol, *Cesta do Bugulmy*, s. 207.

Kat z utworu drugiego sam mówi o początkach swej „kariery zawodowej”: „Tak, nauczyłem się tego w radzieckim obozie Perm, znaczy wieszania, no, w tym się dzisiaj młodzi nie wyznają ani trochę. [...] Ja wieszalem i żyłem, a inni zdychali, tak to było, kupę czasu temu”²⁰.

Kaci w obu dziełach przeklinają przemiany ustrojowe, w których wyniku znika ich profesja (zniesienie kary śmierci), ale tylko rozgoryczony Stary z *Ugotowano* chyba w przyplýwie szału (mówi: „nie wiem nawet, jak się to stało”)²¹ pozbawia życia wszystkich przebywających w ogródkach działkowych na praskich peryferiach. Uśmierca wszystko, co żyje, nie wyłączając psów i kotów, i wraz z dwoma innymi mordercami trafia do miejsca, które na końcu utworu okazuje się piekłem.

W *Strefie cyrkowej* istotną rolę odgrywa motyw Gułagu, przez który przeszli Czesi. I tu jedna z postaci staje się w obozie katem, i to katem swego przybranego ojca, którego trybunał skazał na śmierć. Ojcobójstwo powraca potem w powieści. Mongolski chłopiec, Margasz, twierdzi, że jego ojcem jest wilk, a później widzimy go, jak podrzyna staremu wilkowi gardło. Na pytanie, dlaczego to zrobił, odpowiada, że nakazał mu to dowódca. Niewykonanie rozkazu zwierchności nie wchodzi w rachubę. Wreszcie pod koniec utworu swego przybranego ojca zabija także bohater.

Również przemoc obecna w świecie już po przemianach ustrojowych skójarzona jest w *Siostrze* z dwoma dwudziestowiecznymi totalitaryzmami. Charakterystyczne są nazwy wymyślonych, agresywnych band, pochodzące od nazwisk Hitlera, Stalina i czechosłowackiego dyktatora Klementa Gottwalda:

Hitlery i stalingi przyszli zaraz po wybuchu czasu, detonacja uwolniła nawet najgorsze rurki Kanałów, nawet te całkowicie przeżarte rdzą i prowadzące cholera wie gdzie, do zadka którego wstrętnego Diabła, do gazu... i hitlery zaczęły wylądować na zewnątrz... w większości był to pomiot złego ducha, niektórzy wyleźli na światło przez ślepe przewody, skądś z jaj starego jadowego węża, nic nie wiedzieli o przekonywaniu, uznawali tylko przemoc, były to skurwiele władzy, tej władzy, która robi problemy, ale zawsze komuś innemu niż ten, kto ją dzierży... stalingi miażdżyły tylko słabszych i mniejszych niż oni sami, było ich zresztą niemało... [...] także i Bohler się przeliczył, twierdząc, że wszystko jest w porządku, że Pan już się z nimi porachuje... a do świętej doby, kiedy się to stanie, oni i tylko oni będą liczyć rany, wybite zęby i rozwalone czaszki pozostałych, swoich... są to stalingi i gotwaaldy... a ten czas, kiedy Pan się z nimi porachuje, to wieczność... [...] hitlery rodziły się coraz to nowe i nowe i zaaklimatyzowane w nowym czasie, czasie w ruchu... a niektórzy z nich nie byli nawet ludźmi, sam złapałem jednego i trzymałem na podwórku...²²

²⁰ Jáchym Topol, *Uvaženo*, s. 168.

²¹ Ibidem, s. 170.

²² Jáchym Topol, *Siostra*, s. 152–153; Jáchym. Topol, *Sestra*, s. 124–125.

Nazwy zakotwiczone w historii XX w. zderzają się tu z mitem, z odwieczną walką dobra i zła. „Pomiot złego ducha”, „Diabeł”, „wąż”, „Pan” – to odsyła nas do świętych tekstów judeochrześcijańskich. Warto dodać, że Bohler jest księdzem. I ów Bohler, wyznawca i stróż chrześcijańskich i ogólnoludzkich wartości, nie waha się odpowiedzieć przemocą na atak i to zmieniając w broń przedmiot związany z kultem religijnym – wali swym ołowianym różańcem jednego z napastników. Narrator nazywa go przy tej okazji „Wielkim Bohlerem” i wyraża nadzieję, że ostatnią rzeczą, jaką uderzony widział, były „obnażone zęby psa bożego...”²³. A więc Bohler, narrator i inni członkowie biznesowej Organizacji, którzy starają się pozostawać po stronie dobra, bywają wojownikami. Jeden z piszących o powieści badaczy porównuje ich do rycerzy Okrągłego Stołu²⁴.

Zresztą w *Siostrze* przemoc nie kojarzy się tylko z XX stuleciem. Nad całą ludzką historią unosi się widmo „nocy E”, czyli nocy eksterminacji, czasu ludobójstwa, zgładzenia jednego plemienia przez inne, silniejsze (nie darmo różne grupy ludzkie nazywane są w tym utworze plemionami). Charakterystyczne są tu sny o dwu gromadach, plemieniu prasłowiańskim i pewnym ludzie indiańskim. Przemoc, agresja i zło nie wiążą się przy tym jedynie ze stroną zagrożoną zagładą.

W *Kloktat dehet* zagrożony eksterminacją wydaje się po upadku powstania przeciwko najeźdźcom naród czeski. Narrator powieści sporządza swoje zapiski, stanowiące tekst powieści, po czesku, ale wcale nie jest pewien, czy ów język pozostanie żywy, czy ktoś jeszcze będzie go używał, ma tylko taką nadzieję, pisze przecież w przedostatnim akapicie tekstu: „Może ktoś będzie jeszcze czytać po czesku”²⁵.

Pod koniec *Siostry* bohater zabija kogoś, kogo nazywa Diabłem. Strzela do niego srebrną kulą odlaną z medalika przedstawiającego Matkę Boską Częstochowską. *Nota bene*, mamy tu odwołanie do powszechnego w folklorze wielu narodów przekonania, że jedynie srebrna kula, najlepiej poświęcona, może zabić lub odpędzić człowieka chronionego czarami, czarownika lub czarownicę, wilkołaka itp.²⁶ Owym Diabłem jest ktoś, kogo Potok znał, mały chłopiec, synek sąsiada, ale inny niż dawniej, przemieniony, trafił bowiem do tego, co postaci powieści

²³ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 157; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 128.

²⁴ Igor Kędziński, *Jáchym Topol, czyli proza w czasach marnych*, „Almanach Czeski”, nr 1, Kraków 2006, s. 27.

²⁵ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, s. 338; Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, s. 272. Xavier Galmiche mówi o pojawieniu się tu „romantycznego toposu czeszczyzny jako zagrożonego języka”: *Nastal tartas. Jáchym Topol je pikaro*, przeł. Hana Zahradníčková, „A2” 2005, nr 4, s. 31.

²⁶ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1001, s. 402 (hasło: *Srebro*); Iona Opie, Moira Tatem (ed.), *A Dictionary of Superstitions*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 358 (hasło: *Silver bullet*); Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New English Library, London 1975, s. 1033 (hasło: *silver*).

nazywają Zoną²⁷, do wciągającego niewinne istoty obszaru skoncentrowanego szatańskiego zła. Jej oczyszczenie pozwala istoty owe uwolnić, ale – jak się okazuje – tymczasem dokonała się w nich straszliwa metamorfoza. Chłopiec opowiada narratorowi, jak tam było i na czym polegała okropna przemiana. Pokazano im tam przemoc, tortury, dręczenie ludzi.

I mogliśmy dotknąć, mogliśmy w tym trochę uczestniczyć. Tylko trochę. Ale każdy był tam sam i pocił się krwią. [...] I baliśmy się, że nam to wszystko ktoś zrobi także. To, co robili ludziom, na których musieliśmy patrzeć. Bo dopiero tam na dole dowiedzieliśmy się, co jest możliwe. Co każdy może. Jakie rzeczy są możliwe. I każdy był sam, a potem nie byliśmy już ludźmi²⁸.

Piekielna przemoc okazuje się zaraźliwą i nieuleczalną chorobą. Chłopiec jest nią zmęczony, pragnie spokoju i sam chce, żeby Potok go zastrzelił. I ostrzega go: „Gdybyś przypadkiem nie był przygotowany, musiałbym jeszcze zostać na świecie w tej postaci... a ciebie by to bardzo bolało”²⁹. Tłumaczy także: „Musiałem robić bardzo złe rzeczy [...]”³⁰.

To ostatnie zdanie przypomina wypowiedź Polki, dwuznacznej postaci z *Nocnej pracy*: „Muszę robić złe rzeczy, bo da się je robić”³¹. Także w tej ostatniej powieści obecny jest diabeł, nazywany złym. Być może jego wcieleniem jest właśnie Polka, ale nie jest to całkowicie jasne. W każdym razie zły w tym świecie przebywa, informuje nas o tym narrator, którego głos nie jest tu przefiltrowany przez świadomość żadnej z postaci powieści. „Ten zły latał teraz w powietrzu. Zrobił to, co musiał zrobić, dla swej radości. Zawsze był taki. A teraz sobie odpocznie. Latał”³².

Również w *Aniele* diabeł jest niewątpliwie obecny, świat, a jest to świat współczesny pisaniu powieści, nie jawi się bynajmniej jako anielski, przeżarty jest złem, przemocą, agresją. Mamy wrażenie, że nastąpiły czasy ostateczne. Być może czasy ostateczne trwają zresztą stale, trwają póki panuje zły, a panuje on od zawsze.

W *Siostrze* czeka się na Mesjasza, nie na powtórne przyjście, tylko na nowego Zbawcę. I pod koniec powieści pojawia się sugestia, że być może Mesjasz wkrótce nadejdzie. Wcześniej jednak, we śnie Potoka o Auschwitz, mamy do czynienia z załamaniem wiary mesjańskiej. Bohater czuje nagle, że Mesjasz już nie nadejdzie, bo narodził się i został zabity w obozie śmierci, a jego ciało spłonęło w piecu

²⁷ Być może nieprzypadkowe jest skojarzenie ze słowem „zona” w języku GUŁAGu.

²⁸ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 542; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 431.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Jáchym Topol, *Nocna praca*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 231; Jáchym Topol, *Noční práce*, Torst/Hynek, Praha 2001, s. 199.

³² Jáchym Topol, *Nocna praca*, s. 281; Jáchym Topol, *Noční práce*, s. 242.

krematorium. Holokaust okazuje się złem tak wielkim, że niweczy możliwość odkupienia, nadzieję na czasy mesjańskie.

Przeciwieństwem złego, szatana, powinien być dobry, miłosierny Bóg. Pojawia się on w postaci wręcz naiwnie stereotypowej we śnie Potoka, a konkretnie w opowieści Josefa Nováka i nie kojarzy się raczej z miłosierdziem:

A potem byli my już przy rampie, a tam na górze, w takim jakby fotelu, siedział stary, porządnie stary gość, miał długie białe włosy i białą brodę, miło się uśmiechał i kiwnął do nas... [...] a ten starszy pan to był Pan Bóg, chłopaki moje, jak te tłumy szły w szeregach, on się tylko uśmiechał i robił taką białą łaską Rechts! und Links! a w tym szeregu, co w nim szłem, opiekowali się nami Aniołowie, opatrywali nasze rany, uspokajali nas, śpiewali i tak dalej... ale do tego drugiego szeregu wleciały czarty z widłami i batami, ale tam była kotłowanina! Ale rwetes! Latały kawały mięsa! I zara rosło nowe, żeby czarty znowu mogły se ciachać!³³.

Bóg i jego aniołowie nie okazują się wcale dobrzy i miłosierni, tylko bezwzględni, piekło jest wiecznym lagrem. Czyżby ten siwy pan, tak podobny do tyłu wyobrażeń dobrego Ojca, ten pan z białą łaską, był miłosiernym Bogiem chrześcijan?

Ale właściwie dlaczego nie? Przecież idea wiecznej kary, jakże często przedstawianej jako przemoc fizyczna wywołująca fizyczne cierpienia, sprawiająca ból zadawany przez ogień, wrzącą smolę i dźgnięcia ostrymi narzędziami, mocno zakorzeniona jest w chrześcijańskiej wizji świata czy – ściślej rzecz biorąc – wizji piekła, miejsca wiecznego, ostatecznego potępienia. Więźniowie obozu, jak opowiada kościotrup, domagają się wymierzenia kary oprawcy, jakimś esesmanowi Kupnerowi, potem jednak widzą, jak kara ta wygląda:

i nagle, chłopaki moje, zaczęli my się orientować... nagle widzieli my, co mu robią... a było to straszne, chłopcy... i gdybyśmy przypadkiem nie byli już martwi, to jak nic byśmy kipnęli... nie żeby coś nam się stało, chłopcy... nie, pomyłka! Ale widzieli my, co się dzieje z tym Kupnerem, a działo u się to w wieczności... cierpiał... a każda najmniejsza sekunda bólu to była wieczność... no, tego nie wiecie, chłopaki... to jest inaczej... [...] no i ci najbardziej skatowani i sponiewierani więźniowie już na tego esesowca nie pokrzykiwali, woleli iść dalej... a ja się obejrzałem... i widziałem jego twarz... nie wrzeszczał... to już było za wrzaskiem... [...] cierpiał, a miał jeszcze wieczność przed sobą... ciągle... na cierpienia... na różne boleści...³⁴

Pytaniem, do którego Topol ostatecznie dochodzi w swej pełnej przemocy wizji świata i wszechświata jest pytanie o miejsce i źródło zła. *Unde malum?*

³³ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 134–135; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 111–112.

³⁴ Jáchym Topol, *Siostra*, s. 135–136; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 112.

„W MŁODOŚCI CZASEM CHCIAŁEM BYĆ POLAKIEM...”. POLSKA, POLSZCZYŻNA I POLACY W POWIEŚCI *SIOSTRA*

Siostra Jáchyma Topola nie jest bynajmniej dziełem o stosunkach polsko-czeskich. Jeśli chcielibyśmy dokonać jej krótkiej charakterystyki, moglibyśmy ją określić rozmaicie: jako powieść miłosną, ale również jako wizerunek pewnego pokolenia oraz próbę przedstawienia obrazu nowych, postkomunistycznych czasów w Czechach. I to jednak nie wystarczy, *Siostra* bowiem jest wyjątkowo wielokształtna i heterogeniczna, jest też bez wątpienia nowoczesnym, postmodernistycznym eposem o odwiecznej walce sił światła i ciemności, dobra i zła. Na pewno jednak nie mamy w niej do czynienia z gruntowną analizą wzajemnych stosunków dwu sąsiadujących ze sobą narodów i krajów. Mimo to motyw Polski i Polaków pojawia się w powieści wielokrotnie i trudno byłoby go uznać za marginalny.

Nic w tym dziwnego, Jáchym Topol należy do tego pokolenia czeskich dysydentów antykomunistycznych, które z opozycją polską, bardziej liczną i silniejszą, utrzymywało przyjazne kontakty i żywo się wydarzeniami w naszym kraju interesowało. W czeskim samizdacie lat osiemdziesiątych przekłady z języka polskiego zajmowały bardzo poczesne miejsce, ilościowo ustępowały bodaj tylko tłumaczeniom z angielskiego. Jako redaktor i wydawca pism oraz książek samizdatowych Topol starał się naśladować polski przykład. „Chcieliśmy dogonić Polaków – wspomina w wywiadzie-rzecz. – Ich model niezależnych publikacji, drugi obieg, był naszym wzorem”¹. Później zresztą zainteresowanie Polską nie ustaje. W udzielonym Ondřejowi Horákowi wywiadzie Topol mówi: „Czytam dużo Polaków, przyjaźnię się z Andrzejem Stasiukiem”². W tym samym wywiadzie informuje swego rozmówcę, że ma napisanych około trzystu stron powieści *Mongolský vlk* (Mongolski wilk), nad którym pracę przerwał, bo nagle się zorientował, że powtarza wypróbowane już rozwiązania³. Akcja tej powieści miała toczyć się w Mongolii i Polsce⁴. Dodajmy, że Topol opublikował też jako posłowie do tłumaczenia książki polskiego pisarza tekst zatytułowany *Jak jsme táhli za Stasiukem* (Nasza wyprawa do Stasiuka), później w kolejnych wydaniach przemianowany na

¹ Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *Nemůžu se zastavit*, Portál, Praha 2000, s. 63.

² *Po Noční práci veselý bankrot*. Rozhovor Ondřeje Horáka s Jáchymem Topolem, „Tvar” 2002, nr 10, s. 8.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 9.

*Supermarket bohaterów radzieckich*⁵, zaś trzy zdjęcia i komentarze do nich w książce Cudlína/Topola *Cestou na východ* wiążą się z Polską, przedstawiają bowiem Wadowice, krakowski Kazimierz oraz Łódź⁶. Skoro dla całej generacji Czechów, czy raczej dla tej jej części, która próbowała przeciwstawiać się realnemu socjalizmowi, Polska była ważna, to, rzecz jasna, wzmianek o niej nie mogło zabraknąć w powieści będącej m.in. portretem owego pokolenia.

Na odwołanie do polskich stosunków natrafiamy już w pierwszym rozdziale utworu. Jego bohater i zarazem narrator, aktor i tancerz Potok, spotyka znajomego, opozycyjnego aktywistę, który dziwi się, że alternatywny zespół teatralny, w którym Potok występuje, zamierza grać mimo aresztowań dysydentów: „Jak pozamykali Solidarność, to tam we wszystkich teatrach strajkowali!”⁷. „Tam” oznacza oczywiście Polskę.

W rozdziale drugim pojawiają się migawki wspomnieniowe o – jak to Potok określa – „epoce Kanału”, czyli o czasach komunistycznych. W jednej z nich widzimy Polaków, nie szlachetnych dysydentów jednak, tylko nielegalnych handlarzy:

Kiedy tylko szybko załatwiliśmy się z naszym dzieciństwem, chodziliśmy z Bohlerem, teologiem, robić interesy z Polakami. W młodości czasem chciałem być Polakiem. [...] Indianie już nie żyli. Polacy prali gliniarzy. Modlili się. Wóda. Zawsze we wszystkim romantyzm, ale na stojąco (S, s. 30; Se, s. 26).

I dalej:

W kawalkach stłuczonego lustra znowu pojawia się Bohler: Weź ten zegarek od Tokštajna, opchniemy to Polakom, i do tego dywersję ideologiczną. Bazar był oczywiście nielegalny... ci to mnie nieźle wkurwiają, te nasze matolki, mówił Bohler i uśmiechał się do polskich bandytów, nie widzą, Pepiki jedne, że to są przynajmniej mężczyźni, przecież ich rodziny mogłyby wyzdychać z głodu, no to handlują, co mają robić, nie popełniają strasznego grzechu skomlenia... kradną... Polacy ciągle się wykrwawiali i walczyli, mówił w rozmarzeniu Bohler, naród polski to Chrystus tej zwariowanej Europy Wschodniej, mówił ten bluźnierca... polscy bandyci wyładowywali samochody przemyconych kazaskich dywanów i jeden z nich z dywanem na ramionach szedł w zachodzącym słońcu [...] (S, s. 31; Se, s. 26–27).

⁵ O motywach polskich w tej szczególnej kronice podróży jest mowa w studium *Polska w Supermarkecie bohaterów radzieckich*, opublikowanym w niniejszej książce.

⁶ *Cestou na východ. Podle výprávění Karla Cudlína napsal Jáchym Topol*, Torst, Praha 2008, s. 50–55.

⁷ Jáchym Topol, *Siostra*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002. Oryginał: Jáchym Topol, *Sestra*, Atlantis, Brno 1994, s. 21. Dalsze cytaty, przytaczane według tego samego wydania oznaczane będą w tekście literą „S”, po której następować będzie numer strony tłumaczenia, z kolei po literach „Se” znajdzie się lokalizacja cytowanego lub przywoływanego fragmentu czeskiego oryginału.

Ni mniej, ni więcej natrafiamy tu więc na romantyczny, mesjanistyczny motyw Polski jako Chrystusa narodów. *Nota bene*, wątki mesjanistyczne odgrywają w *Siostrze* niemałą rolę.

Polscy handlarze występują też w innych wspomnieniach narratora, mianowicie z jego pobytu na Zachodzie: „Towar opchnęliśmy Marokańczykom, ci z kolei opędzłowali go Polakom, ci Turkom, od których popielniczki wykupiliśmy powtórnie i posłaliśmy je dalej” (S, s. 282; Se, s. 224). Nie tylko zresztą handlarze: „Podczas swych wędrówek w drodze do Europy spotkałem sporo wyrzutków. Ciekawe były zakłady karne. Cóż to było dla tych wszystkich sybiraków, członków niezłych szajek z Katowic i Gdańska, dzieci Ceauşescu i wszystkich Albańczyków!” (S, 283; Se, s. 224). Tu Polacy są tylko przedstawicielami jednego z narodów dawnego ZSRR i obszaru jego wpływu, Europy Środowo-Wschodniej. Z polskimi handlarzami spotykamy się jeszcze raz, już nie w umieszczonych w przededniu wspomnieniach narratora, tylko „współcześnie”, na postkomunistycznym targowisku gdzieś w pobliżu granicy węgierskiej: „Kłębiła się tu mieszanina, fusy Europy Wschodniej, głównie rosyjscy, polscy i rumuńscy handlarze” (S, s. 461; Se, s. 366).

Również wśród migawek z „epoki Kanału” mowa jest „wyrostkach”, którzy w walce z ustrojem „mieli polski wzór” (S, s. 32; Se, s. 27). Tutaj, podobnie jak przy wzmiankach o Solidarności i o biciu glińiarzy, Polacy występują ze względu na swoją rolę w oporze przeciw komunizmowi; rolę, która postrzegana jest jako godna naśladowania.

Jako przedstawiciele jednego z narodów ubogiej, postkomunistycznej części świata Polacy pojawiają się w groteskowych wspomnieniach postaci drugoplanowej, czeskiego poety Jíchy, wspomnieniach z jednego z domów pracy twórczej (tu zwanych „Domami Przyjaźni dla Artystów”, S, s. 202; Se, s. 163) gdzieś na Zachodzie:

Węgrzy wymieniali z Bułgarkami jedne papryczki na inne... polscy poeci zwawo wszędzie się kręcili... Ossi mierzyli ogródki... Kanacy wyrwali podłogę i upiekli bawołu... Litwini, Estończycy i Łotysze otoczyli Rosjanina i zagłądali mu do kielicha... stary Chińczyk poświęcił się kaligrafii... ja wyglądałem z okna i uśmiechałem się do Słowaków, ja byłem najinteligentniejszy, Czech! Robiłem tam za Czecha, przyjaciele, padło na mnie... (S, s. 203; Se, s. 164).

We wspomnieniach Jíhy pojawia się język polski, przy czym, jak łatwo zauważyć, w przytoczonym dalej fragmencie Polak rzuca przekleństwa i wyzwiska po czesku, Czech zaś po polsku:

Chciałem wziąć Bułgarkę za rękę, albo klepnąć ją w pupę, już nie pamiętam, ale ktoś z tyłu podstawił mi nogę. Błyskawicznie odwróciłem się i walnąłem w brzuch tego Polaka, co szedł w parze za mną. Ale to nie był on. Był to Albańczyk, który szedł za nim. Poznałem swój błąd, widząc jego grymas, ale nie można już było się cofnąć. Ty

pse! wrzasnął Polak. Psza krew! wrzasnąłem ja. Neštovice! wrzasnął Polak. Cholera! wrzasnąłem ja. Di do prdele! wrzasnął Polak. Zasaraniec! wrzasnąłem ja. Pozostali szybko się do nas dołączali (S, s. 211; Se, s. 170)⁸.

Nie jest to jedyny przypadek obecności polszczyzny w powieści. W rozdziale osiemnastym pojawia się słowo „pociąg” (zapisane w oryginale powieści „počong”, S, s. 453; Se, s. 358). W późniejszym fragmencie, przedstawiającym libację na dworcu (rozd. 21), gdzie bohater przez pewien czas mieszka, występuje też jakiś nie nazwany żadnym imieniem Polak, który odzywa się tylko dwa razy. Najpierw jest to krótkie szczeknięcie: „pit”, przy czym zmiękzone „t” ma chyba oddać nieistniejące w języku czeskim „č”. Później Polak wypowiada jeszcze równoważnik zdania „vogule paranoja” (S, s. 513–514; Se, s. 409, w takiej formie pojawia się on w tekście oryginału, w przekładzie „ogólnie paranoja”). Poza tym dowiadujemy się o nim tylko jednego: że to on ostatecznie wykończył flaszkę. Mamy tu do czynienia z operowaniem jednym z dotyczących Polaków stereotypów – a gra ze stereotypami jest w *Siostrze* wyraźna – stereotypem ich skłonności do alkoholu.

W innym, wcześniejszym fragmencie (rozd. 4) mieszają się ze sobą w oryginale powieści trzy języki zachodniosłowiańskie – czeski, słowacki i polski: „Tego? Heleno, ty powiedziałaś »tego«? Prečo? – dociekałem, powiedziałaś jej przecież: Dost’ tego, suka, słyszałem cię! Mama była Polaczką, powiedziała Słowaczka” (S, 84–85; Se, s. 66)⁹. Zaraz potem pojawia się zniekształcona czeszczyzna w ustach Laotanki, ponownie słowacki i wreszcie mówiona czeszczyzna praska, na którą zwraca uwagę poprawiony przez Potoka błąd starającej się mówić po prasku Słowaczki. Polski nie pełni więc w *Siostrze* jakiejś szczególnej, wyróżnionej roli, miesza się z innymi językami i wraz z nimi składa się na wielojęzyczną różnorodność. Słyszymy tu języki światowe: angielski, niemiecki, francuski, hiszpański, ale obok nich również takie, jak węgierski czy japoński, a czasem nawet pojawiają się bodaj słowa języków nieistniejących, słowa wymyślone. Dochodzą one do nas nieco zniekształcone przez świadomość będącego Czechem narratora. Stąd na ogół fonetyczny zapis słów obcych (nie może nas więc dziwić owo „vogule” ani „počong”). Tak właśnie słyszy je Potok. Szczególną rolę pełni oczywiście czeszczyzna. Ale i ona nie jest jedna, tylko rozbita na wiele odmian (są tu rozmaite gwary, żargony zawodowe i środowiskowe, slangi, niekiedy zresztą na użytek powieści stworzone przez autora). Przewagę ma wariant mówiony, jak wiadomo, znacznie bardziej niż w znako-

⁸ W oryginale te wtręty polskie, bardziej niż w przekładzie wykoślawione, co jednak nie wynika raczej ze świadomego zamiaru autora, wyglądają następująco: „Ty pse! zařval Polak. Pša krv! zařval jsem já. Neštovice! zařval Polák, Cholera! zařval jsem já. Di do prdele! zařval Polák. Chlop zosraty! zařval jsem já”

⁹ Oryginał: „Tego? Heleno, tys řekla tego. Prečo? zkoumal sem, řeklas ji přece: Něchaj tego, suka, ja tě slyšel! Mama byla Polačka, řekla Slovenka”

mitej większości innych języków europejskich różniący się od języka literackiego. „Wszystkie te czeszczyzny – powiada pisarz – mamy w sobie splątane – potoczną, mówioną, literacką, Nieliteracką. Nie wierzę temu, co często utrzymują edytorzy: że mianowicie w książce ma być zachowana jedność. Przynajmniej w poezji i beletryście granice wyznacza autor. Czasem używasz formy literackiej, czasem wulgaryzmu, a i tak brzmi to naturalnie. Mowa chyba każdego Czecha jest mieszaniną”¹⁰. Istotnie, Topol w wyborze form językowych zawiera przede wszystkim intuicji, chwilowemu nastrojowi, poddaje się wymaganiom odcienia znaczeniowego i rytmu, nie dbając ani o jedność, ani o konsekwencję. Radykalna wielojęzyczność jest więc jedną z najbardziej charakterystycznych cech *Siostry*. W owym zgiełku spod wieży Babel słychać też niekiedy język polski.

W powieści obecna jest też polska literatura. W *Siostrze* roi się od rozmaitego rodzaju odwołań do dzieł zarówno kultury wysokiej, jak i kultury popularnej, niskiej, masowej, do literatury rodzimej i literatur obcych. Przykładem choćby nadawanie niekiedy Pradze miana Perły, fantastycznego miasta z powieści *Po tamtej stronie* (1909, *Die andere Seite*) austriackiego pisarza i plastyka Alfreda Kubina. Takiej wielokrotnie powtarzającej się aluzji do jakiegoś utworu literatury polskiej w powieści Topola nie znajdziemy. Znajdziemy za to hołd złożony dwu polskim poetom współczesnym, bardzo zresztą od siebie różnym. We wspomnianej wyżej opowieści Jíchy o zachodnim stypendium nie pojawiają się autentyczne nazwiska pisarzy. Z wyjątkiem jednego: „poniuchamy, co mają w domkach pozostali, powiedziała Bułgarka... znaleźliśmy rozmaite wiersze i przekłady, i przekłady... Polacy mieli tam grube tragicomiczne powieści, Rumuni fujarki, Ossi dokumentacje, Rosjanie ikony, porąbaliśmy też kilka fortepianów i zrobiliśmy na dworze ognisko, wyciągnąłem z płomieni to, co miał Wojacek, i włożyłem to w swój język...” (S, s. 205; Se, s. 166). Topol pisze wprawdzie z właściwą sobie dezynwolturą „Wojacek”, ale nie ma wątpliwości, że chodzi tu o Rafała Wojaczka (1945–1971), tyle tylko że jest to Rafał Wojacek, który nie popełnił w wieku dwudziestu paru lat samobójstwa, ale żył dalej i około 1990 r. wyjechał do zachodniego domu pracy twórczej. Jícha, którego fikcyjna biografia w pewnych szczegółach przypomina autentyczną biografię Topola – podobnie jak on ma podziemną przeszłość poetycką z czasów komunizmu, podobnie jak on po Aksamitnej Rewolucji jest przez pewien czas dziennikarzem i pisze m.in. reportaże o przebywających w Czechach Wietnamczykach, wreszcie w tytule jego oficjalnie wydanego tomiku *Kocham cię pod zegarem wariactwa* (S, s. 192; oryginał: *Miluju tě pod orlojem šilenství*, Se, s. 156) zniekształconym echem odzywa się tytuł książki poetyckiej jego stwórcy *Kocham cię jak wariat*¹¹ – ratuje z płomieni jedynie to, „co miał

¹⁰ Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *op. cit.*, s. 115.

¹¹ Na tę grę tytułów zwraca uwagę w komentarzach do amerykańskiego przekładu powieści Alex Zucker: *Notes to “Sister”*, [w:] Jáchym Topol, *City Sister Silver*, Catbird Press, North Haven 2000, s. 161.

Wojaczek”, czyli zapewne jego rękopisy; „włożenie” ich zawartości „w swój język” to, rzecz jasna, świadectwo fascynacji tą twórczością i przyznanie jej inspirującej roli wobec własnego dzieła. Warto zauważyć, że wiersze Rafała Wojaczka znalazły się w redagowanym przez Topola samizdatowym piśmie „Revolver Revue” (w numerze 8). Polski „kaskader literatury” pojawił się tam również po przemianach ustrojowych i to już w pierwszym numerze wydanym oficjalnie (czyli w numerze 14), gdzie znów drukowane były jego wiersze, a także fragmenty dziennika¹².

Jednym spośród fantastycznych motywów powieści jest motyw oczyszczania Zony – wciągającego niewinne istoty obszaru skoncentrowanego, szatańskiego zła. Proces oczyszczania okazuje się dość skomplikowany, a jeden z jego najważniejszych etapów to wyśpiewanie pewnej pieśni przez mityczną postać skirwoli¹³. Oto tekst owej pieśni:

W świętych sadzawkach jest tylko woda.
Wiem, bo kąpałem się w nich.

Bogowie rzeźbieni w drzewie i kości słoniowej nie
odzywają się.

Wiem, bo błagałem ich.

W świętych księgach Wschodu nie ma nic
prócz słów.

Wiem, bo zaglądałem do nich.

Kabir mówi o tym tylko, co sam przeżył.
To, czego nie przeżyłeś, nie jest prawdziwe.

¹² Rafał Wojaczek, *Deník; Výbor z básní*, přel. Josef Anana, [wstęp] J[an] A[n-tonín] Pitínský, „Revolver Revue”, nr 14, Praha 1990, s. 237–266.

¹³ Jest to postać lub istota prawdopodobnie wymyślona przez Topola, w każdym razie nie ma o niej wzmianki w żadnym ze znanych mi słowników mitologii słowiańskiej czy słowiańskiego folkloru ani w żadnym z przeglądowych opracowań o wierzeniach Słowian. Być może – pozwólmy sobie na swobodne i niezobowiązujące dywagacje etymologiczne, mówiące na prawach hipotezy o ewentualnym zamiarze autora modelowego – pierwszy człon nazwy ma się kojarzyć ze słowami „iskra” „skra” (czeskie „jiskra”), związanymi z prasłowiańskim **eškra* i praindoeuropejskim **aisk-* „jasny”, „świeciący”, co mogłoby wskazywać na jasność skirwoli, a więc związek z siłami dobra; drugi człon nazwy łączy się może ze słowami „wola” („chęć”, „pragnienie”) i „wolność” (oczyszczenie Zony uwalnia uwięzione w niej istoty). Ponadto można tu widzieć powiązanie z prasłowiańskim czasownikiem **velēti*, który pochodzi z praindoeuropejskiego **uel-* („chcieć”, „pragnąć”). Zarazem jednak staropolskie *wielić*, czeskie *velet*, słowackie *velit'* i rosyjskie *wielet'* znaczy „rozkazywać”, „nakazywać”, a skirwola, śpiewając pieśń, nakazuje złym mocom wypuścić uwięzionych.

Czytelnikom, którzy tekstu tego nie rozpoznają, autor służy chwilę później podpowiedzią:

Kto napisał te słowa, którymi skirwola to czyścił? chciał wiedzieć Bohler.
 Miłosz, pouczył nas Rudolf.
 To ktoś z ministerstwa? spytałem.
 Nie, powiedział Rudolf. To znaczy właściwie nie wiem. Jakiś Polak.
 Aha, powiedziałem. To są dobre słowa (S, s. 273; Se, s. 217).

Jest to istotnie wiersz polski, utwór Czesława Miłosza (1911–2004) *W świętych sadzawkach*... z tomu *Hymn o Perle* (1982)¹⁴. Wiersz ten znajduje się w części zatytułowanej *Kabir* i jest swobodną, dokonaną na podstawie tłumaczeń czy adaptacji angielskich (Roberta Bly i Rabindranatha Tagore)¹⁵ parafrazą wiersza Kabira (ok. 1440–1518), indyjskiego poety mistycznego, piszącego w języku hindi.

Wydarzenia rozgrywające się w postkomunistycznej Polsce nie znajdują w zasadzie w *Siostrze* odzewu. Jedynym wyjątkiem wydaje się zamordowanie w 1992 r. Piotra Jaroszewicza i jego żony, Alicji Solskiej, bo do tego faktu odwołuje się chyba krótki dialog w rozdz. 10:

Czytałeś o willi majora Razedysy?
 To było w Polsce. Zabili go. Razem z żoną.
 Tak, i tak była klawiszowskim ścierwem (S, s. 217; Se, s. 174).

Topol zmienia tu nazwisko zabitego i wprowadza całą sprawę w fikcyjny świat powieści, w którym mamy do czynienia z prywatną agencją represyjną Dostojewski, organizującą wyrównanie rachunków z byłymi komunistycznymi panami życia i śmierci (Dostojewski ma się oczywiście kojarzyć ze *Zbrodnią i karą*), ale liczy chyba na to, że czytelnik skojarzy jego wzmiankę z rzeczywistym wypadkiem, zwłaszcza, że chwilę potem pojawia się w tekście nazwisko autentycznej postaci historycznej, również szychy komunistycznej, Ericha Honeckera.

Bardzo istotnym i mocnym fragmentem powieści jest sen Potoka o Oświęcimiu (motyw obozów koncentracyjnych przewija się przez cały utwór) i zawarta w nim opowieść kościotrupa Josefa Nováka, czyli czeskiego everymana. Oświęcim znajduje się oczywiście na terytorium Polski, ale Topola interesuje hitlerowski, niemiecki obóz śmierci, a nie jego otoczenie. Wzmianki o Polakach są tu tylko dwie. W obu wypadkach mówi kościotrup: „tu składowali żydowskie mydło, niby z nich zrobione, tośmy z Brońkiem podpierdolili jakieś i wymienili z Polakami na chleb, podobno było dobre na wszy [...]” (S, s. 121; Se, s. 95). I: „Zęby szły do

¹⁴ Czesław Miłosz, *Hymn o Perle*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983, s. 87.

¹⁵ Por. nota Miłosza w: *ibidem*, s. 86.

Brońka, a ten je opylał Polakom... i mieliśmy... panowie moi... pewnego dnia mieliśmy mięso! Prawdziwe mięso z psa” (S, s. 130; Se, s. 108). Chodzi tu o złote zęby, które Novák wyrwał żydowskim dzieciom. W tym wypadku przywołanie Polaków wynika z usytuowania obozu zagłady i, jak się wydaje, nie ma szczególnego znaczenia dla obrazu Polaka w powieści. Polacy, można by rzec, historycznym przypadkiem są tu ludźmi zza drutów, z bezpośredniego otoczenia lagru.

Obraz Polaka Topol rysuje w *Siostrze* przede wszystkim ze względu na własny naród, na Czechów, chodzi mu o przeciwstawienie Czech kontra Polak, przy czym w przeciwstawieniu tym znakiem plus opatrzony jest ten drugi. Przypomnijmy jeden z przytoczonych wyżej cytatów. Nawet polscy nielegalni handlarze, „polscy bandyci”, to przynajmniej mężczyźni, którzy starają się zarobić jakoś na życie swoje i swoich rodzin, i „nie popełniają strasznego grzechu skomlenia”. Polacy w wizji Topola są romantyczni, niepokorni, pełni poczucia godności, waleczni, zawsze skorzy do bitki, pełni fantazji, nienawidzący komunizmu, tradycyjnie miłujący wolność. Są też przedsiębiorczy. I są religijni. Ta w pewnych elementach trochę stereotypowa wizja jest więc dość pochlebna. Przeciwstawia się niekorzystnemu wizerunkowi Polaka, stereotypowi negatywnemu, stworzonemu przez propagandę komunistyczną. O nim Topol również wspomina, kiedy mówi o porządnych obywatelach, „którym do głupich łbów chytrze wbito obraz Polaka jako głodnego nędzarza i wroga” (S, s. 33; Se, s. 28).

Zapytany w jednym z wywiadów o obecne w *Siostrze* stereotypy Polaka pisarz powiedział:

Jest to stereotyp Polaka jako szlachetnego bojownika o wolność i romantyka, ale także stereotyp Polaka-nielegalnego handlarza. Bawię się tymi stereotypami. Kiedy po raz pierwszy usłyszałem o tym, jak Polacy z szablami w ręku atakowali niemieckie dywizje pancerne, to poczułem gwałtowną tęsknotę do Polski. Zabawne, że wiele lat później rozmawiałem z Andrzejem Stasiukiem i dowiedziałem się, że on zawsze chciał być trochę Czechem. A ja mu mówiłem: Zawsze chciałem być Polakiem. Ale z kolei w historii wojny trzydziestoletniej przeczytałem, jak Polacy rozdzielali swoje mundury i z nagą piersią i szablami w dłoniach ruszali na świetnie uzbrojoną i opancerzoną szwedzką jazdę. Ci Szwedzi mieli pierwsze rewolwery bębnekowe. Byłem wtedy już starszy i bardziej sceptyczny i zacząłem się zastanawiać, czy aby ci Polacy nie mieli przypadkiem źle w głowie. Czesi nie byli tacy romantyczni ani tacy dzielni, ale – do tego wniosku doszedłem później – działo się tak dlatego, że zawsze było ich po prostu mniej, więc musieli obierać inną strategię przetrwania. Znasz pewnie dowcip, w którym Polak spotyka się z Czechem i opowiadają sobie o II wojnie światowej. Polak mówi: »My zabijaliśmy niemieckich oficerów, wysadzaliśmy w powietrze składy amunicji, transporty kolejowe, napadaliśmy na niemieckie posterunki, rzucaliśmy butelki z benzyną na czołgi«. A Czech na to: »Tak? U nas to było zakazane«. I oczywiście Czech budzi salwy śmiechu, bo jest przyziemny i straszny z niego tchórz. Ale jest tu jeszcze druga strona medalu. Ten Czech może okazać się bardziej inteligentny. Nie mówi Polakowi, że robił to samo, bawi się całym tym pa-

tosem. Czesi w końcu także mieli partyzantkę. Tak czy inaczej, w naszym młodzieżowym zapale walki z komuną Polska rzeczywiście była dla mnie i dla moich kumpli wzorem. Niektórzy koledzy uciekali do Polski i przebywali tam nielegalnie. Polska zawsze była dla nas miejscem, gdzie ewentualnie można uciec. Ja też myślałem, że gdyby przyszło co do czego, to zaraz tam prysnę¹⁶.

W *Siostrze* zawarta jest taka, a nie inna wizja sąsiada z północy chyba głównie dlatego, by na jej tle wyraziście zarysowały się negatywne, zdaniem Topola, cechy charakteru narodowego Czechów. Tę samą rolę pełni opozycja Czech kontra Lech i ludzie Czecha kontra ludzie Lecha (jakieś przeniesienie opozycji Czesi kontra Polacy w mityczne pradzieje) w krótkiej powieści *Nocna praca*, gdzie wiejski nauczyciel wyznaje, iż przez całe życie kłamał uczniom, dręcząc ich „załganymi bohaterскими eposami o naszym pleminiu”, a teraz postanawia przedstawić „swoje świadectwo”:

Prawda jest taka, że na górę Blahosz przybyli dwaj bracia, Lech i Czech z hordą swoich ludzi, którzy wymknęli się z niewoli egipskiej... pierwotnie było ich trzech, ale brat Rus się z braćmi kłócił. Był strasznie duży i do tego gwałtownik. Toteż Lech i Czech woleli mu zniknąć z oczu i pójść razem ze swoim ludem do innego kraju. Stali na Blahoszu. Już tu zostaniemy, powiedział Czech, był zmordowany. Ale Lech pociągnął nosem i mówi: Ja chcę nad morze. Piractwo i handel, pamiętasz? Dlatego wygnali ich z Egiptu. Ale Czechowi nie chciało się już nigdzie iść. Lech go tam zostawił. Tak zostawiano w lasach zgrzybiałych i chorych. Lech i mądrzy starcy, i czcigodni wojownicy ze swymi małżonkami i dziewicami odeszli, wszyscy zręczni kupcy też, to się rozumie. Kiedy Czech się rozejrzał, wyrwał sobie włosy z brody i zapłakał. Zostali tam tylko starzy i chorzy, rozmaite dziewczki z brzuchem i wszelakie moczymordy stoczone przez depresje. Jak również hordy małych dzieci, takich, których nikt nie chciał. Czech powiedział: Został tu jeno lud nikczemny. Wykopcie tedy rów i wszyscy w nim umrzmemy, tak będzie najlepiej. Ci, którzy mogli jeszcze mówić, słabymi głosami odwodzili go od tego zamiaru, ale Czech nie popuścił. Dajcie mi mój kij, wszystkich was wybije, hańbo ziemi. Kiedy zobaczyli, że inaczej się nie da, była to banda tchórzliwa i niewolnicza, wykopali ten rów i położyli się w nim. W nocy ci, którzy mogli się jeszcze ruszać, Czecha udusili. Uderzyli potem w straszny płacz i powiedzieli, że ugryzł go wąż. A na twoją pamiętkę, ukochany dziadku, będziemy zwać się Czechami. Tak. Ale ponieważ byli strasznie leniwi, żyli w tym rowie, skoro już się nad nim tak napracowali. Zrobili sobie w nim norki i rozniecili małe kopące ogienki i dalej się mnożyli. Małe dzieci przynosily leśne owoce i korzonki. Jakoś żyli. Tak to było¹⁷.

¹⁶ *Jakoś wytrzymać ten świat. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking*, „Nowe Książki” 2004, nr 5, s. 6.

¹⁷ Jáchym Topol, *Nocna praca*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 212–213. Oryginał: Jáchym Topol, *Noční práce*, Torst/Hynek, Praha 2001, s. 183–184.

A jednak obraz Polaków nie jest w *Siostrze* aż tak jednoznacznie pozytywny, jak można by w pierwszej chwili mniemać. Korzystająca z młodego kapitalizmu, robiąca interesy Organizacja, z którą po przemianach ustrojowych wiąże się Potok, wyklucza możliwość współpracy z Polakami:

Powiedzieliśmy sobie, że nie, tak powiedział David Bohlerowi, żadnych podejrzanych geszeftów, żadnych Ukraińców, żadnych Jugoli, żadnych Ruskich. Włosi może, Grecy może, Albańców żadnych, Polaków żadnych, nikogo z Pragi, żadnych ostrych gangów, mamy to w dupie. Jesteście rasiści, mruknął Bohler w górę, żałośnie, ku swojemu Bogu; ktoś mu zapłacił, powiedziałem sobie. Jesteście rasiści, jeszcze raz jęknął błagalnie pomocnik Bohler. Nie jesteśmy, a ty za to jesteś dureń, powiedział David (S, s. 40; Se, s. 33).

Oczywiście rzuca się tu w oczy, że to uprzedzenie ma źródło w przeszłości wszystkich narodów, z którymi Organizacja interesów robić nie chce, są one po prostu zdemoralizowane przez komunizm czy raczej realny socjalizm.

Bardzo dwuznaczna jest postać Polaka pojawiająca się w rozdziale 18 (to on mówi „pocong”). Część jego wypowiedzi stylizowana jest na gadaninę tytułowego bohatera powieści Jaroslava Haška, który to bohater na ogół w *Siostrze* ucieleśnia złe cechy czeskiego charakteru narodowego (zarazem jednak mówi się tu, że Szwejk „jest wszędzie”, S, s. 248; Se, s. 198); Polak sam przedstawia się zresztą: „nazywam się Józef Szwejk” (S, s. 453; Se, s. 358). Pociąg, który w przekonaniu Potoka miał jechać do Pragi, w rzeczywistości jedzie na Pragę, czyli do Warszawy, lub też prosto „w dół” (S, s. 455; Se, s. 358), czyli chyba do piekła, jak ostrzega narratora dziwny towarzysz podróży. Nic dziwnego, że Potok ma go za zbawcę, który jego i jego ukochaną, Czarną, uratował przed zatraceniem. Czarna jednak zaprzecza:

Wcale nie, chciałam się ruszyć, kiedy mówił ci, żebyśmy wysiedli, wiedziałam, że potem chce strzelać. Pistoletem mnie zmusił, kazał przyjść do ciebie. Udałam, że jestem pijana. Że upiłam się tym jego fernetem. Kiedy ci mówił, żebyśmy wysiedli, chciałam krzyczeć. Ale nie mogłam się poruszyć. To było okropne (S, s. 455; Se, s. 359).

Gdzie jest prawda, nie wiadomo. Czy „Szwejk” jest rzeczywiście mieszkańcem warszawskiej Pragi, ostrzegającym przed niebezpieczeństwem aniołem, złośliwym polskim demonem, zrodzonym z oparów szwejkizmu demonem czeskim, czartem przebranym za warszawiaka... Nic nie jest tu jednoznaczne.

Trzeba zresztą powiedzieć, że w całej powieści właściwie nic nie jest jednoznaczne. Nie do końca wyjaśniona zostaje intryga sensacyjna, sprzeczne wiadomości otrzymujemy na temat losów niektórych postaci drugoplanowych. Niejednoznaczny, bo wieloraki, jest czas (jest tu martwy czas epoki realnego socjalizmu i rwący czas pierwszych lat po przemianach, różne czasy różnych postaci i różnych „plemion”, czas zatrzymywany i potencjalnie nieciągły, czas linearny i czas cykliczny, czas rozbity, czas płynący ponad i poza światem, wreszcie próżnia po

czasie w Auschwitzu)¹⁸. Przede wszystkim jednak niejednoznaczny jest narrator. Nie wiemy, które z opisanych w *Siostrze* wydarzeń dzieją się „naprawdę”, nie wiemy, na ile narratorowi możemy ufać.

Jak już wspominaliśmy, niejednoznaczna jest też na przykład postać tytułowej siostry, czyli ukochanej bohatera. Zwróćmy uwagę na jej nazwisko lub przezwisko (bo i tego nie wiemy: czy nazywa się z domu Černá – częste nazwisko czeskie – czy tylko jest tak nazywana ze względu na kruczoczarne włosy). Biel i czerń kojarzą się oczywiście z jednoznacznie waloryzowanymi światłem i ciemnością. Nasuwa się od razu pytanie, czy Czarna nie jest ściśle związana z Ciemnym, Księciem Pychy, Księciem Ciemności? Ale od razu przychodzi na myśl kontrargument: przecież Matka Boska Częstochowska też jest czarna. Czerń nie jest więc bynajmniej jednoznaczna, niepodobna przypisać jej złu, domenie szatana. Czarna Madonna z Częstochowy nie została tu wspomniana przypadkiem. To jej wizerunek nosi na szyi Potok. Ten medalik w pewnym momencie go uratuje: z niego bohater uczyni magiczną kulę, którą zabije kogoś, kogo nazywa „diabłem” i kto istotnie jest beznadziejnie naznaczony złem, stanowiąc dla bohatera i dla innych straszliwe zagrożenie. To znamienne, że częstochowski obraz znajduje się na okładkach obu czeskich wydań powieści, znamienne i znaczące, choć okładki stanowią jedynie ramę utworu. I tutaj docieramy do bodaj najważniejszego polskiego motywu *Siostry*, motywu, który wiąże się z wartościowaną pozytywnie religijnością Polaków i który przede wszystkim włącza się w mityczną i metafizyczną siatkę znaczeń utworu. Motyw Matki Boskiej Częstochowskiej¹⁹ to jedyny polski lejtmotyw powieści. Lejtmotyw bardzo istotny.

¹⁸ Opieram się tu na bardzo ciekawej analizie czasu w utworze Topola, dokonanej przez Petra Koubę: *Čas a věčnost v Topolově Sestrě*, „Svět literatury” 2003, nr 25, s. 27–53. Przedruk w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013, s. 89–117.

¹⁹ Ciekawe, że w pisanej mniej więcej w tym samym czasie co *Siostra* powieści Jiříego Kratochvila *Avion* również pojawił się ten sam motyw. Kratochvil skomentował to następująco: „w grudniu 1993 roku skończyłem pisać *Avion* i odłożyłem tekst na sześć miesięcy, żeby z dystansu lepiej zobaczyć jego powieściową architekturę. Tymczasem wyszła drukiem *Siostra* Jáchyma Topola, była mi daleka, jeśli chodzi o sposób opowiadania i język, ale odkryłem w niej pewne uderzająco podobne tematy, a nawet kilka identycznych słów-kluczy. Chciałem je z *Avionu* wymazać, ale na przykład po Czarnej Madonnie została obrzydliwa czarna dziura. W końcu moja wydawczyni przekonała mnie, żeby wszystko zostawić jak jest. Chyba obaj, Topol i ja, sięgnęliśmy do tego samego kotła semiotycznego i być może właśnie te identyczne słowa i tematy mówią o świecie współczesnym znacznie więcej, niż śmiemy przypuszczać”. Jiří Kratochvil, *Avion*, Atlantis, Brno 1995, skrzydełko obwoluty. O twórczości Kratochvila piszę szerzej gdzie indziej: Leszek Engelking, *Rękopisy z imionami demonów*, [w:] idem, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001.

CZY JÁCHYM TOPOL JEST REALISTĄ MAGICZNYM? WIELOZNACZNOŚĆ, MITY, KARNAWALIZACJA I POSTAĆ TRICKSTERA W POWIEŚCI NOCNA PRACA

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech dotychczasowej twórczości prozatorskiej Jáchyma Topola – i zarazem jedną z jej najmocniejszych stron – jest daleko posunięta niejednoznaczność jego utworów, obejmująca wiele ich warstw i elementów, które pisarz naznacza nią programowo i konsekwentnie.

W słynnej *Siostrze* niejednoznaczne jest właściwie wszystko, poczynając od postaci bohatera i zarazem narratora, Potoka. Zabawne jest odnajdywanie szczegółów z życia pisarza włączonych do biografii jego bohatera. W rozdziale szesnastym znajdujemy na przykład oryginalne porównanie: „migąło to mi w głowie jak w wodnej jamie, gdzie pływało się konie”¹. Wspomnienie „końskiej jamy” jest jednym z bardzo żywych wspomnień z dzieciństwa autora powieści: „Tym, co mnie przerażało, była końska jama. Głębia, gdzie chłopci pływali konie. Tajemnicza część rzeki blisko kościoła i kostnicy. Wszędzie obok dało się brodzić, ale ta ciemna dziura – to było dla mnie wejście w śmierć, tunel, w którym mogę zniknąć”². Potok najwyraźniej również miał w swoim dzieciństwie jakąś końską jamę. Kiedy czytamy w wywiadzie o tym, jak niejaki major Mrkvica nie chciał puścić Topola do jego pierwszej żony przebywającej zagranicą, natychmiast przypomina nam się fragment rozdziału trzeciego *Siostry*, nawet stopień i nazwisko funkcjonariusza są te same (poza tym o wyjeździe do żony się nie wspomina). Dalszy fragment wywiadu dodatkowo potwierdza zbieżność z powieścią: „Po roku 1989, kiedy pomagałem paru Wietnamczykom uzyskać azyl, spotkałem Mrkvicę w urzędzie. Spytałem kolegów, co tam robi ta kreatura, a oni mi powiedzieli, że to profesjonalista”³. Takich podobieństw dałoby się wskazać dużo więcej. Ale przecież *Siostra* na pewno nie jest powieścią autobiograficzną, a Potok nie jest Topolem. Losy bohatera i jego stwórcy poza pewnymi szczegółami są zupełnie inne. Potok to niewątpliwie nade wszystko postać niejednoznaczna. Nie wiemy, czy jest wiarygodny, nie wiemy, które z opisanych w *Siostrze* wydarzeń dzieją się na jawie, w świecie „realnym”.

¹ Jáchym Topol, *Siostra*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002, s. 408. Oryginał: Jáchym Topol, *Sestra*, Atlantis, Brno 1994, s. 323.

² Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *Nemůžu se zastavit*, Portál, Praha 2000, s. 8.

³ Ibidem, s. 49. Por. w powieści: „Słuchaj, Lexa wstał. Znam te rzeczy równie dobrze jak ty. Ale on jest fachura, a my takich ludzi potrzebujemy”. Jáchym Topol, *Siostra*, s. 46; Jáchym Topol, *Sestra*, s. 38.

Niejednoznaczność rozmaitych elementów powieściowego świata jest częścią diagnozy przedstawionej w powieści rzeczywistości, którą „wybuch czasu”, a przede wszystkim totalitarne katastrofy dwudziestowiecznej historii pozbawiły jakiegokolwiek zakotwiczenia oraz porządkujących hierarchii wartości i przekonań. Zarazem jest jednak elementem gry z czytelnikiem, swego rodzaju literackiej zabawy, jakkolwiek poważna czy wręcz ponura byłaby ta zabawa w tym wypadku. „Świat wyszedł z formy: I mniej to trzeba wracać go do normy!” (*Hamlet*)⁴ – tak mógłby powiedzieć o sobie czytelnik nie tylko *Siostry*, lecz także innych utworów Topola. To odbiorca musi spróbować znaleźć w tym chaosie ukryty ład, a czasem nawet za pomocą takiej czy innej interpretacji ład mu narzucić.

Interesująca nas tutaj najbardziej powieść *Nocna praca* składa się ze stosunkowo krótkich rozdziałów, nierzadko nie nawiązujących bezpośrednio do siebie, przedstawiających różne epizody z życia bohatera, jak też charakteryzujących środowisko, w którym toczy się akcja utworu. Rzeczą czytelnika jest ułożenie z tych fragmentów logicznej całości, ustalenie jak poszczególne kawałki układanki mają się do siebie, gdzie jest ich właściwe miejsce, jak sytuują się one w czasie, jak wiążą się ze sobą pod względem przyczynowo-skutkowym i jaki jest ich, by tak rzec, status ontologiczny („rzeczywistość”, zmyslenie, sen, wizja, marzenie, przywidzenie, powtórzenie wzorca mitycznego...). Podobnie sprawa wyglądała we wcześniejszych prozach Topola. Tak jak w *Siostrze czy Aniele*, nie zawsze ustalenie owego statusu okazuje się możliwe. I również tak samo jak w poprzednich dziełach, sen czy wizja nie są zgoła mniej istotne, a nawet – paradoksalnie – mniej „rzeczywiste” niż zdarzenia, które można by bez obawy pomyłki uznać za element racjonalnie poznawalnej jawy. Już na samym początku swojej drogi twórczej czeski pisarz wprowadzał do rzeczywistości przedstawionej swych tekstów silną domieszkę mitu i baśni. Nie inaczej dzieje się w *Nocnej pracy*. I tu podstawową opozycją rządzącą przedstawionym w utworze światem jest przeciwieństwo dobra i zła. I tu także zło i dobro czasem łatwo rozpoznać, czasem zaś przeciwnie – bardzo trudno. I tu zło i dobro nie są do końca jednoznaczne. Podobnie jak we wcześniejszych powieściach Topola, powoli odsłaniają się przed czytelnikami dręczące, wypychane z pamięci tajemnice, zmory przeszłości (tym razem są to jednak nie tylko tajemnice jednostek, lecz także całej wiejskiej wspólnoty), i podobnie jak w nich, tajemnice nie zawsze wyjaśniane są do końca, pozostajemy wobec niektórych pytań niepewni, a po zakończeniu lektury nie potrafimy na nie z poczuciem pewności odpowiedzieć.

W *Nocnej pracy* Topol stara się zamącić obraz wydarzeń i pozbawić go jednoznaczności już na płaszczyźnie stylu. Hipotaksa jest w tej powieści zupełnie szcążkowa, króluje parataksa. W ogóle niezbyt wiele tu zdań złożonych. Tym, co natychmiast rzuca się w oczy, jest zdecydowana przewaga zdań krótkich i rów-

⁴ Przekład Józefa Paszkowskiego.

noważników zdania. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z dialogami, monologiem wewnętrznym, czy z narracją; z opowieścią o wydarzeniach czy z opisem. Często kropka oddziela od siebie nawet części jednego i tego samego zdania. Przykładowo: „Rozbija aparaciki siekierką, wali je kijem. Na podwórku knajpy”⁵; „Może dlatego właśnie przyjechali wtedy po raz pierwszy. Do domu dziadka” (NP, s. 107; NočP, s. 93). W obu cytowanych wypadkach okolicznik miejsca niespodziewanie „przeskakuje” przez kropkę, stając się nieco zaskakującym dopowiedzeniem już, zdawałoby się, zakończonych stwierdzenia.

Takie samotne wyspy słowne nie ułatwiają czytelnikowi zadania. Już na płaszczyźnie stylu brakuje hierarchii (ustalenia nadrzędności i podrzędności) faktów oraz brakuje wzajemnych powiązań. To czytelnik musi próbować je znaleźć, by nie zagubić się całkowicie w przedstawionym świecie, by znaleźć wyjście z jego labiryntu.

Celowo zagmatwane są niektóre wątki, na przykład wątek dziewczynki, która uratowała się przed śmiercią. Czy owa dziewczynka to mała Żydówka, wyrzuciona przez rodziców z transportu do obozu koncentracyjnego, której udało się uciec topiącym takie żydowskie dzieci wieśniakom (to ponura tajemnica zbiorowej przeszłości wsi, nie jedyna zresztą), czy Cyganka, czy dziecko ponemieckie, elegancko ubrana blondyneczka? Czy była tylko jedna taka dziewczynka, czy też było ich więcej? Kiedy się to działo – w czasie wojny czy już po wojnie? Postaciom powieściowym wszystko się miesza i gmatwa. Czytelnik musi domyślać się „rzeczywistego” toku przeszłych wydarzeń.

Takim celowo niejasnym wątkiem jest też wątek wynalazku ojca bohatera (praca ma być, co podkreśla sam wynalazca, „na ukończeniu, NP, s. 9; NočP, s. 10). Czym są jego „aparaciki”, do czego służą? Czy ma to być nowa broń lub jakieś urządzenia wojskowe (ojciec raz pojawia się chyba w mundurze oficera armii czechosłowackiej, w każdym razie Polka nazywa go oficerem, NP, s. 271; NočP, s. 233, por. cytaty w dalszej części niniejszego studium), czy może chodzi o wpływanie na pogodę, co zresztą też może mieć znaczenie militarne? Opanowanie kaprysów pogody to przecież jeden z komunistycznych mitów, a mity takie, o czym będzie jeszcze mowa, w *Nocnej pracy* się pojawiają. Faktem jest, że pod koniec powieści w wiosce, gdzie toczy się większość akcji, w owej eksperymentalnej wiosce i jej okolicach zaczyna padać śnieg. A jest to przecież lato, sierpień. Już zresztą wcześniej jedna z postaci, milicjant Frida, mówi: „Pogoda oszalała” (NP, s. 94; NočP, s. 82).

⁵ Jáchym Topol, *Nocna praca*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004, s. 85. Oryginał: Jáchym Topol, *Noční práce*, Torst/Hynek, Praha 2001, s. 84. Dalsze cytaty, przytaczane według tego samego wydania oznaczane będą w tekście literami „NP”, po których następować będzie numer strony tłumaczenia, z kolei po literach „NočP” znajdzie się lokalizacja cytowanego lub przywoływanego fragmentu czeskiego oryginału.

Opisywane wypadki są często niejednoznaczne albo po prostu trudne do zinterpretowania, bo zawsze ograniczona jest perspektywa narracyjna. Na ogół wszystko widzimy oczami Ondry (Ondřeja) Lipki, głównej postaci powieści. Przykładowo, w rozdziale drugim jedziemy wraz z bohaterem tramwajem. I oto: „Mężczyzna na krzeselku przed Ondrą nagle się pochylił, zgiął się w pasie... przesuwał rytmicznie ręką pod teczką, dyszał... Aaaach, wyjęczał. Potem się wyprostował. Głęboko odetchnął” (NP, s. 52; NočP, s. 46). W pierwszej chwili nie bardzo wiemy, co dzieje się z opisywanym mężczyzną, dopiero jeśli wczytamy się dokładniej w ten fragment, dochodzimy do wniosku, że człowiek ów, podniecony widokiem ubranych w stroje gimnastyczne małych uczestniczek (uczestników?) pierwszomajowego pochodu po prostu się onanizuje. Pewna niejasność tej sceny wynika z tego, że obserwujemy ją wzrokiem Ondry, a on nie umie i nie próbuje nawet jej zinterpretować, poprzestając na czysto behawiorystycznym opisie. Podobnie nie dowiadujemy się, dlaczego właściwie brat bohatera, określany konsekwentnie ksywką Mały (w istocie nazywa się Kamil Lipka), wybiegł w Pradze z domu i wpadł pod samochód:

Mały powlókł się do pokoju mamy. Perukę ciągnął za sobą. Po ziemi. Człapał przez przedpokój. Potem krzyknął. Mama też krzyknęła.

Ondra zająrzył do przedpokoju. Zapalił światło.

Zobaczył tych dwoje, kotłowali się na ziemi, pomyślał, że się wyglupiają, łaskoczą się. Potem Mały wstał, sadził przez przedpokój, mama zataczała się za nim, bosa, klapała stopami po linoleum. Mały chwycił klamkę, wypadł na zewnątrz, potem wybiegła mama, drzwi trzasnęły.

Wyleciał z kuchni, drzwi trzasnęły także i za nim, i już był na ulicy, więc wszystko widział.

Samochód ciągle stał (NP, s. 60; NočP, s. 54).

Znów mamy tylko behawiorystyczny opis sytuacji, ujranej z punktu widzenia Ondry. Nigdy się nie dowiemy, co właściwie zaszło w psychice Małego. Możemy się co najwyżej domyślać, że wydarzenia mają związek z chorobą alkoholową matki.

Ondra nie jest wszelako jedyną postacią, którą poznajemy „od środka”, a nie tylko poprzez cudzą świadomość. Autor, wykorzystując technikę monologu wewnętrznego, czyni krótkie wypady w świadomość niektórych osób ze świata przedstawionego: matki Ondry i Małego, Zuzy, Frídy, Starej, a nawet postaci zupełnie epizodycznych – leśnika Čepičára i jego żony, staruszki Ferdynandki oraz jednej z dziewcząt z wioski. W tych fragmentach perspektywa narracyjna też jest ograniczona, ale jest to oczywiście perspektywa inna niż ta, która w powieści dominuje, co pozwala spojrzeć na pewne sprawy pod odmiennym kątem i zrozumieć nieco więcej, niż rozumie bohater, a w wypadku milicjanta Frídy poznać ponure tajemnice przeszłości owego stróża porządku.

Czeski krytyk, Oldřich Vágner, mówi o odrębnych nurtach narracji i trafnie zauważa, że w momentach odejścia od perspektywy Ondřeja narrator całkowicie wnika w rozważania i sposób percepcji wybranych postaci, „»przywdziewa« na siebie ich język, a niekiedy przenosi go również do swojej wypowiedzi”. Faktycznie więc owe nurty są nie do odróżnienia, przez co powstaje „złudzenie optyczne, że styl partii narratora synkretycznie przejmują wszystkie postaci”. Ów styl nie pozostaje bez wpływu na wypowiedzi poszczególnych osób, a styl postaci na narrację. „Tak więc zmiana stylowych właściwości nie sygnalizuje jeszcze zmiany perspektywy, a ich zachowanie nie oznacza trwania przy jednej i tej samej. Jest to, zwłaszcza w drugiej połowie książki, źródłem napięcia i niepewności”, gdyż nie zawsze, przynajmniej początkowo, orientujemy się, czyimi oczami teraz patrzymy, a także kto właściwie w danym momencie mówi⁶. Zdaniem krytyka, tekst powieści przypomina śpiew wielogłosowy⁷. Dodajmy, że „wypreparowanie” poszczególnych głosów, ustalenie „partytury” polifonicznego utworu stanowi wyzwanie dla czytelnika.

Wiele jest jednak ważnych postaci, których od wewnątrz nie poznajemy (choćby ojciec Ondry i Małego). Jedną z nich jest stryj bohatera, Polka. To powoduje, że postać ta pozostaje wyjątkowo zagadkowa i wieloznaczna.

Zarówno w *Siostrze*, jak i w *Aniele* mamy do czynienia z wątkiem sensacyjnym. Intryga sensacyjna, wręcz kryminalna, jest też obecna w *Nocnej pracy*. Chodzi o śmierć chłopca imieniem Standa (a zapewne należałoby rzecz ująć szerzej: chodzi o nią, jak również o inne niewyjaśnione przypadki zabójstw, o których dowiadujemy się od postaci powieści). Można, jak w klasycznym utworze detektywistycznym, zadać pytanie: „Kto zabił?” – i próbować na nie odpowiedzieć. Inaczej jednak niż w klasycznym kryminale, nie mamy tu całkowicie jednoznacznego wyjaśnienia zagadki. Musimy poprzestać na hipotezach.

Spróbujmy więc takie hipotezy sformułować. Podejrzeń może paść na mieszkających za rzeką Cyganów, którzy mniej więcej wtedy, kiedy ginie Standa, przybywają do wsi, dokonując tam licznych rabunków. Znalazłby się i motyw. Cyganie mogą nienawidzić Standy jako zdrajcy, Cygana, który wyrzekł się swojej cygańskości, wstydzi się jej, mieszka pośród Czechów. Topol umiejętnie rzuca na przybyłych zza rzeki podejrzenie, przede wszystkim za pomocą motywu monet. Standa wieczorem pokazuje Ondrze swoje pieniądze: „Tu mam sześć koron, od

⁶ Oldřich Vágner, *Noční práce demitizuje vyprávěním*, „Aluze” 2002, nr 1, s. 162. Warto dodać, że czasem w pierwszej chwili nie wiadomo też, o kim się mówi, gdyż autor stosuje niekiedy chwyt pominięcia nowego podmiotu. Mamy tu do czynienia ze świadomym utrudnieniem odbioru. Sprzyjają mu też gwałtowne przejścia czasowe między poszczególnymi fragmentami oraz typowe dla całej twórczości epickiej Topola pomijanie znaków graficznych wyodrębnienia dialogów oraz myśli postaci.

⁷ *Ibidem*, s. 165.

babki” (NP, s. 152; NočP, s. 133). Późno w nocy Ondra spotyka Cyganów. Jeden z nich mówi: „Dam ci pięć koron” (NP, s. 180; NočP, s. 156), pokazuje mu monetę, wyciera ją rękawem (może więc była brudna, upaprana krwią?), a potem układa monety jedną na drugiej. A brakująca korona? Tę Ondra znajduje w pobliżu zwłok Standy: „Między kamykami leżała jednokoronówka. Podniósł ją. Wyczyszczył ją o rękaw, pomyślał. Ale była na niej krew. Wytarł palce o trawę” (NP, s. 246; NočP, s. 212).

Wydaje się wszakże, choć w pełni przekonywających dowodów na to znaleźć nie sposób, że chodzi tu, znów jak w klasycznej powieści detektywistycznej, o skierowanie czytelnika (bardzo uważnego czytelnika) na fałszywy trop. Podejrzani są Cyganie, mordercą więc powinien być ktoś inny. I tu pojawia się druga hipoteza: zabił Polka.

Kiedy w rozdziale siódmym Polka widzi na schodach wiodących na strych chaty Ondrę, jest wyraźnie zdziwiony:

Chwycił Ondrę za ramię. To ty?

Zobaczyli jego twarz. Mały zapisał. Mały zapisał.

Co ty masz na sobie, chłopcze? spytał Polka. Łazisz tu w podkoszulku. Myślałem, że jesteś duchem.

Jeszcze przez chwilę wytrzeszczał oczy na Ondrę. Opuścił latarkę. [...].

No bo, zatrzymał się Polka, miałeś przecież na sobie ten kapitalny podkoszulek z potworem (NP, s. 206; NočP, s. 178).

Ondra pożyczył „podkoszulek z potworem” Standzie, który jemu z kolei pożyczył swój sweter (por. NP, s. 149; NočP, s. 129). Polka mógł więc zabić Standę, myśląc, że to Ondra. Stąd jego zdziwienie. Owszem, widział Ondrę (na mostku i potem) w swetrze Standy (por. NP, s. 190; NočP, s. 165), ale właśnie w swetrze, nie mógł więc zauważyć, że chłopiec nie ma swojego T-shirtu, który dobrze dawał się zapamiętać. Dopiero w domu Ondra włożył podkoszulek nowy, nie swój, tylko ojca, i tam dopiero, w nowym podkoszulku, widzi go Polka. Inna sprawa, że na pomylenie Standy z Ondrą i zabójstwo pozostaje niewiele czasu. Nie jest ono jednak ze względów czasowych niemożliwe.

A narzędzie zbrodni? Narzędziem tym mogły być stare sidła na wilki, które Polka ma w worku i które potem braciom Lipkom pokazuje: „wyciągnął sidła, wielkie kleszcze, otworzył je, ukazały się zęby, zatrzasnął, z mechanizmu kleszczy odłupało się coś drobnego, jakby malutki listek spłynął na podłogę. To chyba rdza, pomyślał Ondra, zęby kleszczy pełne były plam” (NP, s. 209; NočP, s. 180–181). Listkiem, który spływa na podłogę, nie musi być wcale rdza, może nią być zaschnięta krew. „Jak poszarpany przez psy” – mówi ktoś o martwym Standzie (NP, s. 244; NočP, s. 210). Takie rany mogły być przecież uczynione przez zęby owych kleszczy.

Potwierdzenie tej hipotezy znajdziemy, jeśli potraktujemy całą wydedukowaną historię jako aluzję literacką (aluzje literackie, często dość hermetyczne, to chwyt

chętnie stosowany przez Topola, w nich również należy widzieć element gry z czytelnikiem). A potraktować ją tak możemy. Byłaby to mianowicie aluzja do fragmentów księgi trzeciej *Legenda o Dylu Sowizdrzale* (1868, *Légende de Thyl Ulenspiegel*) Charlesa de Costera (1817–1879)⁸, mówiących o odkryciu prawdy dotyczącej okrutnych zabójstw przypisywanych najpierw wilkowi, potem zaś wilkołakowi: „Dziewczeta, młodzieńców i starców, o których wiadomo było, że szli, mając przy sobie pieniądze, do Brugii, Gandawy lub jakiegoś innego flamandzkiego miasta lub miasteczka, znajdowano martwych, nagich jak robaki, a na karku mających ślady zębów tak ostrych i długich, że u każdej z ofiar kręgosłup był przegryziony”⁹. W tej sytuacji Sowizdrzał robi w kuźni potężny potrząsk na dzikie bestie. Łapie się weń morderca, nie wilkołak bynajmniej, lecz zwykły człowiek. Jak się okazuje, do swej zbrodniczej działalności używał on szczypców do wyrobu wafli, w których między dwiema żelaznymi płytkami znajdowały się „długie i ostre zębce”, tkwiące tam jak w żelaznej paszczy. Narzędzie to, kiedy się je otworzyło, przypominało „pysk charta”¹⁰.

Motywy zbrodniarza z *Dyla Sowizdrzala* jest chęć zysku. Jaki jednak motyw mógłby mieć Polka? Korzyść materialna nie wchodzi tu w rachubę. Otóż jako motyw można wskazać zawiść w stosunku do brata. Polka mówi wszak do niego: „Zawsze ci zazdrościłem [...]. Zazdroszczę ci tego, co osiągnąłeś. Mnie została drobna praca pośród ludzi, można by powiedzieć” (NP, s. 272; NočP, s. 233). I jeszcze: „I co się ze mnie zrobiło? Musiałem zostać tutaj, pośród tych cholernych pagórków. Tutaj zaraziłem się tą śmiertelną pleśnią. Nie mogłem odejść na dobre, jak ty” (NP, s. 272; NočP, s. 234). Zabicie syna brata byłoby więc aktem zemsty. Wydaje się jednak, że ważniejsza jest inna wypowiedź Polki: „Muszę robić złe rzeczy, bo da się je robić” (NP, s. 231; NočP, s. 199). Wobec tej wypowiedzi można by uznać, że mógł on zabić on Standę, wcale nie myśląc go z bratankiem.

Oczywiście przypisanie Polce zabójstwa Standy – a wobec tego *per analogiam* zapewne również wcześniejszych zabójstw (chłopiec z rodziny Skalaków, dwie dziewczyny znalezione w lesie, por. NP, s. 77 i 175–176; NočP, s. 69 i 152), a także jedynie delikatnie sugerowanego zabójstwa Jindry¹¹ – to tylko hipote-

⁸ Warto przy tej okazji wspomnieć, że postać Dyla Sowizdrzala to jeden z folklorystyczno-literackich potomków trickstera. Por. Jan Luffer, *Všudypřítomný šibal*, [w:] Lucie Olivová (red.), *Postava šibala v asijské slovesnosti, Příspěvky z 3. konference Kulturní antropologie východní Asie proběhnuší dne 20. 3. 2009 na Katedře asijských studií, Filozofická fakulta Univerzity v Olomouci*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009, s. 10; Monika Sznajderman, *Blazen. Maski i merafony*, Iskry, Warszawa 2014, s. 36.

⁹ Karol de Coster, *Legenda jako też bohaterskie, wesołe i sławne przygody Dyla Sowizdrzala i Jagnuszka Poczcivca w krajach flamandzkich i gdzie indziej*, przeł. Julian Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 446.

¹⁰ Ibidem, s. 470.

¹¹ Pod koniec utworu Jindra, jeden z chłopców ze wsi, do której trafili Ondra i Mały, zagadkowo znika z powieściowej sceny. Ondra rozgląda się za nim, Jindra bowiem

za. *Nocna praca* nie jest powieścią kryminalną (tak jak nie jest nią *Siostra*), brakuje więc w niej jednoznacznego rozwiązania zagadki zbrodni. Jest jedynie gra z czytelnikiem, któremu sugeruje się pewne mniej lub bardziej prawdopodobne i mniej lub bardziej uzasadnione domysły.

Standa wygląda „jak poszarpany przez psy”. A może przez wilki? Można by zadanie tych ran przypisać też bestii, demonowi, potworowi, istocie nieznaney z codziennego doświadczenia. Jeśli mordercą jest Polka lub jakikolwiek inny człowiek z krwi i kości, którego wampirem nazwać należy tylko w tym znaczeniu, w jakim mówi się tak o seryjnych zabójcach, zbrodnie te nie kłócą się z racjonalną rzeczywistością, a jedynie w naturalny sposób (niewyjaśnione groźne zjawiska) powodują pojawienie się w wiejskiej społeczności lub raczej odrodzenie się w niej wiary w potwora Poskinę¹² i w wilkołaki, którą to wiarę należy uznać za nieuzasadnioną, głupi przesąd. Zauważmy, że motyw wilkołactwa pojawia się w powieści kilka razy i wydaje się motywem dla niej istotnym¹³. A może jednak powinniśmy potraktować go serio? Wymagałoby to odejścia od lektury *Nocnej pracy* jako utworu mniej więcej realistycznego, w którego świecie rządzą prawa weryfikowalne przez doświadczenie potoczne i naukę. Powiedzmy od razu, że powieść ta skłania nas do takiego odczytania, choć nie czyni tego jednoznacznie.

Czas *Nocnej pracy* nie jest czasem zwyczajnym. Niezwykła sytuacja po wtargnięciu armii państw Układu Warszawskiego do Czechosłowacji (akcja powieści toczy się zasadniczo w sierpniu 1968 r. i taki był najbardziej pierwotny zamiar autora)¹⁴ to sytuacja zawieszenia normalności, świat wypada z kolein, jest przynajmniej w pewnej mierze przewrócony do góry nogami czy wywrócony na nice. Przypomina to, ale tylko do pewnego stopnia, czas karnawału, opisany w pracach Michaiła Bachtina (karnawałową postacią niewątpliwie jest Polka, zauważmy, że

obiecał mu przynieść czwartą część ulubionego komiksu *Mogila na Marsie* (NP, s. 133; NočP, s. 116). Chłopca jednak nigdzie nie ma: „Nie widziałeś Jindry?” – pyta bohater (NP, s. 211; NočP, s. 182); na pytanie: „A gdzie jest Jindra?” – Pepa odpowiada: „Nie wiem” (NP, s. 217; NočP, s. 187); nie ma też Jindry przed bunkrem (NP, s. 218; NočP, s. 188). Później w wózku Polki Ondra znajduje obiecany komiks: „W wózku dostrzegł papiery, znane okładki z Nemurą. Była to siekanina, ktoś podarł zeszyt” (NP, s. 274; NočP, s. 236). To oczywiście kieruje podejrzenie na Polkę, choć o morderstwie do końca powieści się nie dowiemy, tak jak nie dowie się o nim Ondra.

¹² Zapewne potwór ten i jego imię są wymysłem Topola, a nie ludu czeskiego, przynajmniej piszący te słowa na postać tę nigdzie poza *Nocną pracą* nie natrafił.

¹³ Motyw ten pojawi się także w późniejszej powieści *Strefa cyrkowa*, w stylizowanej na starą ludową legendę opowieści drugoplanowej postaci, pana Cimbury, pod koniec książki.

¹⁴ „Chciałem, żeby w *Nocnej pracy* był rok '68”. „*Snázím se, aby v mém životě zvitězilo ordo ab chaos...*” *Rozhovor s Jáchymem Topolem*, ptal se M. Balaščík, „Host” 2003, nr 2, s. 6.

jego nazwisko – czy raczej może ksywka – kojarzy się z tańcem). Bachtin zwraca uwagę na tkwiącą w śmiechu i obrazach karnawałowych ambiwalencję¹⁵. Trudno się wobec tego dziwić, że czas powieściowy podszyty jest grozą. Rzeczywistość dzienna, mniej więcej rozumiała, podlegająca racjonalnej interpretacji – podporządkowana określonym prawom przechodzi w nocną, w której wszystko okazuje się możliwe i w której zarazem wszystko jest ciemne, nieprzejrzyste, nieprzewidywalne. Ta sytuacja tworzy środowisko sprzyjające gwałtownym przemianom, konwersjom, dojrzewaniu, wyznawaniu grzechów przeszłości, podejmowaniu radykalnych decyzji. Świat dostaje gorączki.

Jak trafnie zauważa w przenikliwym szkicu Martin Pilař, dla zrozumienia utworu niesłychanie istotny jest tytułowy przymiotnik „nocny”. „Noc – pisze krytyk – jest obszarem, na którym życie przejawia się w swoich skrytych (czy archetypicznych) znaczeniach, sny mają swoją własną składnię, która wymyka się racjonalizmowi, niepochwytność podświadomości tłoczy jak nocna zmora”¹⁶. Można powiedzieć, że noc jest tu i dosłowna, i metaforyczna. Cały czas powieści (z wyjątkiem retrospekcji) jest czasem „nocnym”, przynależy nocy, nawet kiedy akurat jest dzień.

Wierzenia obecne w tym świecie, m.in. wiara w wilkołaki, nie sprzeciwiają się racjonalizmowi (sam fakt istnienia takich wierzeń, nie ich przedmiot). Mogą nas co najwyżej trochę dziwić w drugiej połowie XX w., ale zdziwienie to nie wydaje się uzasadnione. Na terenie Europy wiara w wilkołactwo, jak powiada Helena Kapełuś, krzewiła się „specjalnie bujnie w średniowieczu, zwłaszcza wśród ludów północnych i wśród południowych Słowian, wierzenia te przetrwały aż do wieku XIX, a na niektórych obszarach można było sporadycznie spotkać je jeszcze w początkach wieku XX”¹⁷. Maria Janion pisze, że „prawdziwa zbiorowa psychoza wilkołactwa wybuchła w XIV wieku, a potem ponawiała się nieraz, aż do początków wieku XX”¹⁸. Kazimierz Moszyński zaświadcza żywą wiarę w możliwość przemieniania się ludzi w wilki jeszcze zimą 1913/1914 r. na Żmudzi¹⁹. Leszek Słupecki powiada, że wiara ludu w wilkołaki trwa, dopóki istnieje kultura chłopska²⁰. Erberto Petoia stwierdza, że przekonanie o istnieniu wampirów i wilkołaków da się

¹⁵ Michail Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 193–194.

¹⁶ Martin Pilař, *Další kultovní román Jáchyma Topola?*, [w:] idem, *Vrabec v hrsti aneb Klišé v literatuře*, Dokořán, Praha 2005, s. 80.

¹⁷ hk [Helena Kapełuś], [hasło] *Wilkołak*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. Julian Krzyżanowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 439.

¹⁸ Maria Janion, *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2002, s. 158.

¹⁹ Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, cz. 1, wyd. II, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 545.

²⁰ Por. Leszek Paweł Słupecki, *Wilkołactwo*, „Iskry”, Warszawa 1987, s. 102.

wytropić jeszcze dziś i to nawet niekiedy wśród ludzi wykształconych²¹. W roku 2007 prasa doniosła o przebicium w Serbii serca martwego Slobodana Miloševića głogowym kołkiem²². Nie wydaje się więc rzeczą całkowicie nieprawdopodobną przetrwanie nie zawsze traktowanych całkowicie poważnie reliktyw takiej wiary na zapadłej wsi czeskiej pod koniec lat sześćdziesiątych XX stulecia.

Mity, przenikające świadomość przedstawionej w powieści wiejskiej wspólnoty, to nie mity odwieczne, przejęte w niezmienionej postaci z folkloru i prastarej tradycji, lecz nowe, synkretyczne, wytworzone z różnych heterogenicznych elementów, także elementów kultury popularnej; często mity zdegradowane, w których głęboko trzeba szukać sfery *sacrum*.

W swych wcześniejszych utworach Topol w duchu postmodernistycznym kwestionował tradycyjną hierarchię wzorów kulturowych i inspirował się nie tylko przejawami kultury wysokiej, lecz także masowej, popularnej, niskiej (w *Nocnej pracy* zresztą również korzysta z tych inspiracji, by wspomnieć o wątku kryminalnym czy o motywie komiksu *Mogila na Marsie*, wymyślonego zresztą przez pisarza). W dzisiejszym świecie wilkołak i wampir przynależą głównie do sfery kultury popularnej, znane są bowiem przede wszystkim z filmowych i telewizyjnych horrorów. W *Nocnej pracy* Topol przywraca je ich źródłom, to znaczy folklorowi, na co wpływa zapewne wybór wiejskiego miejsca akcji (znanego autorowi z autopsji, podobnie zresztą jak miejskie)²³. Jak już jednak powiedzieliśmy, mitologia przedstawionej w powieści wspólnoty jest mitologią synkretyczną i dość prawdopodobne, właściwie pewne, że wpływa na nią również kultura masowa (wspomina się w tekście o chodzeniu do kina i o telewizji).

Z mitami może nieco osobliwymi, ale odpowiadającymi rzeczywistym potrzebom wspólnoty, zderza się obcy jej mit komunizmu, marksistowskiej sprawiedliwości społecznej, postępu społecznego, ekonomicznego i technicznego, materialistycznego światopoglądu, opanowania natury i kosmosu, walki z ciemnotą²⁴. „Powstrzymaj obskurantyzm” – mówi oficer milicji o nazwisku Nachtigal, w zestawieniu z tą postacią groteskowym (*Nachtigall* – niem. „słowik”)²⁵, ale

²¹ Erberto Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, fragment przeł. przez Anetę Pers, Kraków 2003, s. 18–19.

²² Nigel Suckling, *Wampiry*, przeł. Paulina Maksymowicz, Bellona, Warszawa 2010, s. 86.

²³ „Na wsi – powiada Topol w jednym z wywiadów – spędziłem istotną część dzieciństwa, a teraz dość często jeżdżę do największych dziur z wieczorami autorskimi albo na wycieczki, z przyjaciółmi czy sam, jest to takie oglądanie wsi. Tak więc znam to środowisko całkiem dobrze”. *„Snážím se, aby v mém životě zvitězilo ordo ab chaos...”*, s. 5.

²⁴ Na zderzenie to zwraca uwagę Oldřich Vágr, *op. cit.*, s. 161.

²⁵ Możliwe jest też skojarzenie z Sondergruppe „Nachtigall”, niemieckim batalionem złożonym z Ukraińców, który działał w roku 1941 i brał udział m.in. w mordowaniu Żydów.

– zauważmy – mocno kojarzącym się z nocą²⁶. W tym właśnie tkwi, jego zdaniem, istota „nocnej pracy” (NP, s. 159; NočP, s. 138) bojowników tego mitu, którzy przemocą usiłują go narzucić wspólnocie. „Nocną pracą” wspólnoty są wobec tego instynktowne przejawy oporu wobec wmuszanego systemu przekonań, wobec tzw. „nowego życia”.

Motyw wilkołaka szczególnie dobrze pasuje do „nocnej” powieści Topola, jako że wilkowi „właściwa jest funkcja pośrednika między »tym« i »tamty« światem, między ludźmi i siłą nieczystą, między ludźmi i siłami innego świata”²⁷. Rzecz jasna, wilkołak grasuje jedynie w nocy²⁸, wierzono niekiedy w związek przemiany w zwierzę z księżycem, ze zmiennością jego faz²⁹; wilcza część życia przemieniającego się człowieka to jego nocna działalność, by tak rzec, „nocna praca”. Podobnie rzecz się ma z wampirem, którego światło słoneczne unicestwia³⁰ lub przynajmniej osłabia. Właściwość wampira zdaje się przypisywać „wilczkowi” Polka, kiedy mówi: „To żelazo już wilczkowi kark przegryzło, wierzycie? [...] Robili to dawniej podobno po to, żeby taki wilczek nie wrócił. Ale jakby mógł wrócić, skoro był nieżywy, głupie, nie?” (NP, s. 209; NočP, s. 181). To połączenie

²⁶ Etymologicznie rzeczownik wywodzi się ze staro-górno-niemieckiego *nahtgala* – „ten, co śpiewa w nocy”.

²⁷ A[leksandr] W. Gura, [hasło] *Wółk*, [w:] W[ładimir] J. Pietruchin, T[atiana] A. Agapkina, L[udmiła] N. Winogradowa, S[wietłana] M. Tołstaja (red.), *Slawianskaja mifologia. Encykłopedičeskij słowar'*, Ellis Łak, Moskwa 1995, s. 103.

²⁸ EVY [Erminie W. Voegelin], [hasło] *werewolf*, [w:] Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New English Library, London 1975 s. 170; Leszek Paweł Słupecki, *Wojownicy i wilkołaki*, Alfa-Wero, Warszawa 1994, s. 207–209.

²⁹ Leszek Paweł Słupecki, *Wilkołactwo*, s. 39, 98; idem, *Wojownicy i wilkołaki*, s. 59–60, 153, 206, 209; Barbara Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002, s. 262. Przemiany faz księżyca oraz jego przesłanianie i zaćmienia interpretowane bywają w mitach jako pożeranie go przez wilka lub wilkołaka, por. Leszek Paweł Słupecki, *Wojownicy i wilkołaki*, s. 68, 210–212. Także w opowieściach o wampirach atmosferę strachu buduje się często z wykorzystaniem księżyca, por. Barbara Zwolińska, *op. cit.*, s. 264. W *Nocnej pracy* księżyc wspomniany jest kilkakrotnie, nie wiemy jednak, w jakiej fazie się znajduje. O związkach wampirów z księżycem zob. Maria Janion, *op. cit.*, s. 135–137.

³⁰ „Czas solarny stanowi największe niebezpieczeństwo dla wampira. Według wierzeń ludu łotewskiego zmarłych trzeba grzebać przed południem, gdyż potem zaczyna się już zachód słońca i otwiera się droga ku zmierzchowi [...]. Osią wielu filmów wampirycznych jest konflikt wampira z »czasem solarnym«, który ma moc unicestwiania go”. Maria Janion, *op. cit.*, s. 138–140. Na przykład w jednym z najsłynniejszych filmów o wampirach w historii kina, *Nosferatu – symfonia grozy* (1922, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua, upiorny hrabia Orlok ginie, gdy pada na niego światło słoneczne.

cech wilkołaczycy i wampirzych nie może dziwić. „Istnieje tradycja – powiada Maria Janion – łącząca ściśle wilkołaka i wampira”³¹. Niekiedy postaci te ze sobą utożsamiano³². Jak zaświadcza Kazimierz Moszyński, u Serbów słowo oznaczające początkowo wilkołaka zmieniło swe pierwotne znaczenie i zaczęło odnosić się do upiora; „ślady podobnego semantycznego przesunięcia można też, pomijając kraje niesłowiańskie, znaleźć tu i ówdzie na Rusi, gdzie prowadzi do niego przesąd, iż upiór zmieniać się może m.in. w wilka”³³. Gdziekolwiek również wierzono (np. w Grecji), że po śmierci (po pogrzebie) wilkołak zmienia się w wampira³⁴, Nigel Suckling pisze o takiej wierze na Bałkanach³⁵. Świadczenia nakładania się na siebie wątków wilkołaka i wampira znaleźć można w wierzeniach rumuńskich³⁶. Dodajmy, że wampir może włączyć się po ziemi i wysysać krew nie tylko w postaci własnej, a więc ludzkiej, lecz również zwierzęcej, zwłaszcza zwierząt prowadzących nocny tryb życia³⁷, na przykład w postaci nietoperza, ale „najczęściej wilczej”³⁸. Od zawsze przypisywano wampirovi umiejętność zmiany kształtu³⁹.

W zgodzie z wierzeniami zaświadczoneymi przez etnografów zdolność do przemieniania się mają w mniejszej lub większej mierze wszyscy związani z siłą nieczystą⁴⁰, a zjawisko to występuje szczególnie często w okresach wzmożonej aktywności owej siły⁴¹. Czas, opisany w powieści, to właśnie moment niezwykle,

³¹ Maria Janion, *op. cit.*, s. 24.

³² Por. ibidem, s. 24–27. Por. też Alfonso Maria di Nola, *Wstęp*, przeł. Aneta Pers, [w:] Erberto Petoia, *op. cit.*, s. 24.

³³ Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, s. 547. Por. też. Leszek Paweł Słupecki, *Wojownicy i wilkołaki*, s. 104.

³⁴ W[iaczesław] W. Iwanow, W[ładimir] N. Toporow, [hasło] *Wółkodłak*, [w:] S[iergiej] A. Tokariew (red.), *Mify narodow mira. Encyklopedija*, t. 1, Sowietskaja Encyklopedija, Moskwa 1987, s. 243; EVY [E. W. Voegelin], [hasło] *werewolf*, [w:] Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, s. 170; Aleksander Brückner, *Mitologia słowiańska i polska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 279–288.

³⁵ Nigel Suckling, *op. cit.*, s. 62.

³⁶ Por. Marcin Bradke, *Wstęp* [do:] *Pokój na wieży. Opowieści wampiryczne*, wybór i oprac. Marcin Bradke, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 16–17.

³⁷ Nigel Suckling, *op. cit.*, s. 178; Maria Janion, *op. cit.*, s. 156.

³⁸ Andrzej M. Kempniński, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, „Iskry”, Warszawa 2001, s. 443 (hasło: *Upiór*). Por. też Maria Janion, *op. cit.*, s. 156–157.

³⁹ Nigel Suckling, *op. cit.*, s. 13.

⁴⁰ L[udmiła] N. Winogradowa, [hasło] *Oborotnicestwo*, [w:] W[ładimir] J. Pietruchin, T[atiana] A. Agapkina, L[udmiła] N. Winogradowa, S[wietłana] M. Tolstaja (red.), *Sławianskaja mifologija...*, s. 279. Słupecki stwierdza, że diabeł pojawia się na dużą skalę w opowieściach o likantropii dopiero w XV w., ale później jest w nich obecny często: *Wojownicy i wilkołaki*, s. 116–117.

⁴¹ Ibidem.

pora demoniczna: po pierwsze, ze względu na swego rodzaju kalendarz obrzędowy (dziewczęta z okolicy zbierają się właśnie na swoisty „sabat czarownic”, połączony z sobótką, podczas którego nago skaczą przez ogień), po drugie zaś – z uwagi na piekielne moce rozpętane przez moment historyczny, sprawiający niewątpliwie radość synowi ciemności. W zgodzie z literacką tradycją, analogią do szaleństwa złych sił jest szaleństwo natury, gwałtowna burza z piorunami i anomalie pogodowe. Burze, wichry i ulewne deszcze wspomagają często działania wampira⁴². Motyw diabelski obecny jest w powieści Topola od samego początku, bo o diable mówi się w dziecięcej piosence stanowiącej jeden z dwu epigrafów utworu: „Gdy się żenił z czartem czart / było strasznie ciepło / poszli w taki skoczny tan / aż im z nosa ciekło // a Lucyfer ten ich wódz / niby koziół skakał / aż swój własny kopnął kciuk / potem w kącie płakał” (NP, s. 5; NočP, s. 7).

Któż jednak miałby się w *Nocnej pracy* przemieniać? I znów pewne tropy prowadzą do Polki⁴³. To właśnie Polka z dużym znanstwem opisuje moment przemiany:

Patrzysz na ręce i widzisz! Zarosły kłakami, nagle masz strasznie długie palce, krzywe paznokcie połyskują, leżysz w lesie, tymi dziwnymi palcami dotykasz sobie brzucha, piersi, wszędzie masz gęste kłaki... nie takie jak normalnie ma mężczyzna! zawołał Polka, zamrugał... [...] Grzbiet porósł ci gęstą sierścią, przebiegnie ci po nim mróz, coś jakby skurcz, to jest twoja rozkosz, masz grzbiet przy ziemi, głowę też, wężysz, wdychasz glebę, potem puszczasz się pędem, biegiesz na czworakach, czujesz las, czujesz zgniłe liście, czujesz mchy lasu, czujesz każdego, kto idzie przez las, i biegiesz... Polka zatrzymał się, skamieniał, jedną bocianią nogę miał uniesioną i wysuniętą, skamienieli razem z nim, nikt się nie śmiał, prawie się nie poruszali, nawet chłopcy, którzy zaglądali przez okna, przechylając się przez ich futryny... a tu czy tam jakaś stara baba zrobiła palcami młynka, przerzuciła palec środkowy przez wskazujący, nieduży krzyżyk nie zaszkodzi, on mówi przecież o wilczku, nieprawdaż?... śmiał się tylko Polka, ale cicho... A potem rano budzisz się w domu, w łóżku... i masz zakrwawione usta, nie wiesz dlaczego! (NP, s. 227–228; NočP, s. 196–197).

Postępowanie „starej baby” uświęcone jest starymi wierzeniami: krzyż jest jednym z najbardziej skutecznych środków antywampirycznych⁴⁴, a więc i antywilkołacznych. Do Zuzy Polka powiada: „Życie jest ciężkie, ale śmierć to też nie zabawa, możesz mi wierzyć” (NP, s. 227; NočP, s. 195), dając jakby do zrozumienia,

⁴² Barbara Zwolińska, *op. cit.*, s. 262.

⁴³ Dodajmy, że w antycznych przekazach o likantropii wiąże się ją często z ofiarami z ludzi, zwłaszcza dzieci, co skojarzyć się nam może z zamordowaniem Standy i innymi zabójstwami. Por. Leszek Paweł Słupecki, *Wojownicy i wilkołaki*, s. 13–14, 17.

⁴⁴ Maria Janion, *op. cit.*, s. 40.

że śmierć zna, że ją przeżył, doświadczył jej, że w istocie jest trupem. Pod koniec powieści ten sam Polka po słowach brata: „A wiesz, czego nie mogę zrozumieć? [...] Że cię dawno nie zaciukali” – mówi: „Co ty tam wiesz [...]. Może zaciukali. Może iks razy” (NP, s. 273; NočP, s. 234), sugerując w ten sposób swoją wampiryczną naturę. Oczywiście to stwierdzenie można zrozumieć też tylko metaforycznie. Można również widzieć w wypowiedziach Polki jedynie bajdurzenie, gadaninę jakiegoś wioskowego barona Münchhausena, bo wydaje się, że skłonność do konfabulacji i kłamstwa jest istotną cechą jego natury. Znów nie znajdziemy w powieści wskazówki, która pozwoliłaby sprawę rozstrzygnąć całkiem jednoznacznie.

Mityczne przemiany człowieka to nie tylko przemiany w zwierzę, lecz także w inną istotę ludzką. Możliwe jest również przyjmowanie postaci człowieka przez demona. Demon może na przykład przyjąć postać nieobecnego krewnego⁴⁵. Jak już zauważyliśmy, w Polce niewątpliwie można widzieć postać demoniczną. W tej sytuacji nie dziwią wątpliwości Ondry, czy ojciec, który pod koniec powieści wiezie jego i Małego ku granicy, jest istotnie ojcem, czy może raczej Polką (albo jeszcze kimś innym). Jedną z przyczyn tych wątpliwości jest chyba pewien gest czy raczej zespół gestów ojca, będący powtórzeniem wcześniejszych gestów Polki⁴⁶: „Ojciec sięgnął pod płaszcz, szukał czegoś w kieszeni marynarki, wyciągnął szklaną buteleczkę, uderzył nią o dłoń. Wziął pigułkę między kciuk a palec wskazujący, wsunął ją w usta, odchylił głowę, połknął, poruszył jabłkiem Adama” (NP, s. 275; NočP, s. 236). Zaraz po tym, jak ojciec powtórnie polyka pigułkę, Ondra mówi sobie: „To nie on. To nie ojciec” (NP, s. 278; NočP, s. 240). Zwłaszcza ruch jabłka Adama Ondra utożsamia z Polką. Wcześniej, kiedy ma pewne wątpliwości, czy Polka to Polka („Jest jakiś inny, przyszło do głowy Ondrze. Niby jak Polka, ale i nie jak Polka, myślał”, NP, s. 207; NočP, s. 179), właśnie ruch ten go przekonuje: „Odchylił się, lał w siebie wino, aż mu skakało jabłko Adama... To jest Polka, powiedział sobie Ondra, ulżyło mu... Polka gmerał w kieszonce marynarki. Aha! Zawołał, wyciągnął jakiś papierek, pomacał go palcami, wydziobnął pigułkę, połknął ją, jabłko Adama mu podskoczyło...” (NP, s. 209; NočP, s. 180). A przecież Mały, kiedy Polka mówi mu na początku powieści, że jest jego stryjem, stanowczo oświadcza: „Nie wygląda pan jak tatuś, wcale nie” (NP, 30; NočP, s. 29). W pewnym momencie narrator wprowadza pewne zamieszanie dotyczące tożsamości postaci (ojca i Polki):

⁴⁵ S[iergiej] J. Niekludow, *op. cit.*, s. 235.

⁴⁶ „Wyjął z kieszeni na piersi jakiś papierek, dziobnął pigułkę” (NP, s. 69; NočP, s. 62); „sięgnął do kieszeni, wyciągnął papierek, przesunął po nim palcami i zawołał: Jakie tam picie, panowie złoci, hipnotyczna hibernacja to najlepsza jest kuracja... wrzucił sobie pigułkę do ust i tak się przy tym wykrzywił, że wszyscy parsknęli śmiechem...” (NP, s. 148; NočP, s. 129).

Zaraz dostrzegli ojca. Teraz miał na sobie garnitur. Stał plecami do nich. Widzieli go przez szparę w uchylonych drzwiach. Widzieli rozrzucone na podłodze ubrania, bielizniarkę z wysuniętymi szufladami. Stał tam ktoś jeszcze. Mały chciał iść dalej, już by leciał, Ondra położył mu rękę na ramieniu, naprężył palce, przytrzymał go.

Jesteś tu w całej swojej krasie. Oficer Ludowego Wojska Czechosłowackiego. Oczu nie mogę oderwać. Cały drzę!

To mówił Polka. Stał plecami do nich w marynarce ich ojca, gestykulował (NP, s. 271; NočP, s. 233).

A więc ojciec, którego chłopcy dostrzegli, to w istocie Polka, ten drugi zaś, który miał być Polką – to ojciec. Chyba, że trafne jest dziwne poczucie, które chwilę wcześniej opanowało Ondrę: „Przyszło mu do głowy, że ojca znowu nie ma. W ogóle” (NP, s. 270; NočP, s. 232). W takim wypadku mielibyśmy do czynienia z jakimś rozdwojonym demonem. Oczywiście taka hipoteza jest tu tylko zasygnalizowana i wydaje się wręcz mało prawdopodobna. Potem, koło granicy, to Polka jest w płaszczu wojskowym (a ojciec ma na sobie marynarkę), nadjeżdża na zgrzytliwym rowerze, dzwoni jego dzwonkiem (NP, s. 279; NočP, s. 241) – są to akcesoria Polki właśnie. Na granicy zdradza brata, wydaje go i pogranicznik chyba go zabija (NP, s. 281; NočP, s. 242), zapewne z powodu jego wynalazku. Ale czy to rzeczywiście Polka? Ciągłe trwa zamieszanie, nocny, właściwy snom chaos, pomieszanie postaci. To stała strategia Topola: dawać delikatne sygnały, które mogą złożyć się w całość, ale niepewną i w żaden sposób ostatecznie niepotwierdzoną.

Gdybyśmy przyjęli, że to Polka zabił Standę, powinniśmy zwrócić baczną uwagę na to, co o tym morderstwie myśli Stara, czyli babka zabitego chłopca, Cyganka, wioskowa wiedźma. Jej zdolności do rozmawiania z umarłymi możemy potraktować rozmaicie: jako oszustwo, dzięki któremu kobieta zarabia na życie, bądź jako rzeczywistą umiejętność – znamienna jest tu scena rozmowy z Ondrą, a właściwie, poprzez Ondrę, z jego dziadkiem (NP, s. 246–255; NočP, s. 212–219)⁴⁷ – i tu nic nie jest do końca jednoznaczne. Przychodzi jej do głowy myśl, że zły wypatrzył sobie Standę ze względu na nią (NP, s. 243; NočP, s. 209). Polka byłby więc „złym”, wcieleniem zła, demonem. W innym fragmencie czytamy (nie dotyczy to już Standy): „Ten zły latał teraz w powietrzu” (NP, s. 281; NočP, s. 342). Urywek ten jest niezwykle ciekawy, mamy tu bowiem do czynienia

⁴⁷ Warto zwrócić uwagę na opisywany przez Starą sen o trumnie z tysiącem świeczek i tysiącem wieńców (NP, s. 255; NočP, s. 219) i na jego związek z obietnicą, jaką Ondrze w cmentarnej kostnicy dał cygański chłopak, że on sam i inni Cyganie kupią na grób jego dziadka mnóstwo wieńców i świeczek: „Będzie cały obsypany kwiatami. I będzie tam płonąć tysiąc świec, we dnie i w nocy, ciągle” (NP, s. 175; NočP, s. 151) – a warto nań zwrócić uwagę, bo oczywistego przecież związku snu z ową obietnicą w racjonalny sposób wytłumaczyć się nie da.

z tekstem wypowiedzianym przez narratora, nie zapośredniczonym przez świadomość żadnej z postaci, co sankcjonuje „cudowny” wymiar opowiadanych zdażeń. Nie wiemy, kim jest ów zły, ale następny akapit odnosi się do Polki: „Podczas gdy ciało naciskało pedały, niezmordowanie, jak maszyna, twarz mężczyzny stężała w maskę” (NP, s. 281; NočP, s. 242). Chwilę później przeczytamy: „Mężczyzna pedałowal przez cały dzień. Nie musiał odpoczywać” (NP, s. 281; NočP, s. 243). Ten brak potrzeby odpoczynku jest nieludzki i mógłby sugerować naturę demoniczną Polki. Wcześniej Ondra, widząc niezgrabnie schodzącego po schodach Polkę, myśli: „Jak manekin” (NP, s. 206; NočP, s. 178). Z kolei mechaniczność ruchów Polki (a także przytoczone wyżej określenie „jak maszyna”) może się skojarzyć z prezentowanym w powieści (przez Nachtigalla) mitem komunistycznym, mitem zbliżenia ludzi i maszyn⁴⁸:

Do tej pory ludzie byli tylko ludźmi doświadczalnymi. Musieli przejść przez wojny, przez piekło tych mordów. To wszystko było wypróbowywaniem techniki. Do czego to prowadzi? Już wiemy, do czego. Do braterstwa maszyn i ludzi. Robotyzacja

⁴⁸ Narzuca się tu skojarzenie z powieścią Borisa Pilniaka (właśc. nazwisko Vogau, 1894–1936) *Maszyny i wilki* (1925, *Maszyny i wolki*). Pilniak miał się stać ofiarą terroru stalinowskiego, ale w swojej twórczości zaangażowany był w propagowanie idei rewolucji bolszewickiej. *Maszyny i wilki* to powieść tendencyjna, w której mamy do czynienia z kultem maszyny, techniki, rozwoju przemysłowego, z technicystyczną utopią. „Sugestywna symbolika tytułu powieści – pisze polska badaczka dzieła Pilniaka – [...] akcentuje charakterystyczną dwoistość rzeczywistości przedstawionej, eksponuje moment zderzenia krańcowo odmiennych elementów: żywiołowego, okrutnego biologizmu chłopstwa, obnażającego w zacieklej walce o byt swą wilczą naturę [...], i potęgi maszyny, techniki, cywilizacji industrialnej, oznaczającej nieograniczone wręcz możliwości rozumu, nauki, twórczej myśli człowieka, która uwalnia go od władzy »ciemnych sił«, otwiera imponujące perspektywy”. Maszyna to „środek przetworzenia prymitywnego chłopca w człowieka przyszłości, w znacznie doskonalszego przedstawiciela gatunku *homo sapiens*”. Ewa Korpała-Kirszak, *Borys Pilniak. Z dziejów radzieckiej prozy ornamentальной lat dwudziestych*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1979, s. 41–42. Przytoczmy przynajmniej jeden fragment powieści: „komuniści, maszynowcy, proletariusze, heretycy – poprzez bunt – bunt obcy i wrogi ich dążeniom – bunt pugaczowski, bunt Stienki Razina, zbuntowani, wrodzy buntom – szli na kremle, ku fabrykom – aby przez fabryki – w c i e l i ć w życie, w świat cały, opanować – wielką prawdę maszyny: szli od tej wilczej jałowej, dzikiej, chłopskiej Rusi – ku Rosji, ku światu precyzyjnemu, jak silnik Diesla. I wtedy natychmiast – nad zawiejami, buntami, zamieszkami pugaczowskimi – zaciążyła ręka robotnika, bezwzględna stała się ręka proletariusza, zaciśnięta na gardle buntów i wilczej Rusi – pierwsza w świecie ręka, która zaważnęła maszyną świata i pokusiła się, by grzęzawisko świata zastąpić m a s z y n ą c z ł o w i e k a, i na jej podstawach zbudować sprawiedliwość”. Boris Pilniak, *Maszyny i wilki*, przeł. Janina Dziarnowska, „Czytelnik”, Warszawa 1984, s. 109 (seria „Nike”), podkr. autora cytatu.

to osiodłany koń przyszłości, mówię ci, towarzyszu. Niektórzy towarzysze dzisiaj to druciarze, pobratani z maszynami. Na uszach mają słuchawki, palec na spuście, widzą w nocy. Ogromny rozwój maszyn skończy się braterstwem maszyn i ludzi. A prawa maszyn? To będą prawa człowieka. Widzę to (NP, s. 101; NočP, s. 88–89).

Nota bene, motyw braterstwa ludzi i maszyn pojawi się też w późniejszej powieści Topola, *Strefa cyrkowa*: „Do nowego światowego królestwa, którego awangardą jesteśmy, będą należały także maszyny, powiedział Dago i lekko uderzył pięścią w czołg. W nowym światowym wschodnim Imperium nikt już nigdy nie będzie poniżej ani niewoli człowieka, zwierzęcia ani maszyny, wyjaśnił mi Dago”⁴⁹.

Dodajmy jeszcze, że z wątkiem przemiany wiąże się powracający w powieści wątek tańca z niedźwiedziem. Od udawania niedźwiedzia w tym tańcu-obrzędzie (mamy tu więc związany z mitem rytuał) do wiary w możliwość autentycznej przemiany jest dość blisko. Dla pierwotnej mentalności naśladownictwo jest właściwie identyczne z przemianą. Warto zauważyć, że w Europie zwierzęciem, w które według wierzeń folklorystycznych człowiek przemienia się najczęściej jest, nie licząc wilka, właśnie niedźwiedź (skandynawscy berserkowie przemieniają się jedni w niedźwiedzie, inni w wilki)⁵⁰. Oczywiście taniec z niedźwiedziem nawiązuje też do realnego zjawiska: tańców niedźwiedzi tresowanych przez niedźwiedzników⁵¹.

Dopowiedzmy, że motyw przemieniania się związany jest z rytuałami przejścia⁵², czyli inaczej mówiąc – w uproszczeniu – z obrzędami inicjacyjnymi⁵³, sankcjonującymi przemianę człowieka, interpretowaną jako jego śmierć w jednej

⁴⁹ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, Wydawnictwo W.A.B., s. 48; Jáchym. Topol, *Kloktat dehet*, Torst, Praha 2005. s. 177.

⁵⁰ Por. Leszek Paweł Słupecki, *Wampiryzm*, s. 55, idem, *Wojownicy i wilkołaki*, s. 83–89.

⁵¹ Jak powiada znawca przedmiotu, niedźwiedznictwo nie jest zjawiskiem całkowicie nieznanym współcześnie, gdyż Cyganie bałkańscy „do dziś jeszcze, acz w formie szczątkowej, podtrzymują tradycje tego archaicznego zawodu”. W Warszawie i okolicach po raz ostatni widziano niedźwiedzników w roku 1937, a w Małopolsce pojawiali się oni sporadycznie jeszcze po II wojnie światowej, w Rymanowie na przykład zanotowano ich pobyt w 1962 r. W Austro-Węgrzech ministerstwo spraw wewnętrznych wydało zarządzenie, zgodnie z którym niedźwiedzników nie należy wpuszczać w granice monarchii, a gdyby je przekroczyli, powinno się ich karać i wydaląć. Potwierdzono je w 1901 r. Obowiązywało ono również w międzywojennej Czechosłowacji. Ryszard Kiersnowski, *Niedźwiedzie i ludzie w dawnych i nowszych czasach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 199–291. Mimo nieprzychylności władz mieszkańcy zapadłej przygranicznej wioski z pewnością mogli się z niedźwiedziami i niedźwiedznikami stykać w międzywojniu, a nawet po II wojnie.

⁵² S[iergiej] J. Niekludow, *op. cit.*, s. 235; Leszek Paweł Słupecki, *Wampiryzm*, s. 90–95, idem, *Wojownicy i wilkołaki*, s. 79.

⁵³ Danuta Penkala-Gawęcka, [hasło] *Bohater kulturowy*, [w:] Zofia Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1987, s. 54.

postaci i narodziny w drugiej lub śmierci i zmartwychwstanie. Być może związany jest z nimi również inaczej. Istnieje hipoteza, zgodnie z którą wiara w wilkołactwo może się tłumaczyć folklorystyczną zabiegów inicjacyjnych młodzieńców stających się wojownikami⁵⁴. Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że w powieści Topola nie chodzi bynajmniej o inicjację Polki, tylko głównego bohatera, Ondry. Polka jest człowiekiem dojrzałym i nie jest w wiejskim środowisku kimś obcym; inaczej Ondra – w jego wypadku przejście wiąże się z włączeniem obcego do wspólnoty oraz opuszczeniem dzieciństwa i wkroczeniem w wiek młodzieńczy. Na inicjacyjny wymiar powieści zwraca uwagę Martin Pilař⁵⁵. Inicjacja ma w *Nocnej pracy* wieloraki charakter: quasi-rytualne przechodzenie przez próby wyznaczone przez wspólnotę, tutaj dziecięcą wspólnotę wsi, do której dostało się nagle dwóch chłopców z miasta⁵⁶, wtajemniczenie w najskrytsze sekrety dorosłej społeczności wiejskiej, wtajemniczenie erotyczne, wtajemniczenie w śmierć, wtajemniczenie w opowieści mityczne, wreszcie inicjacja historyczna i polityczna. Jak zauważa Kamila Woźniak, pisząc zresztą o utworach pisarzy czeskich, inicjacja „oznacza zmierzch tego, co było – zmierzch dawnego świata, koniec czasu młodości i nieświadomości, a początek tego, co nowe, inne, niezbadane”⁵⁷. Pasuje to do zakończenia powieści, w którym następuje zagłada lub gruntowna przemiana dotychczasowego świata, a bohater i jego brat otoczeni są przez świat nowy, zagadkowy, nieznany.

Niezależnie od tego, czy Polka przemienia się w wilka, czy nie, czy jest człowiekiem, czy demonem, jedno określenie niewątpliwie ujmuje sporą część jego osobowości. Tym określeniem jest błazen⁵⁸. Polka zachowuje się jak trefniś. Jeśli

⁵⁴ Por. Aleksander Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982 („Mitologie świata”), s. 230; Leszek Paweł Słupecki, *Wojownicy i wilkołaki*, s. 202–239.

⁵⁵ Martin Pilař, *op. cit.*, s. 80–81.

⁵⁶ Ta inicjacja, pozwalająca na pełnoprawną przynależność do grupy dużych chłopców, pod wieloma względami przypomina rytuał inicjacyjny pierwotnych plemion. Por. jego uogólniony opis w: S[iergiej] A. Tokariew, *Pierwotne formy religii i ich rozwój*, przeł. Mirosław Nowaczyk, Książka i Wiedza, Warszawa 1969, s. 194. Topola interesują współczesne grupy przypominające archaiczne plemiona. Czymś takim jest m.in. Organizacja w *Siostrze*, gdzie w ogóle sporo mówi się o plemionach i nadaje się to określenie wielu grupom społecznym.

⁵⁷ Kamila Woźniak, *Wtajemniczenia. Szkice o motywach inicjacyjnych w prozie czeskiej XX wieku*, Universitas, Kraków 2015.

⁵⁸ Zauważmy, że wśród karnawałowych przebierańców, błaznów, często spotykano ludzi w wilczych maskach i okrytych wilczymi skórąmi, jedno i drugie sugerowało wilkołactwo. Niekiedy za pomocą głośnych instrumentów, zwłaszcza błazeńskich dzwonek, wprawiali się oni w stan demoniczny, wpadali w ekstazę. Por. Leszek Paweł Słupecki, *Wojownicy i wilkołaki*, s. 108–109.

wolno wierzyć jego słowom, pracował niegdyś w cyrku. Miał tam być treserem lam, ale zapewne pełnił też funkcję clowna, choć tego możemy się tylko domyślać. W rozśmieszaniu widzi swoje zadanie: „Mnie została drobna praca pośród ludzi, można by powiedzieć. Wszędzie na świecie, nawet nie przypuszczasz. Może ludziom jest ze mną chociaż trochę wesoło. Jak myślisz?” (NP, s. 272; NočP, s. 233). Siła jego *vis comica* jest ogromna, Polka rozbawia wszystkich: „zrobił taką minę, że Mały parsknął śmiechem [...] Ondra też musiał się roześmiać. [...] Ciągłe musieli się śmiać” (NP, s. 30; NočP, s. 29); „tego wieczora wszyscy ryczeli ze śmiechu, też się śmiała. Śmiali się z tego, co mówił i jak to mówił” (NP, s. 226–227; NočP, s. 195); „Innego kobiety by nie zniosły, ale nie Polki! Spójrzy na nie, coś mruknie, i już się uśmiechają” (NP, s. 231; NočP, s. 199). Polka nieustannie błaznuje i bajdurzy. Cieszy się przywilejem wszystkich błaznów, drwiny z każdego uchodzą mu na sucho, jest nietykalny⁵⁹. Błazen na dworze władcy miał wolność bezkarnego mówienia prawdy, którą zdobywał „poprzez w pełni świadomy akt włożenia błazeńskiej czapki”⁶⁰. Błaznowi rytualnemu w społecznościach prymitywnych, i tylko jemu, wolno było gwałcić tabu⁶¹.

Polka nie nosi tradycyjnego błazeńskiego stroju ani jego, jak się zdaje, najważniejszego elementu – czapki z dzwoneczkami⁶². Zauważmy jednak, że często można go spotkać na skrzypiącym, zgrzytającym rowerze i że w dodatku co rusz dzwoni jego dzwonkiem. Być może wolno domyślać się w tym nawiązania do błazeńskiej czapki właśnie.

Błazeński charakter mają też u Polki odwołania do – by użyć terminu Bachtina – „dołu materialno-cielesnego”: wzmianka o pierdzeniu (NP, s. 79; NočP, s. 71), aluzje do stosunków homoseksualnych starego i młodego tajniaka (NP, s. 70–71;

⁵⁹ Figury błaznów i głupców to charakterystyczne postaci świąt średniowiecznych i renesansowych. „Ta barwna kasta śmieszaków ulicznych i nadwornych (zawodowców, amatorów i karnawałowych przebierańców) często wspominana była w rozporządzeniach kościelnych i miejskich z XIII, XIV i XV wieku. Błazeński kaptur z dzwoneczkami zdobył sobie w tych czasach takie same przywileje »nietykalności«, jak pileus noszony przez wyzwoleńców w czasie rzymskich saturnaliów”. Mirosław Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993, s. 33. Jak powiada Michaił Bachtin, błazen i głupiec są „»nie z tego świata«, co daje im szczególne prawa i przywileje”, w tym przywilej bezkarności „błazeńskiego słowa”. *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, „Czytelnik”, Warszawa 1982, s. 367, 369.

⁶⁰ Mirosław Słowiński, *Błazen*, s. 73.

⁶¹ Ibidem, s. 72.

⁶² Jak podaje Słowiński, najstarszą wzmiankę o dzwoneczkach w stroju wesołka zawiera opis ubioru Rycerzy Zakonu Błaznów z 1381 r. Odtąd niezależnie od przemijających mód pozostają one stałym elementem błazeńskiego kostiumu. Ibidem, s. 92. Por. też Jacques Heer, *Święta głupców i karnawały*, przeł. Grażyna Majcher, „Volumen”, „Mara-but”, Warszawa 1995, s. 110.

NočP, s. 63), nacechowany cielesnością opis skoków dziewczyn przez ogień (NP, s. 83; NočP, s. 74). Nastawienie na „dół”, przeciwstawienie jakiejś „górze”, nieoficjalność przeciwstawiona oficjalności, groteskowa degradacja – to cechy kultury śmiechu i błażeństwa we wszystkich czasach.

Polka nie przypomina średniowiecznych czy renesansowych błaznów-karłów, błaznów-garbusów, jego ciało nie jest zdeformowane, niemniej długie i chude bocianie nogi (NP, s. 30, 228; NočP, s. 29, 196, 197) przydają wyglądowni tej postaci charakteru nieco groteskowego.

W sile rozśmieszania tkwi u Polki coś groźnego, niebezpiecznego dla otoczenia. Tkwi w niej możliwość zapanowania nad wolą innych. Polka hipnotyzuje słuchaczy. Zuza mówi sobie: „Jego słowa trafiają mi wprost do głowy” (NP, s. 227; NočP, s. 195). On sam zresztą powiada: „hipnotyka, hipnotyka to jest moja poetyka” (NP, s. 208; NočP, s. 181).

Model błazna, znany z historii i tradycji literackiej, nie jest jednak główną matrycą, do jakiej odwołuje się *Nocna praca*. Stanowi on raczej część wzoru szerszego i zarazem bardziej pierwotnego, modelu trickstera (oszusta, oszusta-przechery, szelmy, figlarza, łotrzyka), demoniczno-komicznego dublera bohatera kulturowego⁶³. Postać błazna należy zapewne uznać za rozwinięcie tego mitologicznego modelu⁶⁴, ale mimo że i trefniś bywa postacią dwuznaczną, antynomiczną⁶⁵, związaną nie tylko z komizmem i wesołością, ale również ze złem⁶⁶, to przecież te ostatnie koneksje są u niego bardziej niż u trickstera stonowane. Postaci oszusta, błazna i głupca łączy ze sobą Michaił Bachtin, który mówi o ich prastarej genezie: „W [...] literaturze społecznych dołów średniowiecza ważną rolę odgrywały trzy postacie mające duże znaczenie dla późniejszych

⁶³ Więcej na temat trickstera w studium *Pikarejski kojot Ilja. Model pikara i model trickstera w powieści „Strefa cyrkowa”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

⁶⁴ Jak powiada Słowiński, „mitologiczny łotrzyk staje przed nami jako odległy poprzednik, niemalże praprzodek średniowiecznego błazna”. Mirosław Słowiński, *op. cit.*, s. 21. Wcześniej Eleazar [Jeazar N.] Mieleński dostrzegł w tricksterze „odległego poprzednika średniowiecznych błaznów”: *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 233. Por. też Paul Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. Anna Topczewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 21.

⁶⁵ „Paradoksalność, dziwność, antynomiczność są organicznymi cechami błazna, które ów przenosi przez wszystkie kultury i wszystkie epoki do dzisiaj”. Mirosław Słowiński, *op. cit.*, s. 74.

⁶⁶ Kolory stroju błazna czasem były barwami zła właśnie, jeśli nie kroczył on boso, „często na jego nogach widać było czerwone buty – symbol rozwiązłości i zła”. Ibidem, s. 93. Poza tym w niektórych literackich wizjach błazna, jego zachowanie jest burzącą siłą, źródłem zepsucia i zniszczenia, czystą negacją, buntem przeciwko Bogu i odejściem od Niego. Błażeństwo bywa identyfikowane z grzechem. Ibidem, s. 192.

losów powieści europejskiej. Są to postacie oszusta, błazna i głupca. Nie były one wynalazkiem średniowiecza, wcześniej znały je starożytna Grecja i Rzym, także starożytny Wschód. Sonda historyczna nie dosięga dna w żadnym z tych obrazów – tak są one dawne⁶⁷.

Wpływy modelu opisanego przez etnologię nie mogą dziwić u Topola, na tyle zainteresowanego etnografią, że w wieku dojrzałym, w 1996 r., zaczął studiować tę dziedzinę na praskim Uniwersytecie Karola. Trzeba też przypomnieć, że Topol jest autorem wyboru oraz przekładu legend (i pieśni) Indian północnoamerykańskich (i Eskimosów), *Cierniowa dziewczyna* (1997, wyd. 2 przepracowane 2008, *Trnová dívka*), a właśnie w opowieściach Indian postać trickstera odgrywa szczególnie znaczącą rolę. Tam przybiera bodaj najpełniejszą postać⁶⁸ i właśnie w związku z północnoamerykańskim folklorem indiańskim została najpierw opisana, a już w poetyckim debiucie Topola, samizdatowym tomie *Eskimoski pies*, Egon Bondy, „papież” czeskiego undergroundu, chwalił upodobanie do mitologii⁶⁹.

Do Polki pasuje zarówno demoniczny, jak komiczny, błazeński charakter trickstera, a także skłonność do stosowania sztuczek i oszukiwania, jak też do przekraczania granic, naruszania tabu, choćby to było tabu ustanowione przez służbę bezpieczeństwa (Polka opowiada na przykład w knajpie o towarzyszach z Czerwonej Góry w ZSRR, gdzie ma się znajdować niewątpliwie tajny ośrodek szkolenia aparatu bezpieczeństwa, NP, s. 68; NočP, s. 65). Wiele czynów trickstera ma charakter parodystyczny⁷⁰, trickster parodiuje przede wszystkim działania związane ze sferą *sacrum*, działania szamanów, obrzędy, jak również najwyższego stwórcę⁷¹. Zauważmy, że Polka parodiuje m.in. śpiewy kościelne (NP, s. 273; NočP, s. 234–235).

O oszustwach Polki przekonuje na przykład scena z młodszym z tajniaków:

Młody tajniak wstał, wyglądził sobie marynarkę. Podszedł do Polki i wściekle szczechnął: Dowód osobisty! Wasz dokument tożsamości!

Polka jakby tylko na to czekał. Już miał tę czerwoną książeczkę w ręce. Gdzie ją namacał? Kiedy? Wisieli na nim oczami.

Ubek wziął dowód w dwa palce, z obrzydzeniem, jakby trzymał za ogon zdechłego szczura... trochę go kartkował i nagle... stoi przed Polką na baczność. I salutuje! (NP, s. 81; NočP, s. 72).

⁶⁷ Michaił Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, s. 366, podkr. autora cytatu.

⁶⁸ Por. Erminie W. Voegelin, [hasło] *North American Indian folklore*, [w:] Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, s. 798–800; Norbert Maria Borengässer, [hasło] *Trickster*, przeł. Józef Warzeszak, [w:] Waldenfels Hans (wyd.), *Leksykon religii*, z inicjatywy Franza Königa, przekł. oprac. Paweł Pachciarek, Verbinum, Warszawa 1997, s. 498.

⁶⁹ Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *op. cit.*, s. 35.

⁷⁰ Jeleazar N. Mieleletinski, [hasło] *Kulturnyj gieroj*, [w:] S[iergiej] A. Tokariew (red.), *Mify narodow mira...*, t. 2, s. 26–27. Idem, *Poetyka mitu*, s. 233.

⁷¹ Jan Luffer, *op. cit.*, s. 8.

To oczywiście wskazuje na fakt, że Polka jest wysokim oficerem albo przynajmniej bardzo cenionym współpracownikiem bezpieczeństwa lub wywiadu, że cyrk, jeśli to prawda, co o nim mówi, był jedynie przykrywką innej działalności⁷².

Trickster, jak powiada Karl Kerényi, jest „orędownikiem i personifikacją cielesnej sfery życia”⁷³, jest zachłanny, żarłoczny i obdarzony niepohamowaną seksualnością⁷⁴, co pasuje do Polki, nieustannie wlewającego w siebie alkohol (ale jedynie udającego pijanego), być może zażywającego narkotyki (tajemnicze pigułki) i skutecznie uwodzącego Zuzę.

Trickster w opowieściach o nim często umiera, potem jednak powraca do życia; śmierć, by tak rzec, nie jest w jego wypadku stanem stałym⁷⁵. I ta cecha może, jak wiemy, dotyczyć Polki.

Trickster często zachowuje cechy zoomorficzne lub półzoomorficzne⁷⁶, podobnie zresztą rzecz ma się z błaznem, „po dziś dzień przetrwały [...] zarówno w stroju, jak i w związanej z błaznem obrzędowości, elementy »zwierzęce«” i można wręcz mówić o pozostałościach po dualnej, zoo- i antropomorficznej naturze błazna⁷⁷ oraz o tym, że „ma mieszaną boską, zoo- i antropomorficzną natu-

⁷² Michaił Bachtin (*Problemy literatury i estetyki*, s. 370) nazywa przetworzoną w powieści folklorystyczną postać błazna postacią „wiecznego szpiega”. Chodzi mu o to, że błazen wiecznie obserwuje życie innych, także jego skrywane sfery, po to, żeby wywlec je na widok publiczny, wyśmiać i przedrzeć. Niemniej określenie „szpieg” jest tu znamienne.

⁷³ Karl Kerényi, *Trickster a mitologia grecka*, [w:] Paul Radin, *op. cit.*, s. 210.

⁷⁴ MJH [Melville Jean Herskovits], EWV [Erminie W. Voegelin], AM [Alfred Métraux], [hasło] *Trickster*, [w:] Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, s. 1124; Je[leazar] N. Mioletinski, [hasło] *Kulturnyj geroj*, s. 26; idem, *Poetyka mitu*, s. 233; Paul Radin, *op. cit.*, s. 162, 193; Tiffany Ana López, *María Cristina Mena: Turn-of-the-Century La Malinche, and Other Tales of Cultural (Re)Construction*, [w:] Elizabeth Ammons, Annette White-Parks (ed.), *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature: A Multicultural Perspective*, University Press of New England, Hanover and London 1994, s. 35; Jerzy S. Wasilewski, *Śmieszny, diabelski święty. O tricksterskim splocie wątków w postaci Św. Piotra*, [w:] Magdalena Kapelusz, Anna Engelking (red.), *Fascynacje folklorystyczne. Księga poświęcona pamięci Heleny Kapelusz*, Agade, Warszawa 2002, s. 162. Spośród legend indiańskich przetłumaczonych przez Topola na seksualny charakter trickstera najsilniej wskazuje *Kojot na poziomkach (Kojot na jahodach)*: Jáchym Topol, *Trnová dívka. Příběhy severoamerických Indiánů*, Hynek, Praha 1997, s. 114–115; wyd. 2, Torst, Praha 2008, s. 104–105.

⁷⁵ MJH [Melville Jean Herskovits], EWV [Erminie W. Voegelin], AM [Alfred Métraux], [hasło] *Trickster*, s. 1124 (fragment hasła napisany przez Erminie W. Voegelin); Jan Luffer, *op. cit.*, s. 8, 9.

⁷⁶ Eleazar Mioletinski, *Poetyka mitu*, s. 239; Danuta Penkala-Gawęcka, [hasło] *Bohater kulturowy*, s. 54; Julia Czerniawska, *Trickster w kulturze, ili „Trickster-kultura”*, „Slavia Orientalis”, R. LIII, nr 3, Komitet Słowianoznawstwa PAN, Kraków 2004, s. 430.

⁷⁷ Monika Sznajderman, *op. cit.*, s. 37.

re⁷⁸. Warto przypomnieć w związku z tym bocianie nogi i bocianie kroki Polki (np. NP, s. 228; NočP, s. 196). Trickster może się też przemieniać w zwierzęta⁷⁹. Przypomnijmy w związku z tym nasze podejrzenia co do wilkołaczej natury Polki.

Trickster „niemal zawsze jest po stronie zła”⁸⁰, psuje dzieło stworzenia⁸¹; cechy trickstera zachowały się w postaci kpiącego czarta z bajek europejskich⁸². Polka, jeśli nie jest uosobieniem zła, demonem, może wręcz wcielonym diabłem, to jest jego sługą. Zauważmy, że choć trickster nie jest diabłem, to przez chrześcijan, na przykład misjonarzy, bywał za diabła uważany⁸³. Jak sądzi Jerzy S. Wasilewski, trickster jest m.in. psującym świat diabłem⁸⁴. Jak zaś powiada Piotr Piotrowski: „Szczególnym przykładem mitologiczno-archetypowego motywu Trickstera jest biblijna postać kuszącego i podstępnego węża”⁸⁵.

Wreszcie trickster na ogół jest bratem (bratem bliźniaczym lub bratem młodszym, bratem rzeczywistym lub formalnym) bohatera kulturowego⁸⁶. Za takiego bohatera można by uznać ojca Ondry, wynalazcę, pracującego nad jakimś wielkim odkryciem, jako że herosi kulturowi przynoszą ludziom w mitach właśnie wielkie odkrycia, dają im rozmaite wynalazki, na przykład narzędzia⁸⁷; takie odkrycia są czynami kulturowymi. Polka jest jego bratem, przy tym bratem „gorszym”, mniej uzdolnionym: „Polka włożył ręce do kieszeni i mówi: No tak,

⁷⁸ Ibidem, s. 31.

⁷⁹ Julia Czerniawska, *op. cit.*, s. 432; Andrzej M. Kempniński, *Ilustrowany leksykon mitologii wikingów*, Poznań 2003, s. 139–141 (hasło: *Loki*).

⁸⁰ MJH [Melville Jean Herskovits], EWV [Erminie W. Voegelin], AM [Alfred Métraux], [hasło] *Trickster*, s. 1124 (fragment hasła napisany przez Erminie W. Voegelin).

⁸¹ Norbert Maria Borengässer, *op. cit.*, s. 498.

⁸² Ibidem.

⁸³ Stanisław Piłaszewicz, *Religie i mitologia Czarnej Afryki*, Dialog, Warszawa 2003, s. 87 (hasło: *Eszu*); idem, *Religie Afryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000, s. 67; Lewis Hyde, *Trickster Makes this World: Mischief, Myth, and Art*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1998, s. 10, 104; Robert D. Pelton, *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*, University of California Press, Berkeley 1980, s. 87–88.

⁸⁴ Jerzy S. Wasilewski, *op. cit.*, s. 162.

⁸⁵ Piotr Piotrowski, *Podstępne oblicze Trickstera*, „Albo Albo” 1998–1989, nr 4, s. 73.

⁸⁶ MJH [Melville Jean Herskovits], EWV [Erminie W. Voegelin], AM [Alfred Métraux], [hasło] *Trickster*, s. 1125; Je[leazar] N. Mioletinski, *Kulturowy geroj*, s. 26; Norbert Maria Borengässer, *op. cit.*, s. 498; Andrzej M. Kempniński, *Encyklopedia mitologii...*, s. 433 (hasło: *Trickster*); Julia Czerniawska, *op. cit.*, s. 432; Jerzy S. Wasilewski, *op. cit.*, s. 163.

⁸⁷ Andrzej M. Kempniński, *Encyklopedia mitologii...*, s. 76 (hasło: *Bohater kulturowy*); Je[leazar] N. Mioletinski, *Kategorie mificznych gerojow*, [w:] idem (główny riedaktor), *Mifologija. Illustrirowannyj encyklopediczeskij słowar'*, Fond „Leningradskaja galerieja”, AO „Norint”, Sankt-Pietierburg 1996, s. 815; Danuta Penkala-Gawęcka, *op. cit.*, s. 53.

jesteśmy z jednego miotu. Ale wasz tata to uczona głowa, gdzie tam mi się z nim mierzyć” (NP, s. 30; NočP, s. 29).

Trickster to postać ambiwalentna, m.in. dlatego, że z jednej strony jawi się jako przeciwieństwo bohatera kulturowego, z drugiej – wykazuje z nim cechy wspólne⁸⁸, a także dlatego, że jest mediatorem, pośrednikiem i „ta funkcja tłumaczy fakt, iż zachowuje on coś z dwoistości, którą ma przezwyciężyć”⁸⁹. Jeden z badaczy nazywa go wręcz „mitycznym ucieleśnieniem dwuznaczności i ambiwalencji, podwójności i dwulicowości, sprzeczności i paradoksu”⁹⁰. Również postać Polki pełna jest ambiwalencji. Okazuje się on zarazem arcyłudzki i demoniczny, buntowniczy i posłuszny władzy, podobny do swego brata i niepodobny, śmieszny i groźny. Tak – jako postać antynomiczną – widzą go i traktują inni. Milicjant Frida myśli: „Polka jest stąd, ale i nie stąd” (NP, s. 99; NočP, s. 87). Zuza nie może się zdecydować, jaki właściwie ma do niego stosunek: czy jest nim zafascynowana, czy raczej zde gustowana. Młody tajniak najpierw demonstruje swą nieufność, pogardę i obrzydzenie dla niego, a potem oddaje mu honory. Polka jest błaznem, z którego wszyscy się śmieją, a jednocześnie cieszy się powszechnym szacunkiem i mirem, najbardziej wpływowi ludzie we wsi radzą się go i liczą się z jego opinią.

W postaci Polki, jak w soczewce, skupia się wieloznaczność, typowa cecha utworu Jáchyma Topola. Nic nie można powiedzieć o Polce na pewno, pisarz bowiem każe czytelnikowi przyjmować określone rozwiązania i zaraz potem w nie wątpić; iść pewnym tropem i jednocześnie zastanawiać się, czy to trop właściwy; porzucać go dla innego i ponownie doń wracać.

Możliwe i równie uprawnione są różne interpretacje, co oczywiście pasuje do modelu utworu postmodernistycznego⁹¹, za jaki z wielu względów (m.in. gry z czytelnikiem, intertekstualności, ekspansji zjawisk kultury popularnej) należy uznać *Nocną pracę*. Znamienne jest pod tym względem otwarte zakończenie powieści:

Na brzegu, gdzie powinna być wieś, wysoko w górze, w gęstej ciemności, skakało teraz światło. Błyskało na obrzeżach chmur, które widać było wszędzie, gdzie światło się pojawiało. Szukało ich, ciągle rosło. Odbijało się od lodu. Było blisko.

Chyba jacyś ludzie z latarniami, powiedział Mały.

Możliwe.

Albo te twoje statki kosmiczne, ha, ha.

⁸⁸ Norbert Maria Borengässer, *op. cit.*, s. 498.

⁸⁹ Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. Krzysztof Pomian, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 309.

⁹⁰ Lewis Hyde, *op. cit.*, s. 7.

⁹¹ *Nota bene*, jak stwierdza Gerald Vizenor, postać trickstera ma cechy kojarzące się z postmodernizmem, badacz powiada wręcz: „trickster jest postmodernistyczny”: *Trickster Discourse*, „American Indian Quarterly” 1990, nr 14, s. 281.

Chyba tak.

A może to pada z gwiazdy.

To także możliwe (NP, s. 301; NočP, s. 259).

Czy jednak – zastanówmy się – powieść Topola nie pasuje również do innego modelu, mianowicie do modelu prozy realizmu magicznego? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie musi być pozytywna.

Termin „realizm magiczny” nie odnosi się jedynie do literatur iberoamerykańskich, choć niektórzy badacze (Sandro Abate, Cynthia Duncan) chcieliby go do nich ograniczyć⁹². Powstał zresztą na terenie Europy i to dla opisanego pewnego typu malarstwa, a nie twórczości literackiej: w 1925 r. zastosował go niemiecki krytyk sztuki Franz Roh⁹³ w książce *Postekspresjonizm, realizm magiczny. Zagadnienia najnowszego malarstwa europejskiego (Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neueren europäischen Malerei)*, którą niedługo później (1927 r.) przetłumaczono na hiszpański. Od końca lat dwudziestych o realizmie magicznym mówi się w Niemczech również w odniesieniu do literatury, a praktyka twórcza potwierdza przydatność tego określenia. Po raz pierwszy jednak w stosunku do sztuki słowa zastosowano ten termin w wieku XX nieco wcześniej, a uczynił to w latach 1926 i 1927 w czterech manifestach drukowanych w piśmie „’900” włoski pisarz i krytyk Massimo Bontempelli (początkowo mówił o „realizmie mistycznym”, potem „magicznym”). Pojęcie „realizmu magicznego” trafiło więc do Ameryki Łacińskiej ze Starego Kontynentu, w 1948 r. użył go Arturo Usler Petri w książce *Literatura i ludzie Wenezueli (Letras y hombres de Venezuela)*, po pewnym czasie termin zaczął być szeroko stosowany⁹⁴. Realizm magiczny należy więc uznać

⁹² Por. Tomasz Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Universitas, Kraków 2004, s. 265.

⁹³ Jak podaje Henryk Markiewicz, wcześniej „termin ten występuje już u Novalisa w *Allgemeines Brouillon* (1798–1799). Fritz Stich we wstępie do *Deutsche Klassik und Romantik* (1922) proponował go jako określenie twórczości Schillera, w której »ideał bezczasowego prawa staje się rzeczywistością«: *Teorie powieści za granicą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 364 (przypp. 1).

⁹⁴ Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 216–218; Eva Lukavská, „Zázračné reálno” a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*, Host, Brno 2003, s. 13–14; Joan Mellen, *Magic Realism*, Gate Group, Detroit 2000, s. 13; Grzegorz Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 544–545; Henryk Markiewicz, *op. cit.*, s. 328–329. Por. też Pavol Koprda, *Realizm magiczny Massimo Bontempellogo*, przeł. Piotr Olkusz, [w:] Johann Biedermann, Grzegorz Gazda, Irena Hübner (red.), *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007; Joanna Jabłkowska, *Między Kafką a Marquezem. O niemieckim realizmie magicznym*, [w:] Johann Biedermann, Grzegorz Gazda, Irena Hübner (red.), *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, s. 115–131

za zjawisko uniwersalne, nie ograniczone geograficznie ani językowo. Tacy badacze, jak Ángel Flores i Arturo A. Fox wywodzą je od dzieła Franza Kafki⁹⁵, a więc twórcy bynajmniej nie latynoamerykańskiego, tylko, jak wiadomo, pochodzącego z Pragi. Polska bohemistka Kamila Woźniak pisze o nawiązaniach – świadomych lub nie – do iberoamerykańskiego nurtu realizmu magicznego w związku z prozą Czecha Oty Pavla, autora *Śmierci pięknych saren*⁹⁶. Wendy B. Faris, omawiając nurt realizmu magicznego, posługuje się m.in. przykładem pisarza czeskiego, Milana Kundery⁹⁷, którego zalicza doń również David Lodge⁹⁸, co zresztą, jeśli wziąć pod uwagę silnie racjonalistyczny charakter prozy autora *Żartu*, wydaje się nieporozumieniem. Nie widać więc przeszkód, które nie pozwalałyby pod kątem realizmu magicznego rozpatrywać powieści Jáchyma Topola.

Co więcej, na terenie czeskim termin „realizm magiczny” (*magický realismus*) pojawił się przed jego użyciem w książce Roha, bo w roku 1917, tyle że nie w druku, tylko w prywatnej korespondencji, mianowicie w listach braci Čapkůw do poety Stanislava Kostki Neumanna. Tak nazywali oni swoją ówczesną twórczość literacką, utwory zawarte w nowelistycznym tomie Karla Boža męka (*Boží muka*, tytuł, powtórzony przez polskiego tłumacza, oznacza kapliczkę) i tomie siedmiu próz starszego z braci *Lelio* (oba 1917 r.)⁹⁹. Josef na oznaczenie swojej ówczesnej metody pisarskiej używał na przemian określeń „realizm magiczny” i „kubizm”¹⁰⁰.

Ángel Flores określił realizm magiczny jako „połączenie realizmu i fantazji” (*amalgamation of realism and fantasy*)¹⁰¹. Polski hispanista Adam Elbanowski podkreśla: „stwierdzić można, że istota realizmu magicznego sprowadza się do współdziałania dwóch elementów – realności i magii – które nie są przeciwieństwem,

⁹⁵ Eva Lukavská, *op. cit.*, s. 14, 17; Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 223. O wielkim literackim wpływie Kafki na latynoamerykański realizm magiczny pisze też Joan Mellen, *op. cit.*, s. 15. Charakterystyczne, że Gabriel García Márquez, wedle jego własnych słów, postanowił zostać pisarzem, przeczytawszy Kafkowską *Przemianę* (1916, *Die Verwandlung*). Plinio Apuleyo Mendoza, *Zapach guajawy* (fragmenty), przeł. Krystyna Rodowska, „Literatura na Świecie” 1983, nr 9, s. 144; *Gabriel García Márquez, [w:] Seven Voices; Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*, transl. by Fances Partridge, Knopf, New York 1973, s. 326.

⁹⁶ Kamila Woźniak, *op. cit.*, s. 48–49.

⁹⁷ Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 265.

⁹⁸ David Lodge, *The Art of Fiction*, Viking, New York 1993, s. 114. Także Joan Mellen wymienia dwie powieści czeskiego autora – *Księgę śmiechu i zapomnienia* i *Nieznośną lekkość bytu* – jako dzieła stosujące środki realizmu magicznego: *op. cit.*, s. 154–155.

⁹⁹ Oleg Malewicz, *Kariel Czapiak, Kritiko-biograficzeskij oczerk*, wyd. 2, Chudożestwiennaja literatura, Moskwa 1989, s. 71.

¹⁰⁰ Jiří Opelik, *Josef Čapek*, Melantrich, Praha 1980 („Odkazy pokrokových osobností naší minulosti”), s. 148.

¹⁰¹ Ángel Flores, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, „Hispania” 1955, nr 38. Cyt. za: Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 223.

lecz jednością. Ten proces przeobrażeń, a raczej zestawienia dwóch (pozornych) skrajności, nie na zasadzie kontrastu, ale naturalnej symbiozy, wydaje się decydującym wyróżnikiem, *realismo mágico*¹⁰². Joan Mellen pisze: „Realizm magiczny to technika pisarska, która łączy fantazję z surowymi realiami fizycznymi lub rzeczywistością społeczną, poszukując prawdy poza prawdą osiągalną na powierzchni codzienności. W technice tej kryje się zadziwiająca ironia: prawda może w pełni przejawić się w literaturze tylko dzięki zespoleniu faktów i tego, co fantastyczne”¹⁰³. Z kolei praktyk literatury realistycznomagicznej, Miguel Ángel Asturias, stwierdziwszy, że pewne teksty indiańskie, np. *Popol Vuh*, są prawdziwie surrealistyczne i że jest w nich właściwy surrealizmowi dualizm rzeczywistości i snu, dodaje:

istnieje rodzaj snu, niereczywistości, która opowiedziana w każdym jej szczególe wydaje się bardziej realna niż sama rzeczywistość. Z tego wypływa to, co nazywamy „realizmem magicznym”. Istnieją wydarzenia autentyczne, które stają się później legendami i istnieją legendy, które później stają się wydarzeniami; nie ma granicy między rzeczywistością a snami, między rzeczywistością a fikcją, między widzianym a wyobrażonym¹⁰⁴.

Ta „jedność przeciwieństw”, stopienie się przeciwieństw odróżnia realizm magiczny od fantastyki, co podkreślał Luis Leal: „realizm magiczny nie tworzy światów wymaginowanych jak tworzy je fantastyka czy *science fiction*”¹⁰⁵. W fantastyce nadnaturalność wdziera się do świata racjonalnego, ale wciąż jest od niego radykalnie odmienna, natomiast w realizmie magicznym tajemnica i cudowność tkwią w samym świecie i nie trzeba ich w żaden sposób usprawiedliwiać.

Skoro, jak wspominaliśmy, u Topola nieraz nie wiadomo, co jest „rzeczywistością”, co snem, co wyobrażeniem, co wizją, a co mitem, to nie ma między nimi wszystkimi granicy. Realność i fantazja tworzą jedną substancję, tak samo jak w utworach realizmu magicznego. Taki jest charakter świata przedstawionego, a jak słusznie zauważa Tomasz Pindel, realizm magiczny da się definiować „raczej w kontekście specyfiki świata przedstawionego, sposobu ukazywania rzeczywistości niż w kategoriach wyłącznie estetycznych; styl pozostaje bowiem zjawiskiem niezmiernie indywidualnym i znacząco różni poszczególnych realistów magicznych”¹⁰⁶.

¹⁰² Adam Elbanowski, *Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 9, s. 14.

¹⁰³ Joan Mellen, *op. cit.*, s. 1.

¹⁰⁴ Miguel Ángel Asturias, [w:] *Seven Voices...*, s. 136.

¹⁰⁵ Luis Leal, *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, „Cuadernos Americanos” 1967, vol. CLIII, nr 4, s. 231.

¹⁰⁶ Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 262.

Wspomniana tu już Wendy B. Faris wyróżnia w jednej ze swych prac¹⁰⁷ pięć cech naczelných realizmu magicznego, które podajemy tu za Pindelę:

1. Utwór realizmu magicznego posiada zawsze jakiś element magii, coś, czego nie można wytłumaczyć znanymi nam prawami natury. Magia i rzeczywistość nie są tu czymś sprzecznym, choć z drugiej strony magia nie zostaje do końca „zasymilowana” przez realizm.

2. Świat przedstawiony takiego dzieła jest niemal identyczny z tym, w którym żyjemy, w odróżnieniu od literatury fantastycznej czy alegorycznej, która ma skłonność do tworzenia własnych, odmiennych światów. Teksty obfitują w liczne szczegóły rozpoznawalne przez czytelnika jako codzienne, normalne, zwykłe.

3. Teksty należące do realizmu magicznego wzbudzają wątpliwości czytelnika co do tego, jak rozumieć opisywane wypadki. Zazwyczaj czytający waha się, czy niezwykle zajście jest cudem, czy złudzeniem postaci. [...]

4. Realizm magiczny sytuuje się gdzieś między dwoma rzeczywistościami: w świecie przedstawionym utworów tego nurtu wyczuwa się jednoczesną obecność świata zwykłych ludzi i świata niesamowitości, magii.

5. Realizm magiczny podaje w wątpliwość powszechnie przyjęte kategorie czasu, miejsca i tożsamości. Szczególnie wyraźnie widoczne jest to w zabiegach temporalnych, na przykład u Garcíi Márqueza: niemal pięcioletni deszcz w *Stu latach samotności* czy długowieczność dyktatora z *Jesieni patriarchy* kwestionują obowiązujący sposób postrzegania czasu i jego linearnego upływu¹⁰⁸.

Nocna praca pozostaje w zgodzie ze wszystkimi tymi wyróżnikami. Magia, cudowność nie jest tu sprzeczna z rzeczywistością, ale za całkowicie przez nią zasymilowaną także uznać jej nie można. Na przykład tajemniczy związek między obietnicą cygańskiego chłopca, że Cyganie kupią dziadkowi Ondry mnóstwo świec, a snem Starej pozostaje niepojęty. Od codziennych, trywialnych szczegółów w powieści aż się roi, również większość postaci to zwykli ludzie; zwyczajny, mówiony jest też ich język. O wątpliwości odbiorcy, jak rozumieć przedstawione wypadki, już mówiliśmy. Cecha czwarta nie wnosi właściwie nic nowego w stosunku do pierwszej. Niejasności dotyczące tożsamości postaci przedstawiliśmy wyżej na przykładzie Polki, a także Polki i ojca Ondry. Czas niby jest precyzyjnie określony przez wydarzenie historyczne (agresja wojsk państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację): sierpień 1968 r., ale oto pod koniec książki pada śnieg, szaleje zamieć, a na rzece znajdują się kry, mimo że jest lato. Poza tym czas

¹⁰⁷ Wendy B. Faris, *Sheherezade's Children*, [w:] Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham–London 1995, s. 167–185.

¹⁰⁸ Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 240–241.

historyczny miesza się z mitycznym¹⁰⁹, powieść kończy się swego rodzaju apokalipsą (jak *Sto lat samotności* [1967, *Cien años de soledad*] Garcii Marqueza): wieś ulega częściowemu zniszczeniu, a mieszkańcy gremialnie ją opuszczają.

Faris wyróżnia jeszcze dziewięć cech niefundamentalnych, jednak częstych w utworach nurtu realizmu magicznego. Niektóre z nich również obecne są w *Nocnej pracy*. „Narrator przyjmuje często dziecięcą perspektywę”¹¹⁰. Jak wiemy, tak właśnie dzieje się w utworze Topola. „Stosunkowo częsty jest motyw metamorfozy postaci”¹¹¹. Istotnie, na przykład w *Królestwie z tego świata* (1948, *El reino de este mundo*) Alejo Carpentiera motyw przemian w zwierzęta powraca kilkakrotnie, a przedmowę do tej powieści, będącą manifestem „cudownej rzeczywistości” (*lo real maravilloso*), poprzedza motto dotyczące „przeobrażania się w wilki”¹¹². Motyw wilkołactwa, jak już wspomniano, obecny jest u Topola. „Wiele tekstów przyjmuje postawę opozycyjną wobec istniejącego porządku społecznego”¹¹³. Taką postawę, opozycyjną wobec ustroju, którego stróże i ofiary to postaci powieści, można z *Nocnej pracy* łatwo wyczytać, polityka i naznaczona polityką historia jest tu czynnikiem bardzo istotnym. „U podstaw opowieści realistycznomagicznych leżą zazwyczaj dawne systemy wierzeń i lokalne przesady. Często miejscem akcji są okolice wiejskie, stąd obfitość ludowych akcentów”¹¹⁴. Znow wszystko się zgadza: Topol po raz pierwszy w swej karierze pisarskiej osadził utwór nie w wielkim mieście, lecz na wsi, nawiązując do zabobonów, legend i wierzeń mogących być uznanymi za miejscowy folklor. „Jungowska raczej niż Freudowska perspektywa narracji: magia i niesamowitość wiążą się z grupą ludzi, nie z psychiką jednostki”¹¹⁵. Cudowność to rzeczywiście nie wytwór psychiki Ondry, Ondra jest chłopcem z miasta i patrzy na wiejską rzeczywistość jako na coś odrobinę egzotycznego. I wreszcie: „duch karnałowy”¹¹⁶. O tym także już mówiliśmy.

Do owych dodatkowych cech wyszczególnionych przez Faris dodać by należało jeszcze dwie. Po pierwsze motywy inicjacyjne. Jak wiadomo, u Topola motywy te występują, spotkać je można również w wielu utworach realizmu magicznego, na przykład w pierwszych powieściach Alejo Carpentiera: *¡Ecué-Yamba-O!* (1933), *Królestwie z tego świata*, *Podróży do źródeł czasu* (1953, *Los pasos perdidos*)

¹⁰⁹ Zob. analizę tego zjawiska w powieściach Alejo Carpentiera i Gabriela Garcii Marqueza w: Eva Lukavská, *op. cit.*, s. 156–165.

¹¹⁰ Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 241.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Alejo Carpentier, *Przedmowa* [do:] idem, *Królestwo z tego świata*, przeł. Kalina Wojciechowska, „Czytelnik”, Warszawa 1968, s. 5.

¹¹³ Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 241.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem.

i *Eksplodzji w katedrze* (1962, *El siglo de las luces*)¹¹⁷. Drugą cechą jest swoisty tygiel kultur, kulturowa różnorodność, swego rodzaju kulturowa „metyzacja”¹¹⁸. Topol wybrał na miejsce akcji wioskę położoną przy dwu granicach (polskiej i niemieckiej), obecny jest w powieści wątek Niemców i wątek żydowski, a rolę nieco egzotycznej ludności indiańskiej czy murzyńskiej z prozy iberoamerykańskiej pełnią Cyganie (Cyganie są zresztą obecni w *Stu latach samotności*).

Jáchym Topol przyznaje się w wywiadach, że zawsze maniakalnie pochłaniał wszelkie słowo drukowane¹¹⁹. Niewątpliwie znał więc też dzieła iberoamerykańskiego realizmu magicznego, tłumaczone na czeski, poczynając od drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Przygotować go na nie mogło znaczenie, jakie w kulturze czeskiej miał surrealizm, kierunek, z którego *realismo mágico* obficie czerpie podniety i z którego wyrasta¹²⁰, a przede wszystkim, by tak rzec,

¹¹⁷ Por. Eva Lukavská, *op. cit.*, s. 41–50, 157–159.

¹¹⁸ Por. Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 250.

¹¹⁹ Por. np. Tomáš Weiss, Jáchym. Topol, *op. cit.*, s. 17–19.

¹²⁰ Wprawdzie Alejo Carpentier w manifestcie-przedmowie do *Królestwa z tego świata* z wyższością odzywa się na temat surrealizmu („element cudowny, przyzywany w stanie niewiary – jak to przez tyle lat czynili surrealiści – zawsze był tylko sztuczką literacką, która z czasem stała się tak nudna jak pewna literatura oniryczna »uporządkowana« i pewne pochwały głupstwa, od których dziś odeszliśmy dość daleko”. *Przedmowa*, s. 8), ale sam przez szkołę surrealizmu przeszedł: przyjaźnił się z Robertem Desnosem, który przedstawił go André Bretonowi, a ten zaproponował Kubańczykowi współpracę z pismem „La Révolution surrealiste”. Poza tym Carpentier spotykał się w Paryżu m.in. z Louisem Aragonem, Paulem Éluardem, Benjaminem Péretem, współpracował z Antoninem Artaud, tłumaczył artykuły Desnosa. Dobrze poznał doktrynę surrealistyczną. Nawet jego zerwanie z surrealizmem (w imię cudownej rzeczywistości amerykańskiej) odbywa się też w duchu grupy surrealistycznej. Także dla Miguela Ángela Asturiasa duże znaczenie miał pobyt we Francji i zaznajomienie się z surrealizmem. Również Gwatemalczyk przyjaźnił się z Desnosem. „Często – wspomina – spotykałem się też z Tristanem Tzarą, ojcem dadaizmu. Z wielu innymi ludźmi z Ameryki Łacińskiej [...] chodziliśmy na spotkania [surrealistów] na Montparnasse. Surrealizm niewątpliwie otworzył przed nami drzwi, bardzo nas ekscytował. [...] Czuliśmy, że dał nam swobodę [...] czuliśmy, że otworzył możliwości wyrażenia podświadomego przesłania wewnętrznego, wypływającego z głębi naszej istoty. Zapis automatyczny i wszystkie te nowe formy autoekspresji były dla nas niby smagnięcie biczem, bo tkwiła już w nas prymitywna i infantylna forma surrealizmu. Z pewnością w surrealizmie jest coś elementarnego, coś elementarnego psychologicznie; ta nowa szkoła pozwoliła nam jednak ożywić to, co nieśliśmy w sobie. [...] Jest też inna grupa pisarzy surrealistycznych [...], którzy pochłonięci byli zagadnieniem słowa, znaczenia słowa i gry ze słowem. My byliśmy znacznie bardziej zainteresowani słowem niż sam surrealizm, bo słowo ma szczególne znaczenie dla Ameryki Łacińskiej, a przede wszystkim dla ras prymitywnych” (*Miguel Ángel Asturias*, s. 135–136). Surrealistyczne metody dostarczyły Asturiasowi narzędzi pisarskich we wczesnym okresie jego twórczości. Jak zauważa Manuel Miranda Sallorenzo, surrealiści cenili Amerykę Ła-

„magicznorealistyczny potencjał” programu Grupy 42, dla autora *Siostry* – jak pamiętamy – ważnej¹²¹.

cińską jako obszar nie zepsuty przez kulturę Zachodu, racjonalizm i zgodę na ograniczenie subiektywności. Dzięki temu surrealizm stał się dla przedstawicieli narodów latinoamerykańskich bodźcem kierującym ich ku kulturalnej autonomii i wyzwoleniu się spod supremacji europocentryzmu. Z radością słyszeli oni, że sami poeci europejscy pokładają nadzieje w krajach kulturalnie peryferyjnych. (*Heterogeneidad cultural latinoamericana y nueva novela en la narrativa de José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos*, Hamburg 1986 [dysertacja uniwersytecka], s. 55–56). Na temat stosunku realizmu magicznego i cudownej realności do surrealizmu zob.: Tomasz Pindel, *op. cit.*, s. 244–248; Eva Lukavská, *op. cit.*, s. 10, 15, 22, 25, 34–40; Grzegorz Gazda, *op. cit.*, s. 547–549; Gonzalo Celorio, *El surrealismo y lo real maravilloso americano*, Sep-Setentas, Mexico 1975.

¹²¹ Większość członków Grupy 42, w tym główny teoretyk Jindřich Chalupecký, przeszła przed jej powstaniem przez etap fascynacji surrealizmem. Później (podobnie jak zainteresowanym surrealizmem iberoamerykańskim realistom magicznym) przestał on im wystarczać. Surrealizm został przewyciężony, pewne jego elementy jednak w programie Grupy i jej praktyce twórczej nadal odzywały się echem. W swych programowych *Tezach* Chalupecký podkreśla, że jeśli nazwać jego stanowisko programowe realizmem, „myśląc o tym, że artysta nie rości sobie pretensji do żadnego szczególnego estetycznego *universum*, tylko sytuuje się w świecie swojej realnej egzystencji – to ów realizm nie ma absolutnie nic wspólnego z żadnym ograniczaniem dzieła artystycznego do tego, co w potocznej praktyce życiowej jawi się jako rzeczywistość. Albowiem rzeczywistość nie jest wcale niczym danym z góry, nie jest czymś, co kiedykolwiek istniałoby bez naszej zasługi i naszego działania. Rzeczywistość to coś, co dopiero powstaje przez nasze obcowanie z tym, co jest poza naszą zdolnością uświadamiania sobie; coś, co wytwarzamy sobie przez to, że dla swojej świadomości zdobywamy swoje życie i otaczający nas świat. A jeśli w potocznej praktyce życiowej nasze życie jest ograniczone do kilku najbardziej niezbędnych danych, wobec czego jego niezmiernie obszary pozostają poza naszą świadomością, to sztuka zaczyna się na tych obszarach ukrytych i przez mowę oraz formę podnosi się i przenika do świadomości. Moglibyśmy więc taki realizm nazwać realizmem tego, co niewidzialne”. Jindřich Chalupecký, *Teze* (17.09.1943), [w:] Zdeněk Pešat, Eva Petrová, *Skupina 42. Antologie*, Atlantis, Brno 2000, s. 23–24. Słowa te muszą nam się chyba skojarzyć z realizmem magicznym. Dodać trzeba, że Chalupecký niewątpliwie znał dzieła malarzy, których twórczość Franz Roh określał mianem realizmu magicznego, a być może również samą książkę Roha. Nie znał zaś raczej wystąpień Massimo Bontempellego, ale jego program wykazuje punkty styeczne z propozycjami Włocha. Teoretyk Skupiny mówi o konieczności „nowego mitu” w sztuce i literaturze, ale w mit ów miałyby się zmienić codzienna rzeczywistość otaczająca współczesnego człowieka. Także Bontempelli postuluje „nowoczesny mit”, ale mówi, że funkcję mitu ma codzienna rzeczywistość. Por. Pavol Koprda, *op. cit.* O Grupie 42 zob.: Leszek Engelking, *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia „Grupy 42” w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

Niewątpliwie pojęcie „realizm magiczny” (podobnie jak na przykład pojęcie „postmodernizm”)¹²² jest dość nieprecyzyjne. Wszyscy piszący o tym nurcie skarżą się na jakąś jego nieokreśloność. Na przykład Jerzy Kühn twierdzi, że interesujący nas termin, „służąc początkowo na określenie pewnych zjawisk charakterystycznych dla latynoamerykańskiej prozy, zatracił wnet swe pierwotne znaczenie, urastając do rangi słowa-zaklęcia, mówiącego wszystko, czyli nic”¹²³. Niemniej daje się chyba wskazać pewne cechy charakterystyczne realizmu magicznego, co – powołując się na znawców zagadnienia – próbowaliśmy tu uczynić. Obecność tych cech w danym utworze pozwala umieścić go na określonym obszarze zjawisk literackich. *Nocna praca* Jáchyma Topola znajduje sobie na tym obszarze poczesne miejsce.

Wydaje się, że czeski pisarz, świadomie lub nieświadomie odwołując się do realizmu magicznego, czynił to przede wszystkim ze względu na jego heterogeniczność i ambiwalentność, na fakt, że tkwi w nim zarówno realizm, precyzja opisu rzeczywistości, jak i fantazja, mit oraz magia. A przecież cechą bodaj najbardziej podstawową *Nocnej pracy* jest jej niejednoznaczność – niepokojąca, mroczna, nocna niepewność i zmienność konturów, faktur i barw.

¹²² Niektórzy badacze mówią o pokrewieństwie realizmu magicznego i postmodernizmu lub nawet uznają literaturę realizmu magicznego za część literatury postmodernistycznej. Por. Theo L. D’haen, *Magical Realism and Postmodernism. Decentering Privileged Centers*, [w:] Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, s. 191–208.

¹²³ Jerzy Kühn, *Od romansu rycerskiego do realizmu magicznego*, [w:] idem, *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, „Czytelnik”, Warszawa 1984, s. 272.

POLSKA W SUPERMARKECIE BOHATERÓW RADZIECKICH

Siostra, pierwsza powieść Jáchyma Topola, pełna była odwołań do Polski, Polaków, polskiej kultury i języka polskiego¹. Jeszcze więcej motywów polskich niż w *Siostrze* znajdziemy w innym dziele czeskiego pisarza, dziele dość trudnym do zaklasyfikowania gatunkowego (swoista kronika podróży, swoisty esej, zbiór luźnych relacji i uwag?), a noszącym intrygujący tytuł *Supermarket bohaterów radzieckich* (*Supermarket sovětských hrdinů*). Ta obfitość wiąże się z genezą utworu. Pisany od 10 do 21 września 2004 r., wyszedł najpierw jako – dosyć, trzeba przyznać, oryginalne i osobliwe – posłowie do czeskiego tłumaczenia książki Andrzeja Stasiuka *Jak zostałem pisarzem*. Wiąże się ona również (i przede wszystkim) z jego ogólnym tematem, a zarazem osią, na którą nawlekane są poszczególne wydarzenia, rozmowy i dywagacje. Tematem tym jest podróż z Czech, przez Słowację do Polski – konkretnie do Wołowca, siedziby Wydawnictwa Czarnego (to ono zresztą opublikowało w 2005 r. polskie tłumaczenie utworu) i miejsca zamieszkania Stasiuka oraz jego żony, wydawczyni Moniki Sznajderman – i droga powrotna do Czech. Jako posłowie do książki polskiego pisarza tekst miał inny tytuł, mianowicie *Jak jsme táhli za Stasiukem (pokus o kroniku)*, czyli *Nasza wędrówka do Stasiuka (Próba kroniki)*, dopiero później, ogłoszony już niezależnie, został przemianowany na *Supermarket bohaterów radzieckich* (postaci książki miały zobaczyć reklamę tak właśnie, dosyć szczególnie, nazwanego supermarketu, działającego w przygranicznym słowackim Svidniku; to oczywiście groteskowe i zabawne „pomieszanie języków”, mowy realnego socjalizmu i mowy sklepikarskiego kapitalizmu)².

Nazwisko polskiego pisarza pada już w pierwszym akapicie: „Abstynencja trwała pół roku. Przerwałem ją w Berlinie właśnie ze Stasiukiem” (SBR, s. 6; SSH, s. 7). W trzecim akapicie wspomniana jest żona polskiego pisarza (SBR, s. 6; SSH, s. 8). Wkrótce potem pojawia się akapit poświęcony historii znajomości ze Stasiukami i historii zamysłu opisaney w *Supermarkecie* podróży:

¹ O motywach polskich w tej powieści mowa jest w studium „*W młodości czasem chciałem być Polakiem...*”. Polska, polszczyzna i Polacy w powieści „*Siostra*”, zamieszczonym w niniejszej książce.

² Jáchym Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, przeł. Leszek Engelking, Wołowiec 2005, s. 59. Oryginał: *Supermarket sovětských hrdinů*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007, s. 51. Dalsze cytaty, przytaczane według tego samego wydania, oznaczane będą w tekście literami „SBR”, po których pojawi się numer strony tłumaczenia, z kolei po literach „SSH” znajdzie się lokalizacja cytowanego lub przywołwanego fragmentu czeskiego oryginału.

Andrzeja poznałem przy okazji spotkania literackiego w Pradze. We „Violi”³. [...] Andrzej czytał z więziennej książki *Mury Hebronu* przerażający fragment o więźniu-prostytucie. Potem spotkaliśmy się w Niemczech, w pewnym niedużym zamku. Tam też niewiele ze sobą rozmawialiśmy. Andrzej zablądził. Nie można w porządnej niemieckiej wiosce przeoczyć dwumetrowego Polaka z butelką w ręce. Odłowili go i przywieźli, ale ja wtedy spałem w lesie. Andrzej pisał potem w „Literárních novinach”, że mnie szukał. Chciał mnie spytać, czy też mam dwie łazienki. Potem znowu mieliśmy spotkanie literackie w Niemczech. Potem znowu. Ostatni raz w Lipsku. Buchmesse. Poznaliśmy się z Mileną Odą. [...] Umiłała nam czas przy kolacji, za którą płaciła, jakżeby inaczej, Katharina Raabe. Tam opowiedziałem Monice i Andrzejowi o leśnej drużynie „Biały Łabędź”. Zamierzamy odwiedzić Karpaty. Po prostu chcemy przejść z Europy Wschodniej do Środkowej. Ruszymy po śladach naszych dziadków i ojców na Duklę. My tam mieszkamy, powiedzieli Stasiukowie, padnijcie (SBR, s. 7–8; SSH, s. 8).

Ponadto znajdujemy w tekście Topola tytuł jednej z książek polskiego twórcy, *Opowieści galicyjskie* (przetłumaczonej na czeski przez Jolantę Kamińską i w 2001 r. opublikowanej pod wiernie oddanym tytułem *Haličské povídky* przez ołomunieckie wydawnictwo Periplum, SBR, s. 23, 31; SSH, s. 22, 30).

Oprócz nazwisk Stasiuka i jego żony pojawiają się w książce także nazwiska wielu innych Polaków, zarówno żyjących, jak i zmarłych. Są wśród nich ludzie związani ze stosunkami polsko-czechosłowackimi: Tomasz (w tekście imię w formie zdrobnionej – Tomek) Grabiński, słowakista, tłumacz z czeskiego i słowackiego (SBR, s. 11; SSH s. 12), Mirosław (w tekście imię w formie zdrobnionej – Mirek) Jasiński (SBR, s. 22 SSH, s. 20), szef Solidarności Polsko-Czesko-Słowackiej (i o niej jest u Topola mowa), reżyser, scenarzysta i dyplomata, Aleksander (w tekście bez imienia) Kaczorowski, bohemista, tłumacz, autor m.in. książki o Bohumilu Hrabalu *Gra w życie* (2004, to ją zapewne zabiera do Czech narrator) oraz tomu esejów o literaturze czeskiej *Praski elementarz* (SBR, s. 35; SSH, s. 33); opozycjoniści z czasów PRL-u: Jacek Kuroń i Adam Michnik (obaj SBR, s. 22; SSH, s. 20); duchowni: Karol Wojtyła (w tekście bez imienia; tak, a więc rodowym nazwiskiem, nazywany jest papież Jan Paweł II, SBR, s. 38, 51; SSH, s. 36, 45), kardynał Józef Glemp (w tekście bez tytułu kardynała i imienia, ale z właściwym w kontekście czasowym tytułem arcybiskup, SBR, s. 53; SSH, s. 46; jedna z postaci książki, Jirka, opowiada o ucałowaniu pierścienia Glempa i stwierdza, że od tej chwili „wszystko mu się już w życiu udaje”); wojskowi: gen. Władysław Anders (w tekście bez imienia, ale stopień wojskowy wymieniony, SBR, s. 29; SSH, s. 28) i gen. Karol Świerczewski (w tekście też bez imienia, ale stopień wojskowy wymieniony, SBR, s. 44;

³ Chodzi o poetycką winiarnię „Viola”, legendarny praski lokal przy alei Narodowej (Národní třída), związany z jazzem i literaturą, który rozpoczął swoją działalność 22 lipca 1963 r.

SSH, s. 39, 40; Topol pisze jednoznacznie, że zabiła go UPA, nie wie chyba zatem o przypuszczeniach, że zginął na rozkaz i z rąk swych towarzyszy); badacz literatury i komunistycznej nowomowy oraz prozaik Michał Głowiński (w tekście bez imienia, SBR, s. 24; SSH, s. 23) i wreszcie pisarze: współczesny twórca Jerzy Pilch (SBR, s. 39; SSH, s. 37) i klasycy XX wieku – Bruno Schulz (SBR, s. 39; SSH, s. 37) oraz Gustaw Herling-Grudziński (SBR, s. 27, 29; SSH, s. 25, 28).

Ponadto znajdujemy w książce sporo polskich toponimów, niektóre wiążą się bezpośrednio z trasą wędrówki narratora i bohaterów, inne już nie. Mamy więc – obok Stasiukowego Wołowca – miejscowości: Zdynia (SBR, s. 21; SSH, s. 20), Gorlice (SBR, s. 34, 42; SSH, s. 32, 33), Sękowa (SBR, s. 34, 47; SSH, s. 33, 42), Krosno (SBR, s. 47; SSH, s. 42), Iwla (SBR, s. 47; SSH, s. 43), Dukla (SBR, s. 47, 49; SSH, s. 43, 45), ale mamy także dalekie od szlaku wędrówki Topola i jego towarzyszy Kłodzko (SBR, s. 19; SSH, s. 19), Gdańsk (SBR, s. 19, SSH, s. 19), Warszawę (SBR, s. 20; SSH, s. 19), Wrocław (SBR, s. 22; SSH, s. 20), Szklarską Porębę (SBR, s. 23; SSH, s. 22), Katowice (SBR, s. 39; SSH, s. 36), Częstochowę (SBR, s. 53; SSH, s. 46), Łódź (SBR, s. 53; SSH, s. 46), jak również Oświęcim (SBR, s. 51; SSH, s. 44) i Jedwabne (SBR, s. 24; SSH, s. 23). Te ostatnie miejscowości są jednak nie tyle miejscami w przestrzeni i punktami na mapie, ile przede wszystkim znakami wydarzeń historycznych, przywołują hitlerowski obóz zagłady Auschwitz-Birkenau oraz mord Polaków na co najmniej trzystu czterdziestu Żydach w 1941 r. Jedna z postaci drugoplanowych, Łemko Oleg, mówi: „Tych Jedwabnych były tu tysiące” (SBR, s. 24; SSH, s. 23). Mamy też w *Supermarkecie* inne polskie toponimy, nazwy gór: Helenówka (SBR, s. 48; SSH, s. 43) i Cergowa (SBR, s. 48, 56; SSH, s. 43, 47) oraz rzeki: Sękówka (SBR, s. 34; SSH, s. 33), które znajdują się na trasie wędrówki bohaterów.

Natrafimy też w utworze Topola na typowo polską potrawę, jaką jest bigos, podawany w Dukli w knajpcie „Piraci z Karaibów” (SBR, s. 52; SSH, s. 45; zestawienie bigosu z wziętymi z tytułu serii hollywoodzkich filmów przygodowych piratami z Karaibów jest oczywiście dość groteskowe, co niewątpliwie jest zamiarem autora).

Z historią Polski wiążą się wymienione w tekście nazwy: AK (SBR, s. 24, 50; SSH, s. 23, 44, 45) i Żydowska Organizacja Bojowa (SBR, s. 37; SSH, s. 36), z nowszą historią zaś – wspomniana w jednym miejscu Solidarność (SBR, s. 53; SSH, s. 46).

Ważnym motywem jest Powstanie Warszawskie, przywoływane kilkakrotnie. W pewnym momencie narrator, którego wolno utożsamić z autorem (mamy tu niewątpliwie do czynienia z „paktem autobiograficznym” zawierającym między twórcą a czytelnikiem), czytając „Gazetę Wyborczą”, uświadamia sobie, że poprzedniego dnia była rocznica wybuchu Powstania: „Zdjęcie trybuny na całą stronę. Ci, którzy przeżyli powstanie warszawskie mają biało-czerwone opaski. Jest ich sporo. To zdjęcie sobie chowam” (SBR, s. 35; SSH, s. 33). Narrator zdaje sobie sprawę, że „to już sześćdziesiąta rocznica” i że kolejnych „okrągłych rocznic,

kiedy ze starszkami można choć trochę porozmawiać, już chyba nie będzie” (SBR, s. 37; SSH, s. 36). Przedtem uczestnicy wyprawy do Stasiuka zapalają świeczkę przy pomniku lotników i odprawiają coś w rodzaju obrzędu:

Pomniczek jest mały. Siedzimy na murku wokół pomniczka nieznanymi lotników. Milczymy, oddychamy. [...] Zapalamy świeczkę. Lecieli na pomoc Powstaniu Warszawskiemu. Może to byli koledzy Grudzińskiego. Podajemy liczby, zgadujemy, ile mogli wieźć prowiantu. Lekarstw? No, jeśli wieźli amunicję i tu do nich wypalili... ech! Milczymy. Trochę kiwam się na murku. Bocian klęka przed pomniczkiem i modli się. Dary. Wylewamy kilka kropel wódki, odłamujemy trochę cukru z kostki, rzucamy papierosy. Tak należy (SBR, s. 27; SSH, s. 24–25).

Są też inne fakty związane z historią Polski, na przykład wstydlivy dla Słowaków udział w agresji na nasz kraj we wrześniu 1939 r. (motywem były ich pretensje do Jaworzyny i części Spiszu i Orawy – terytoriów, które znalazły się w Rzeczypospolitej w wyniku wymuszonej przez Polskę w październiku 1938 r. korekty granic z Czechosłowacją); w muzeum w Dukli uczestnicy wyprawy widzą zdjęcie słowackich żołnierzy: „Przed atakiem na polskie pozycje nałożyli sobie opaski ze swastyką” (SBR, s. 50; SSH, s. 44). Narrator, jak stwierdza, może się założyć, że tej fotografii w muzeum wojskowym w Svidníku, a więc na Słowacji, nie pokazują.

Niezbyt chlubną kartą dziejów Polski, wspomnianą w książce Topola, jest akcja „Wisła” (SBR, s. 44; SSH, s. 39); wzmiankę o niej zapowiada wiele stron przedtem obraz „wysiedlonej w czterdziestym siódmym” wsi łemkowskiej (SBR, s. 20; SSH, s. 19–20), z której zostały tylko cerkiew i cmentarz. O Łemkach zresztą mówi się w książce sporo, Topol próbuje podsumować ich los:

Przywódców Łemków zamykali już Austriacy. Uważali ich za rosyjską piątą kolumnę. Za niepoprawnych bandytów. [...] Po wojnie ziemia ojczysta Łemków znalazła się w Czechosłowacji, Polsce i Związku Radzieckim. I środkowoeuropejskich leśnych Kurdów, jak się zdaje, nikt nie lubił. Polacy umyli ręce jak Piłat, Czechosłowacy swoich Łemków pocałowali jak Judasz, a Stalin zdecydował o przesiedleniu. Łemkowie razem z Ukraińcami tworzyli partyzancką armię UPA. W górach mogli się bronić. UPA w jednej z licznych bitw zabiła polskiego generała Świerczewskiego, dowódcę deportacji. Teraz już odejść musieli. Sto pięćdziesiąt tysięcy ludzi, czyli mniej więcej tyle wsi, ile jest gwiazd na niebie. Wielu Łemków umarło. Wielu ich zastrzelili i pozamykali. Łemkowskie wsie były z drewna. Ludzie, którzy przyszli na gotowe, zajęli kilka chat, a resztę wsi przy tutejszych okropnych zimach spalili w piecach. Cerkiewek i cmentarzy nie. Ich nie tknęli. Bali się (SBR, s. 44–45; SSH, s. 39–40).

Z niedawnej historii Czech pojawia się w *Supermarkecie* wydarzenie związane z naszym krajem. Dysydent, sygnatariusz i rzecznik Karty '77 Stanislav Devátý (ur. 1952) skazany został w sierpniu 1989 r. na dwadzieścia miesięcy więzienia, ale uciekł do Polski, gdzie się przez pewien czas ukrywał, i wrócił do ojczyzny

dopiero tuż po Aksamitnej Rewolucji. Po przemianach został politykiem, posłem Zgromadzenia Narodowego, zastępcą szefa czechosłowackiej Federalnej Informacyjnej Służby Bezpieczeństwa, a potem tymczasowy szefem Informacyjnej Służby Bezpieczeństwa Republiki Czeskiej⁴. Jak swemu łemkowskiemu rozmówcy z Wrocławia, Olegowi, opowiada narrator: „przygotowane były drogi do was”. I dodaje: „Nigdy wam tego nie zapomnimy!” (SBR, s. 22–23; SSH, s. 22). Także narrator najwyraźniej miał taki plan, bo mówi: „Już uczyłem się polskiego”, a jego towarzysz wędrowki potwierdza: „Miał najlepsze dostępne w tym czasie słowniki” (SBR, s. 23; SSH, s. 22).

Oprócz faktów historycznych zawarte są w opowieści Topola trafne obserwacje życia polskiego. „W Polsce wzruszeni faceci czasem się obejmują. W Czechach nie” (SBR, s. 23; SSH, s. 22) – zauważa narrator. Szczególnie jednak dziwny i śmieszny wydaje się i jemu, i jego kolegom zwyczaj picia piwa przez słomkę; obserwują wszakże wszystko z życzliwością:

Siadamy ze Stojakiem w restauracji. Jest otwarta, na rynku. Upał. Obok nas jest stół kobiet. Pokazują nam, że piją piwo przez słomkę. To wydaje nam się dość zwariowane [...] Słońce praży. Jedna z kobiet nawet przynosi nam słomki. Wzrusza mnie to, naprawdę. Jak miło traktują tu cudzoziemców. Schowałem sobie słomkę na pamiątkę, ale niestety nie wiem gdzie (SBR, s. 34; SSH, s. 33).

Narrator posuwa się nawet do pewnych uogólnień dotyczących naszego kraju: „Ludzie są dla nas mili zupełnie bez powodu. Naprawdę nie wyglądamy na agroturystów, z których sypią się eura. Tak to już w Polsce jest. Jeśli jednak zaczniesz bez sensu zawracać głowę, dostaniesz w mordę jeszcze szybciej niż w Czechach” (SBR, s. 46; SSH, s. 42).

Bohaterom rzuca się też w oczy obfitość symboli religijnych w Polsce, także najwyraźniej będących dla nich nowością figurek Chrystusa Frasobliwego, popularnych w polskiej rzeźbie ludowej, ale znanych również w sztuce innych narodów: „Wzdłuż drogi zdumiewające rzeźby siedzącego Chrystusa. Siedzi, podpiera głowę, smutno patrzy. Czegoś takiego nie znamy. Ogromne madonny” (SBR, s. 34; SSH, s. 32–33). I w innym miejscu: „Po obu stronach szosy rzeźby Chrystusa i Najświętszej Marii Panny. Lśnią kolorami. Troszkę to nas, husytów, zbija z tropu. Ale są wiarygodne. Są tu, bo ludzie chcą je tu mieć. Patrzę, czy na dole nie ma napisu Made in Hongkong. Nie ma” (SBR, s. 47; SSH, s. 42).

Zauważalny jest też drobny i prymitywny handel przydrożny: „Przy każdym przystanku jest mały second-hand czy mini-sklepik, na kartonach wystawione są podkoszulki, ogórki, warzącychwie. Czeskie pexesy” (SBR, s. 47, SSH, s. 42).

⁴ Josef Tomeš *et al.*, *Český biografický slovník XX. století*, t. I, Paseka, Petr Meissner, Praha–Litomyšl 1999, s. 232 (hasło: *Devátý Stanislav*).

Wcześniej, w drodze do Wołowca, narrator, widząc tablicę informującą o tym, że wędrowcy są już w Polsce, przypomina sobie swoją pierwszą wizytę w naszym kraju i kreśli wizerunek Polski sprzed lat – kraju bardzo różnego od ówczesnej znormalizowanej Czechosłowacji, zdecydowanie bardziej swobodnego, ale też mniej rozwiniętego cywilizacyjnie i uboższego. Topol odwołuje się tu do znanego dowcipu o polskim i czeskim psie (a we fragmencie o „rozprostowaniu kości” do budziejowickiej anabazy Szwejka):

Pierwszy raz w życiu szedłem do Polski przez Ziemię Kłodzką. Poszedłem na granicę sam w nocy, bo akurat nie puszczali nikogo z długimi włosami. Polska była dzika i wywrotowa. Pociągami można było tam jechać cały dzień. Chodzić daleko. W Czechach, żeby rozprostować kości, wędrowiec musiał iść do Budziejowic przez Putim, a i tak go zwijali. Wtedy upiąłem włosy spinką, łaskawie mnie przepuścili. Po przesłuchaniu, czescy skurwiele. Spałem w rowie koło Kłodzka, obudził mnie gliniarz czy strażnik, polski. Kopnął mnie w bok. Z automatem w rękę. W Polsce gliniarze i żołnierze nosili broń poza koszarami i poligonami. Na długo przed stanem wojennym. To w Czechach było tabu. Pokazywanie pukawek i sprzętu wojskowego. Na pewno z powodu inwazji pięciu armii. W Kłodzku już się to wszystko zaczynało. Fury ciągnione przez konie. Pijani faceci. Cyganki wróżki. Inne fajki. Extra mocne, dla milionerów carmeny. Niby co sprzedajemy? Polskie psy biegały do Czech się nażreć, my do Polski biegaliśmy szczekać. Wietrzyć wolność (SBR, s. 18–19; SSH, s. 19).

W *Supermarkecie* obecny jest też język polski. Żaden z wędrowców nie zna polskiego dobrze, ale są oni z nim trochę osłuchani, znają go chyba ze sporadycznych lektur. W pewnym momencie goście Stasiuka chcą się dowiedzieć, jak brzmią polskie odpowiedniki paru czeskich słów i przekonują się, że bardzo podobnie: „Egzaminujemy Monikę z polskiego. Powiedz wodnik. Wodnik. Vlkodlak? Wilkołak! Cha, cha, cha! Podobno nie robi sobie żartów. Čarodějnice? Czarownica. A baba Jaga? Baba Jaga. Jesteśmy zadowoleni” (SBR, s. 35; SSH, s. 33–34).

Polszczyzna potrafi jednak zaskakiwać narratora odmiennością. Oto, będąc w muzeum w Dukli, ze zdziwieniem stwierdza: „tank po polsku to czołg, nikt by nie uwierzył” (SBR, s. 49; SSH, s. 43).

W pewnym momencie, żartując (a jest z czego żartować: grupa niepotrzebnie z dużym wysiłkiem wgramoliła się na błotniste zbocze), narrator wygłasza zdanie będące mieszaniną słowackiego i polskiego, przy czym polska część dostosowana jest do czeskiej fonetyki: „Hej, bratko, pozri, tu jest szvietna droga” (SBR, s. 55–56); w oryginale „švietna droga” (SSH, s. 47). W czeskim tekście książki rzuca się jeszcze w oczy polski napis w sklepie z materiałami (tkaninami): „Towary z Zachodu” (SSH, s. 42), który w polskojęzycznym otoczeniu przekładu niczym się nie wyróżnia (SBR, s. 46); warto tu przypomnieć, że *záchod* to po czesku „ubikacja”, „ustęp”. Wcześniej, podczas wspinania się na stok, narratorowi

miesza się polski z węgierskim, kiedy opowiadając o dawnej podróży do Łodzi, mówi: „Kradliśmy babciom klozetowym złotówki, żeby było na kanier. Z kolei babcie klozetowe okradały tych z Zachodu. Złotówek było mało, ale na kanier to starczyło. W Łodzi Polacy mnie nauczyli, żeby po łyku wódki powąchać kanier. Starozakonny, patriarchalny zwyczaj”. Jirka (pierwowzorem tej postaci jest czeski publicysta i krytyk literacki Jiří Peňás) poprawia go: „kanier to słowo węgierskie, po polsku mówi się po prostu chleb” (SBR, s. 53; SSH, s. 46; również po czesku jest *chléb* lub – potocznie – *chleba*). Węgierski rzeczownik podany jest zresztą, o czym z tekstu się nie dowiemy, w przybliżeniu. Chleb to po węgiersku *kenyér*. Tegoż Jirkę (Jiříego) narrator zaczyna w pewnym momencie nazywać polskim odpowiednikiem jego imienia: Jerzy (SBR, s. 54, 55, 64; SSH, s. 47, 53).

Ze słów spotkanego w drodze do Wołowca Olega zapisuje się w pamięci narratora polski wyraz „szmalcownik”, użyty w związku z Jedwabnem i podobnymi wydarzeniami. Być może znał już ów rzeczownik wcześniej. Kojarzy mu się on jednak wprawdzie również negatywnie, ale nieco inaczej; dla potrzeb książki zmienia jego kształt i znaczenie, wprowadzając go do swojej czeszczyny⁵: „Bezczelnie sobie to słowo przywłaszczam i zmieniam” (SBR, s. 24; SSH, s. 23). Można się oczywiście zastanawiać, czy taka zmiana terminu tak bardzo negatywnie nacechowanego historycznie nie jest aby nieco ryzykownym etycznie zabiegiem...

Z jednego swego błędu w odbiorze języka polskiego narrator, a jak przypuszczam, także i autor książki, nie zdaje sobie sprawy. Oto w domu Stasiuków w Wołowcu pojawia się na chwilę „jakaś kobieta z chłopcem, Ewa” (SBR, s. 32; SSH, s. 32). Chłopiec ma się nazywać Oleg, sam podaje takie imię. Mały Oleg gada potem z narratorem, on i Ewa to warszawiacy (SBR, s. 33; SSH, s. 32). Wydaje się, że realny pierwowzór tej postaci nazywał się Aleksander, czyli w formie zdrobnionej Olek, co brzmi tak samo jak Oleg z ubezdźwięcznieniem ostatniej spółgłoski. Przedtem jednak narrator spotkał Olega, utożsamia więc ze sobą oba imiona. Tyle że Oleg jest przecież Łemkiem, nic natomiast nie wskazuje na to, by był nim również spotkany u Stasiuków chłopiec.

Znajdziemy w tekście *Supermarketu* urywki świadczące o szacunku wędrowców dla polskiej kultury wysokiej. Przykładowo:

Któryś z nas cytuje Jerzego Pilcha, który oznajmił, że w kulturze panuje chaos, wobec czego trzeba dbać o precyzję i logikę, zwłaszcza w prozie alkoholowej. Zgadza się z tym. [...] Zyndram twierdzi, że po nagrodzie Nike Jerzy Pilch jako swoich prawowitych mistrzów wymienił Brunona Schulza i Andrieja Płatonowa. Smutniejemy, nie ma co. Klniemy i myślimy o współczesnych Czechach jako o oazie wulgarnego literackiego idiotyzmu. Ciemnogród (SBR, s. 39; SSH, s. 37).

⁵ W oryginale *šmalcovnik* i *šmelcovnik*, SSH, s. 23.

Albo: „W trakcie marszu organizujemy sympozjum o polskiej literaturze i polskim filmie. Opowiadamy sobie, jak jeździliśmy do Polski łądować akumulatory. Jirka streszcza jakiś film Wajdy, nie znamy tego filmu, niewykluczone, że go sobie wymyślił” (SBR, s. 53; SSH, s. 46).

Nie tylko jednak kultura wysoka jest obecna w książce, lecz także masowa. Wszystkim uczestnikom wyprawy mocno wrył się w pamięć oglądany w dzieciństwie popularny – również w Czechosłowacji – polski serial telewizyjny *Cztery pancerni i pies* (1966–1970, reż. Konrad Nałęcki), który wyświetlany był dla widzów czeskich pod tytułem *Čtyři z tanku a pes*. Odwołania do niego pojawiają się w książce kilka razy. Kiedy wędrowcy spotykają się z Olegiem, czytamy: „Jest to scena podobna do spotkania czterech pancernych z mitologicznym ojcem, kiedy serial już się kończył. Bocian – dobroduszny wyrwidąb Gustlik. Stojak – tajemniczy Gruzin. Jirka – przystojniak Janek. Mnie, cóż robić, pozostał trochę pozabawiony wyrazu dowódca czołgu” (SBR, s. 24); w oryginale – tu i w kolejnych fragmentach – jest czeskie zdrobnienie imienia Janka: Jenda (SSH, s. 23). Potem bohaterowie chcą wyciągnąć z potoku stary hełm: „Robimy łańcuch. Siłacz Gustlik obejmuje drzewo, przystojniak Janek chwyta go za pasek, rozważny dowódca czołgu ubezpieczany przez Janka trzyma w nurcie pomyłonego Gruzina” (SBR, s. 53–54; SSH, s. 46). Kiedy narrator chce wyrazić uznanie dla Jirki, powiada: „Ten nasz Janek Kos to dopiero gość. Wszystko zna” (SBR, s. 70; SSH, s. 57). Reminiscencje z *Czterech pancernych* nie są tylko kwestią pamięci narratora. W pewnym momencie Stojak (pierwowzorem tej postaci jest Wiktor Stoilov, założyciel i współwłaściciel znanego czeskiego wydawnictwa TORST, które jego imieniu i nazwisku zawdzięcza swoją nazwę: VikTOR SToilov) mówi: „Kiedy byłem mały, miałem pieska Szarika”. I dodaje ze złością: „Ciągłe uczyłem go rozmaitych sztuczek. Ale nie słuchał”. Wywiązuje się dialog: „Wilczur? Miałeś wilczura, interesuje się Jerzy Zyndram i gałązką, którą przed chwilą urwał, rozcina powietrze. Mój Szarik był jamnikiem. To co się dziwisz, kretynie” (SBR, s. 64; SSH, s. 53).

Topol jest pisarzem czeskim, więc głównym celem wprowadzania motywów polskich jest przeciwstawienie Polaków – Czechom. Jest to ważne też w *Supermarkecie*. W książce tej pojawia się czeski kompleks (braku odwagi, zachowawczości, oportunistu), ale i próba obrony czeskiej postawy. Kiedy wędrowcy opowiadają Olegowi, że idą śladami „bohaterskich dokonań mężczyzn i kobiet z armii Svobody” (SBR, s. 25, SSH, s. 23, chodzi o Korpus Czechosłowacki powstały w ZSRR i dowodzony przez Ludvíka Svobodę, Korpus brał udział w operacji dukielskiej, ponosząc duże straty), ten mówi o czynach Polaków, by w końcu sięgnąć po znany żart, który Topol przytoczył w jednym z wywiadów⁶:

⁶ Dowcip przytacza Topol, opatrując go podobnym komentarzem w: *Jakoś wytrzymać ten świat. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking*, „Nowe Książki” 2004, nr 5, s. 6. Został on zacytowany w studium „W młodości czasem chciałem być Polakiem...”.

Natychmiast przebija naszą kartę atutem niezliczonych dokonań bohaterów polskich. Opowiada nakładając się na siebie historie o wysadzonych w powietrze mostach, okradzionych magazynach amunicji i zabitych nieprzyjaciolach. Takich kawałków zna tysiące! Potem opowiada dowcipy. Spotyka się Czech z Polakiem. Po wojnie. U nas wysadzaliśmy w powietrze mosty, okradali magazyny amunicji, zabijali nieprzyjaciół, oznajmia Polak. Tak? mówi Czech. U nas to było zakazane. Cha, cha, cha! śmieje się na cały regulator Oleg. A nas skręca czeski kompleks. Tak, kiedy czytałem, jak bohaterzy polscy kawalerzyści obnażyli pierś, błysnęły szablami i ruszyli na niemieckie czołgi, to mnie kompleks skręcał. Ale niedawno wpadł mi w ręce Englund, *Niespokojne lata*. I znowu przeczytałem, jak polscy jeźdźcy obnażyli pierś i ruszyli wymachując szablami. Tym razem jednak przeciw szwedzkim kirasjerom, którzy mieli pierwsze rewolwery na świecie. I zacząłem się zastanawiać, czy aby ci Polacy nie mają przypadkiem źle w głowie (SBR, s. 25–26; SSH, s. 23–24)⁷.

Musi się w związku z tym przypomnieć to, co Jáchym Topol mówił w jednym z wywiadów, zresztą przeznaczonym dla czytelników polskich, porównując Czechów i Polaków: „Czesi nie byli tacy romantyczni ani tacy dzielni, [...] działo się tak dlatego, że zawsze było ich po prostu mniej, więc musieli obierać inną strategię przetrwania”⁸.

Oto więc kolejny dowód wagi polskiego przykładu dla Topola i zarazem próba zrozumienia przyczyn różnicy postaw obu narodów w trudnych momentach historii.

*Polska, polszczyzna i Polacy w powieści „Siostra”, zamieszczonym w niniejszej książce. Tam również zacytowano istotne dla Topola rozważania o ataku polskiej kawalerii na hitlerowskie czołgi, które – o czym jednak pisarz nie wspomina – mogła wywołać znana scena z filmu Andrzeja Wajdy *Lotna* (1959). Dla czytelnika zapewne ciekawe okaże się uderzające podobieństwo ujęć Topolowych refleksji na tematy czesko-polskie w nagrywanej na magnetofon rozmowie przeznaczonej dla warszawskich „Nowych Książek” oraz w wydanym drukiem eseizującym utworze literackim, jakim jest *Supermarket bohaterów radzieckich*.*

⁷ Chodzi tu o poświęconą wojnie trzydziestoletniej książkę szwedzkiego pisarza i historyka Petera Englunda (ur. 1957) *Ofredsår* (1993), która w polskim przekładzie ukazała się pod tytułem *Lata wojen*, a w czeskim jako *Nepokojná léta*.

⁸ *Jakoś wytrzymać ten świat...*, s. 6.

INTERTEKSTUALNOŚĆ W SZTUCE DROGA DO BUGULMY

Termin „intertekstualność”, wprowadzony – jak wiadomo – stosunkowo niedawno, bo w 1969 r.¹, bardzo się od tego czasu rozpowszechnił, co dowodzi jego dużej przydatności dla badaczy literatury. Zarazem jednak nie jest on w pełni jednoznaczny, różnie może być mianowicie postrzegany jego zakres. Autorka terminu, Julia Kristeva (w kolejnych pracach rozmaicie zresztą termin ów rozumiała)², wywiodła go ze swoich rozważań o koncepcjach Michaiła Bachtina i niewątpliwie kontekst prac rosyjskiego literaturoznawcy jest dla pojęcia intertekstualności kontekstem niezmiernie istotnym. Nic dziwnego, że niekiedy intertekstualność rozumiana jest niemal jako synonim Bachtinowskiej dialogiczności, w takim wypadku jednak traci swoje uzasadnienie, nie ma bowiem potrzeby nazywania tego samego zjawiska dwoma terminami. Gdyby doprowadzić myśl Bachtiniowską do wniosków krańcowych, należałoby powiedzieć, że w żadnym tekście nie ma ucieczki przed intertekstualnością, bo już każde jego słowo niesie w sobie ślady swoich niezliczonych poprzednich użyć. Zresztą Julia Kristeva wyraźnie stwierdza, że „k a ż d y tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów”³, Harold Bloom, że k a ż d y „poemat jest inter-poematem, k a ż d a jego lektura zaś – inter-lekturą”⁴, a Roland Barthes, że „k a ż d y tekst jest intertekstem”⁵.

Chcąc pisać o intertekstualności w konkretnym dziele, musimy ustalić, co będziemy przez to pojęcie rozumieli. Michał Głowiński, próbując ograniczyć jego zakres, powiada: „Odwołanie intertekstualne jest zawsze odwołaniem zamierzonym, wprowadzonym świadomie (choć stopień owego uświadomienia może być różny), adresowanym do czytelnika, który winien zdać sobie sprawę, że z takich czy innych powodów autor mówi w danym fragmencie swojego

¹ Wprowadziła go Julia Kristeva w książce *Semeiotike. Recherches pour pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.

² Por. Stanisław Balbus, *Między stylami*, wyd. II, Universitas, Kraków 1996, s. 41.

³ Julia Kristeva, *Poésie et négativité*, [w:] eadem, *Semeiotike*, s. 257. Cyt. za: Zofia Mitosek, *Teorie badań literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 323, podkr. moje – L. E.

⁴ Harold Bloom, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University Press, New Haven 1976, s. 3. Cyt. za: Stanisław Balbus, *op. cit.*, s. 40, podkr. moje – L. E.

⁵ Roland Barthes, *Texte*, [w:] *Encyclopedia Universalis*, t. XV, Encyclopædia Universalis SA, Paris 1968, s. 1015. Cyt. za: Jadwiga Miszańska, *Przekład czy plagiat – pewne aspekty intertekstualności w romansie barokowym*, [w:] Barbara Sosień (red.), *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Universitas, Kraków 2003, s. 62, podkr. moje – L. E.

działa cudzymi słowami”⁶. Rzecz jasna, intencji autora możemy być absolutnie pewni tylko wtedy, gdy dysponujemy jakimś metatekstowym ich świadectwem, w dodatku godnym zaufania, toteż być może należałoby raczej mówić o odwołaniu, o którym możemy zasadnie domniemywać, iż jest zamierzone. A domniemywać tak możemy, ponieważ – jak powiada Głowiński – „odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu”⁷, tworzy pewien sens. Jak ujmuje to Stanisław Balbus, chodzi o takie powiązanie między tekstami (a także stylami, „językami”), jakie dany utwór jawnie zakłada, „a to w ten sposób, iż rozmaitymi zauważalnymi cechami własnej konstrukcji sam wskazuje na inny tekst, wywołując go z obszarów tradycji i uobecniając »przy sobie« jako partnera semiotycznej interakcji”⁸.

Dziełem, które będzie nas tutaj interesować, jest sztuka Jáchyma Topola *Droga do Bugulmy*, powstała w roku 2005, dopiero jako drugi utwór dramatyczny w jego dorobku⁹. Jak się zdaje, tekst ten stanowi wdzięczny obiekt rozważań o intertekstualności.

Intertekstualność zresztą od początku była charakterystycznym rysem twórczości Jáchyma Topola. Liczne odwołania intertekstualne pojawiają się już w wierszach z jego debiutanckiego, jeśli chodzi o publikacje oficjalne, tomu wierszy *Kocham cię jak wariat*. Roi się od nich w jego prozie. W słynnej powieści *Siostra* mamy do czynienia z licznymi aluzjami do światowych dzieł kultury wysokiej i masowej. Przykładem tych pierwszych jest nazwa miasta „Perła”, odwołanie do powieści *Po tamtej stronie* (1909, *Die andere Seite*) Alfreda Kubina¹⁰ czy

⁶ Michał Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] idem, *Prace wybrane*, red. Ryszard Nycz, t. V: *Intertekstualność, groteska, parabola*, Universitas, Kraków 2000, s. 16.

⁷ Ibidem.

⁸ Stanisław Balbus, *op. cit.*, s. 15–16.

⁹ Przedtem, jak już wspominaliśmy w studium *Nowe mity Jáchyma Topola*, ogłosił w samizdacie (w serii „Edice pro vice”) jednoaktówkę *Ostatnie dni krainy Partów* (1980, *Poslední dny Párská*), będącą w istocie jego debiutem. Utworu tego nigdy nie wydrukował w oficjalnym obiegu. Tak długa przerwa między dwoma tekstami scenicznymi tłumaczy się zapewne faktem biograficznym i związaną z nim blokadą psychologiczną, mianowicie tym, że autor to syn wybitnego dramaturga Josefa Topola. W jednym z wywiadów Topol syn powiedział: „To właśnie mnie powstrzymuje przed pisaniem dramatów. Ale w istocie to jest moje marzenie. Mam zaczętych kilka sztuk. Strasznie bym chciał spróbować pisać dla teatru”. *Jakoś wytrzymać ten świat. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking*, „Nowe Książki” 2004, nr 5, s. 9. Istotnie, w 2005 r. ukazała się jeszcze jedna sztuka Jáchyma Topola pt. *Ugotowane (Uvařeno)*, napisana na festiwal Siedem Trupich Główek (Sedm smrtihlavů), zorganizowany przez brneński teatr Husa na provázku. Tę krótką sztukę ogłosiło pismo „A2” w numerze 2, potem zaś ukazała się ona w tomie Topola, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007.

¹⁰ Alfred Kubin, *Po tamtej stronie*, przeł. Anna M. Linke, „Czytelnik”, Warszawa 2008.

historia o królu Krongoldzie, stanowiąca aluzję do powieści Louisa-Ferdinanda Céline’a *Śmierć na kredyt* (1935, *Mort à crédit*), w której narrator opowiada garbatemu chłopcu imieniem Jędrk dzieje króla Krogolda¹¹. Przykład nawiązania do wytworów kultury masowej, by nie wspomnieć o dość częstych aluzjach do dzieł Karola Maya, stanowi pojawienie się postaci Popeye’a, bohatera amerykańskich komiksów autorstwa Elzie Crisler Segar i filmów animowanych Maxa Fleishe-
ra dla wytwórni Paramount – gburowatego palącego fajkę marynarza o wielkich dłoniach, którego nadzwyczajną siłą napęlnia zjedzony szpinak (aktorska filmowa wersja Popeye’a w reżyserii Roberta Altmana pojawiła się w 1980 r.)¹². Wiele zdawałoby się nic nie znaczących lub na pierwszy rzut oka niezrozumiałych szczegółów ma w powieści Topola znaczenie. Jeśli pojawia się w tekście ulica Bołkońskiego, której próżno szukalibyśmy na planie Pragi, to domyślamy się po chwili, że czeskiemu twórcy chodzi o odwołanie do *Wojny i pokoju* (rzecz pisana w latach 1863–1869, *Wojna i mir*) Lwa Tolstoja i do wizji miłości, ucieleśnionej przez księcia Andrieja Bołkońskiego. Jeśli dowiadujemy się, że narrator siedział w celi z jakimś kierownikiem sklepu warzywnego, to mamy szansę skojarzyć ten fakt ze słynnym esejem Václava Havla *Siła bezsilnych* (1979, *Moc bezmocnych*), gdzie mowa jest właśnie o przykładowym kierowniku sklepu warzywnego, przy czym Havel każe nam sobie wyobrazić, że kierownik ten „pewnego dnia zbuntuje się”¹³ i naruszy reguły gry z komunistyczną władzą. Przykłady można by mnożyć. Zwraca też uwagę w *Siostrze* jej radykalna wielojęzykowość (liczne wtręty obcojęzyczne, liczne odmiany języka czeskiego – język literacki, mówiony, slangi, żargony i gwary) oraz mnogość gatunków literackich, do których powieść się odwołuje¹⁴.

¹¹ Louis-Ferdinand Céline, *Śmierć na kredyt*, przeł. Julian Strykowski, „Zielona Sowa” Kraków 2004, s. 95–96 („Arcydzieła Literatury Światowej”).

¹² Por. *Longman Dictionary of English Language and Culture*, Longman Group, Harlow 1992, s. 1022 (hasło: *Popeye*); Jonathan Crowther (ed.), *Oxford Guide to British and American Culture*, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 422 (hasło: *Popeye*); Denis Scheck, *Leksykon amerykańskiej popkultury*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Baran i Suzyński, Kraków 1997, s. 188–189 (hasło: *Popeye*).

¹³ Václav Havel, *Siła bezsilnych*, przeł. Piotr Godlewski, [w:] *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego esaju*, oprac. Jacek Baluch, Universitas, Kraków 2001, s. 86. Warto tu zauważyć, że można się zastanawiać nad zamierzonym pokrewieństwem poetyki dramatu Topola z chwytami teatru absurdu, którego Havel był czołowym czeskim i środkowoeuropejskim przedstawicielem.

¹⁴ Odwołania m.in. do gatunków literackich, ale także do mitów, obiegowych tematów literackich, сюжетów, Katarzyna Krason uznaje za rodzaj aluzji literackiej i nazywa je „aluzjami do kodów literackich”: *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2001, s. 39, 45.

W *Drodze do Bugulmy* uderza naśladowanie w wypowiedziach *dramatis personae* stylu o rozpoznawalnym charakterze, mianowicie propagandowych tekstów komunistycznych. Na przykład: „Bugulma w tym czasie zagłady ożyła... towarzysze wzywają was na pomoc!... mój odbiornik nastawiony na Bugulmę przemówił!... głosem rewolucji!...”¹⁵. Albo: „[...] w ten sposób spełnimy swój zaszczytny obowiązek... do płonącej gwiazdy komunizmu dodamy swój płomyczek... (DdB, s. 66; CdB, s. 221). Wypowiedane serio w zwykłej rozmowie takie przynależne stylowi propagandy zdania, których można by się spodziewać raczej w partyjnych przemówieniach, agitkach czy artykułach prasowych, są źródłem komizmu. Rzecz jasna, charakteryzują one wypowiadające je postaci.

W tekście sztuki zwracają uwagę często używane słowa „towarzysz” i „towarzyszka”, tak obciążone ideologicznie i emocjonalnie, że włączenie ich w rozmaite konteksty nie może być znaczeniowo obojętne. Takie niezwykle zestawienie, jak „pośmiertny towarzysz” w kwestii wypowiedzianej przez Emanę, byłego komunistycznego kata: „Zawsze mówiło się, że niektórzy wybitni pośmiertni towarzysze... potrafią na przykład uciszyć burzę” (DdB, s. 52; CdB, s. 211), wywołuje efekt komiczny, zwłaszcza że to powtarzane najwyraźniej w środowisku ludzi oddanych ideologii marksistowskiej przekonanie jest jawnie sprzeczne ze światopoglądem materialistycznym.

Oczywiście użycie związanej z ideologią komunistyczną leksyki i frazeologii służy celowi szerszemu – przywołaniu komunistycznego mitu. Co również uznać należy za zabieg intertekstualny, jako że mit jest szczególnego rodzaju intertekstem; jak zauważa Barbara Sosień, „poza tekstem mit nie istnieje”¹⁶.

Ciekawym, a w niewystarczający sposób opisanym przykładem intertekstualności jest przywoływanie tekstów obcojęzycznych. W interesującym nas przypadku są to przede wszystkim teksty w języku rosyjskim, cytowane w brzmieniu oryginalnym, np.: „Wnimanije! Wnimanije! Goworit Bugulma!” (DdB, s. 7; CdB s. 186). Rosyjski jako język Związku Sowieckiego włącza się w zespół sygnałów przywołujących sferę komunistycznej ideologii i komunistycznej rzeczywistości. Pojawiają się też pojedyncze słowa, wyrażenia i frazy angielskie. One z kolei mają ewokować nasz dzisiejszy zglobalizowany świat (angielski nazywany jest w tekście nie English, ale globisz, DdB, s. 12; CdB, s. 188).

¹⁵ Jáchym Topol, *Droga do Bugulmy*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006, s. 8. Oryginał: *Cesta do Bugulmy*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdnínů*, s. 186. Dalsze cytaty, przytaczane według tego samego wydania, oznaczane będą w tekście literami „DdB”, po których pojawi się numer strony tłumaczenia, z kolei po literach „CdB” znajdzie się lokalizacja cytowanego lub przywoływanego fragmentu czeskiego oryginału.

¹⁶ Barbara Sosień, *Hipoteksty, teksty, mity, czyli o współlistnieniu metod*, [w:] Barbara Sosień (red.), *Intertekstualność i wyobraźniowość*, s. 13.

Szczególnie rzucającym się w oczy, ale też szczególnie interesującym przypadkiem intertekstualności są „wszelkie przywołania w obrębie danego dzieła innych konkretnych wypowiedzi, które je poprzedzają (w tym przede wszystkim innych dzieł lit.)”¹⁷. Napotykamy takie przywołania także w *Drodze do Bugulmy*. Aluzję literacką stanowi już jedno ze słów tytułu. Większość akcji sztuki rozgrywa się w krainie, która nazywana jest Symberią (może ze względu na Symbirsk, obecnie Uljanowsk, miejsce urodzenia Lenina i zarazem aresztowania Jaroslava Haška przez bolszewików oraz przyjęcia przez niego maski działacza rewolucyjnego albo – co chyba mniej prawdopodobne – autentycznego przejęcia się ideą komunistyczną)¹⁸, a w której rozpoznajemy Syberię, w dawnym łagrze, otoczonym zwalami trupów jego więźniów. Najbliższym miastem ma być właśnie tytułowa Bugulma, zresztą w czasie, kiedy toczy się akcja utworu, zniszczonym i wymarłym; jedna z postaci mówi: „Wybuchu nikt tam nie przeżył” (DdB, s. 56; CdB, s. 215). Jak łatwo się przekonać, takie miasto nie jest literackim wymysłem, rzeczywiście istnieje. Położone jest w Republice Tatarstan (w czasach sowieckich była to Tatarska ASRR), wchodzącej w skład Nadwołżańskiego Okręgu Federalnego, liczy 93 lub 94 tysiące mieszkańców i jest stolicą rejonu. Założone zostało, czego możemy się dowiedzieć wertując słowniki i encyklopedie¹⁹, w latach 1741–1745, kiedy to na miejscu tatarskiej wioski utworzono slobodę, osiedlając w niej m.in. żołnierzy, chłopów i zesłańców. W 1781 r. Bugulma stała się miastem powiatowym (*ujezdnyj gorod*), należała do guberni orenburskiej, samarskiej i wreszcie kazańskiej, znajduje się na 54° 32' szerokości i 52° 47' długości geograficznej, jest ośrodkiem wydobycia ropy naftowej i przemysłu materiałów budowlanych, meblowego, elektrotechnicznego oraz porcelanowego. To wszystko pięknie, ale jak z powyższego wynika, Bugulma nie leży na Syberii. Tatarstan sięga Uralu od zachodu, położony jest w dorzeczu Wołgi. Wprawdzie w okolicach Bugulmy klimat jest dosyć surowy, na wiosnę długo trzyma się śnieg, mrozy zaczynają się już we wrześniu, a średnia temperatura roczna to tylko 3,5°C, jednak jej otoczenie nie przypomina krajobrazu ewokowanego w sztuce Topola. Rzecz bowiem w tym,

¹⁷ js [Janusz Sławiński], [hasło] *Intertekstualność*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 201.

¹⁸ Angel Maria Ripellino, *Praga magiczna*, przeł. Halina Kralowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997, s. 315.

¹⁹ Por. np. A. W. [A. I. Wojkow] *Bugulma* [hasło], [w:] I. J. Andriejewski (red.), *Encyklopediczeskij słowar'* [encyklopedia Brokgauza-Efrona], t. IVA: *Bos'–Bunczuk*, Brokgauz i Efron, Sankt Pietierburg 1891, s. 832–833; *Małaja encyklopedija gorodow*, zost. N. J. Biespałowa, Torsing, Moskwa 2001, s. 87 (hasło: *Bugulma*); Włodzimierz Masłowski, *Słownik nazw geograficznych*, Videograf II, Katowice, 2006, s. 67 (hasło: *Bugulma*).

że Topolowi chodzi bynajmniej nie o Bugulmę realną, tylko literacką, Bugulmę z humoresek Jaroslava Haška, na przykład z opowiadania *Byłem komendantem miasta Bugulmy* (1921, *Velitelem města Bugulmy*). Twórczość Haška była wielokrotnie przywoływana w dziełach Topola, wystarczy wspomnieć liczne aluzje do *Przygód dobrego wojaka Szwejka* w *Siostrze*. Oczywiście pierwowzorem miasta z humoresek Haška jest realna Bugulma (znajduje się tam dziś muzeum czeskiego humorysty²⁰, jedna z ulic nosi jego imię²¹, a na peronie dworca kolejowego stoi od 2011 r. pomnik dzielnego wojaka Szwejka²²), dokąd pisarz rzeczywiście trafił w 1918 r. z tajną misją. Topola jednak interesuje Bugulma z jego opowiadań, które mówią też o przygodach w Azji: „Humoreskami *Małe nieporozumienie* i *Byłem komendantem miasta Bugulmy* (*Z tajemnic mego pobytu w Rosji*) – pisze Pavel Gan – Hašek zaczął opisywać swoją (Szwejkową) drogę przez europejską Rosję do Azji: w pierwszej osobie”²³.

Co szczególnie tu istotne, w humoreskach o Bugulmie występuje towarzysz Jerochimow. Nie przypadkiem więc w sztuce Topola pojawia się jako postać towarzysza Jerochimowa – to kolejna aluzja literacka. Z Jerochimowem spotykamy się już w *Byłem komendantem miasta Bugulmy*:

Tak więc towarzysz Jerochimow, dowódca twerskiego pułku rewolucyjnego, ruszył tej nocy zdobywać i zajmować Bugulmę, podczas gdy ja już trzeci dzień w bojaźni bożej pełniłem funkcję komendanta miasta i urzędowałem ku powszechnemu zadowoleniu wszystkich warstw mieszkańców.

Twerski pułk „przeniknąwszy” do miasta zaczął strzelać salwami w powietrze, przechodząc ulicami, i natknął się jedynie na opór mojej warty złożonej z dwu Czuwaszów, którzy obudzeni na straży pod bramą komendantury miasta, nie chcieli wpuścić do środka towarzysza Jerochimowa, na czele pułku idącego z rewolwerem opanować ratusz.

Czuwaszy wzięto do niewoli i Jerochimow wszedł do mojego biura i sypialni.

– Ręce do góry – powiedział, upojony zwycięstwem, mierząc we mnie z rewolweru.

²⁰ Litieraturno-miemorialnyj muziej Jaroslawa Gaszeka, <http://www.bugulma.ws/index/0-17> (dostęp: 7.06.2015).

²¹ Ulica Jaroslawa Gaszeka – MapData.ru, <http://mapdata.ru/tatarstan/bugulminskiy-raion/bugulma/ulica-yaroslava-gasheka> (dostęp: 7.06.2015).

²² Nikołaj Morochin, *Głównaja dostoprimieczatielnost' Bugulmskogo wokzala*, „Bugulmskaja gazieta”, <http://www.bugulma-tatarstan.ru/ru/the-news/item/3919-pamyatnik-geroyu-gasheka-%E2%80%93-glavnaya-dostoprimechatelnost-bugulminko-go-vokzala.html> (dostęp: 7.06.2015).

²³ Pavel Gan, *Dobrodružství asijského světového revolucionáře Jaroslava Haška cestou od Bajkalu do Mongolska na podzim 1920*, [w:] *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové bohemistiky (Praha 3.–8. července 2000)*, t. II, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2001, s. 510.

- Spokojnie podniosłem ręce
- Kim jesteście? – spytał dowódca twerskiego pułku.
 - Komendantem miasta.
 - Z poruczenia białych czy radzieckich wojsk?
 - Radzieckich. Mogę opuścić ręce?
 - Możecie, ale proszę, żebyście mi natychmiast zgodnie z prawem wojennym przekazał urząd komendanta miasta, bo to ja zdobyłem Bugulmę.
 - Ale ja zostałem mianowany – zaoponowałem.
 - Do diabła z takim mianowaniem. Najpierw musicie miasto zdobyć.
 - Wiecie co – wspaniałomyślnie powiedział po chwili – mianuję was swoim adiutantem. Jeśli się z tym postanowieniem nie zgodzicie, po pięciu minutach każę was rozstrzelać.
 - Nie mam nic przeciwko temu, żeby być waszym adiutantem – odpowiedziałem i zawolałem swojego ordynansa:
 - Wasilij, postaw no samowar, napijemy się herbaty z nowym komendantem miasta, który właśnie zdobył Bugulmę...²⁴.

W opowiadaniu *Byłem adiutantem komendanta miasta Bugulmy* (1921, *Adiutantem velitele města Bugulmy*) Jerochimow każe nalepić plakat o takiej treści: „Rozkazuję, żeby wszyscy z całego miasta i ujezdu, którzy nie umieją czytać i pisać, nauczyli się tego w ciągu trzech dni. Kto po tym terminie zostanie uznany za niegramotnego, będzie rozstrzelany”²⁵. Jerochimow, śmieszny, ale w gruncie rzeczy groźny, bo szermujący wciąż ideologicznymi hasłami, chętny do rozstrzeliwania, skłonny do pisania donosów, występuje także w innych humoreskach, wszędzie będąc antagonistą dobrodusznego, rozsądnego i sprytnego narratora.

Przywołanie Haškowskiej Bugulmy oznacza więc – tak przynajmniej da się to zinterpretować – przywołanie zdrowego rozsądku, sprytu, pragmatyzmu i umiejętności przetrwania przeciwstawionych ideologicznemu fanatyzmowi i ideologicznej głupocie.

Opowiadania Haška nie są jedynym ważnym literackim układem odniesienia *Drogi do Bugulmy*. Jest nim też opowieść Andrieja Płatonowa *Spor. Kronika biedniacka* (1931, *Wprok. Biedniackaja chronika*)²⁶. Jedna z postaci sztuki

²⁴ Jaroslav Hašek, *Velitelem města Bugulmy*, [w:] idem, *Dekameron humoru a satiry*, Československý spisovatel, Praha 1972, s. 416–417.

²⁵ Jaroslav Hašek, *Adiutantem velitele města Bugulmy*, [w:] idem, *Dekameron humoru a satiry*, s. 420.

²⁶ Warto zauważyć, że Płatonow – co świadczy o tym, że jest on pisarzem dla czeskiego twórcy ważnym – wspomniany jest w Topolowskiej „kronice” wyprawy do Andrzeja Stasiuka i z powrotem: Jáchym Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2005, s. 39–40. Oryginał: Jáchym Topol, *Supermarket sovětských hrdinů*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007, s. 37.

Topola to zagadkowy mężczyzna, którego widzi siedemnastoletni chłopiec nazywany w spisie osób dramatu Jeník (zdrobniła forma imienia Jan) i którego jego ojciec uważa za śmierć we własnej osobie. Jedno zdanie owego mężczyzny jest nieco przekształconym cytatem z utworu rosyjskiego pisarza: „Wiem! Potrzebne by były śrubki i nakrętki, ale bo to znajdziesz je gdzie w tajdze?” (DdB, s. 50; CdB, s. 210). Mężczyzna ma wokół głowy światełka. Podobnie postać z opowieści Płatonowa:

Nie zdążył jeszcze Grigorij zespawać i sformować panewek, jak ze stepowej nocy pojawił się przed warsztatem tajemniczy, skłopotany jeździec. Był to przyjaciel Grigorija – komsomolec z odległej slobody.

– Grisza, Bóg do nas posuwa, pop i baby „Któryś cherubiny” chórem mu śpiewają, światło na głowie mu się pali!... Wskakuj za mną na koński zad i jedziemy!

– Zapalaj samochód! – polecił mi Grigorij. – Budź szofera. [...]

Przyjechaliśmy przed Bogiem, który nie doszedł jeszcze do slobody, ale powoli poruszał się po widnokregu, otoczony starym narodem, a nad jego głowę rzeczywistość płonęła aureolą białawego ognia. Dodaliśmy gazu i z czkawką w dwu cylindrach dopędziliśmy Boga i jego wiernych.

Kroczył po ziemi starzec, odziany w samodział, bosi i uroczysty. Broda, jasne oczy i dobroduszość leciwego oblicza stanowiły jakby cechy szczególne Boga Ojca. [...] Posadzono go na tylnym siedzeniu, obok niego usiadł Grigorij, a szofer poprowadził samochód z taką szybkością, aby starszankowie i starszanki nadążyli z tyłu biegiem. [...] Pewien chłop, w wieku już statecznym, podszedł do mnie w zwątpieniu:

– Albo to i, towarzyszu, prawda – Bóg gdzieś tam był, a teraz zjawił się, kiedy niepotrzebny.

Nie zniechęcałem go słowami, ponieważ Bóg Ojciec prawie że faktycznie był. Pop podniósł oczy.

– A gdzie światłość Pańska, co to widziałem ją chwilowo?

– Już – odpowiedział Bóg, ale światło wokół jego głowy nie pojawiło się.

– Daj, ja zapalę! – zaproponował Grigorij – Bo zaczniesz się guzdrać i stracisz posadę.

Zadarł Bogu sukmanę jak sukienkę, pogmerał mu na piersiach i światło zajaśniało.

– Poluzowały się zaciski baterii – cicho poinformował Grigorij Boga.

– Wiem! – zgodliwie odrzekł Bóg. – Potrzebne by były śrubki i nakrętki, ale bo to znajdziesz je w stepie?

Dodajmy, że mówi się tam także o Hašku i o jego pobycie w Rosji: „Chłopaki rozmawiają o Hašku. Dyskusja dotyczy abstynencji Haška w Rosji i tego, czy był komuchem, czy nie. W Rosji nie pił, bo za jakikolwiek wybryk bez problemu mogliby go zabić, a komuchem nie był, co to, to nie, w tej kwestii wszyscy się zgadzamy. Przez jakiś czas po prostu nie pił i nie pisał, ha. Tak też można, ha! Anna Zonová napisałaby może: Wiecie, był w jenieckim obozie śmierci w Ufie, nie? A do tego tyfus, nie?”. Jáchym Topol, *Supermarket bohaterów radzieckich*, s. 39; Jáchym Topol, *Supermarket sovětských hrdinů*, s. 37.

Po nawiedzeniu świątyni powieźliśmy Boga do chaty-czytelnicy. Tak postanowił Grigorij, a Bóg na to przystał. Grigorij miał pewien pomysł: w owej zamożnej slobodzie prawie nikt nie wierzył w radio, bo uważano je za gramofon – Grigorij wioził Boga, by przeprowadzić techniczny dowód [...] Grigorij rozeźlił się na taką religię i jako staruszka powieźił Boga na chutor. Tam Bóg podjadł sobie, odespał się, raniem zaś został, by pracować jako pomocnik kowala. Okazał się on sezonowym palaczem astrachańskiej elektrowni, który wyruszył w drogę pod postacią Boga Ojca, aby głosić święte życie i aby znaleźć dla siebie zaszczytne szczęście w kolchozie.

– Jak jeszcze raz cię złapię, to przyłożę – przyobiecał mu Grigorij. – Żyj tutaj i pracuj z pożytkiem. Głoś chwałę młotkiem, a nie mową.

Zadowolony Bóg został: mimo wszystko żyła w nim dusza palacza i proletariusza, żyła i myślała; kulak albo inny burzuj nie potrafiłby zostać Bogiem – nieuk jeden z drugim nie zna elektrotechniki²⁷.

Jakie sensy buduje odwołanie się do fragmentu prozy Płatonowa? Aluzja literacka nie tylko – co jest podstawowym wyznacznikiem tego zabiegu – sprawia, że „dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści”²⁸, ale może też przywołać cały zespół zjawisk z utworem tym się wiążących. Zespołem takim wydaje się tu kompletna twórczość rosyjskiego pisarza, jak również jego fascynacje i jego losy. W intertekst wplata się interkontekst.

Nie jest dla *Drogi do Bugulmy* rzeczą obojętną, że Płatonow był twórcą w okresie stalinowskim prześladowanym (aby ukarać ojca, zesłano do łagru jego syna, który wrócił stamtąd ciężko, śmiertelnie chory) i że to właśnie *Spor* „stał się główną przyczyną prześladowań, jakie nań spadły”²⁹. Wedle przywoływanego przez historyków literatury świadectwa wdowy po rosyjskim pisarzu, Stalin po przeczytaniu tego utworu napisał na marginesie „Swołocz”³⁰. Nie bez znaczenia jest też fakt, iż w swej opowieści Płatonow odwołuje się do artykułów Stalina *Zawrót głowy od sukcesów* (*Gołowokrużenije ot uspiechow*, „Prawda”, nr z 2 marca 1930) i *Odpowiedź towarzyszom kolchoźnikom* (*Otwiet towarzyszczam kolchożnikom*,

²⁷ Andriej Płatonow, *Spor. Biedniacka kronika*, [w:] idem, *Szczęśliwa Moskwa. Spor. Powieść techniczna*, przeł. Henryk Chłystowski, „Czytelnik”, Warszawa 1997, s. 211–216. Oryginał: Andriej Płatonow, *Wprok (biedniackaja chronika)*, [w:] idem, *Powiesti i rasskazy (1928–1934 gody)*, Sowietkaja Rossija, Moskwa 1988, s. 250–253.

²⁸ Konrad Górski, *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)*, [w:] *Z historii i teorii literatury*. Seria 2, PWN, Warszawa 1964, s. 7–8.

²⁹ Henryk Chłystowski, *Posłowie* [do:] Andriej Płatonow, *Szczęśliwa Moskwa. Spor. Powieść techniczna*, s. 341.

³⁰ Por. Wiktor Czalmajew, *Andriej Płatonow (K sokrowiennomu czelowieku)*, Sowietkij pisatiel, Moskwa 1989, s. 365; Adam Pomorski, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX i XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Płatonowa)*, Open, Warszawa 1996, s. 60.

„Prawda”, nr z 3 kwietnia 1930), przy czym odwołania te mają charakter polemiczny³¹. Rosyjski badacz nazywa *Spor* groteskową „opowieścią-ostrzeżeniem, opowieścią-alarmem”³². Adam Pomorski zaś określa ten utwór mianem anty-utopii i wskazuje na ironiczne „i, co istotne, autoironiczne antydoktrynerstwo, godzące we własne racjonalistyczne czy rewolucyjne ideały (i system wartości) autora, które w zwierciadle realnej polityki wykoślawiły się w postać utopijnego monstrum”³³.

Wobec gór trupów, które otaczają dawny łagier – miejsce akcji sztuki Topola, bardzo znaczące wydaje się to, co Swietłana Siemionowa nazywa Płatonowską „ideą życia”³⁴, która zdaniem badaczki może służyć jako „najpewniejsza nić Ariadny w naszym zakłętym błędzeniu pośród zdumiewających i zbijających z pantałyku postaci i wypowiedzi, motywów i obrazów, fabularnych zakrętów i urwisk świata Płatonowa”³⁵. Bardzo istotny wydaje się też stosunek rosyjskiego pisarza do ciała ludzkiego i do jego martwych szczątków. Ciało jest u niego święte, jest odczuwane intymnie i głęboko, jest nosicielem niepowtarzalnej indywidualności, wreszcie jest punktem przecięcia ogromnej liczby dawnych żywotów, ich aktualizacją³⁶. Bohaterowie Płatonowa z czułością traktują szczątki umarłych (w gruncie rzeczy Płatonowską postacią jest w dramacie Topola Niemiec, szukający i zbierający kości krewnych, którzy pomarli w łagrach jako jeńcy; to on właśnie ma przewód z migającymi żarówkami). Jakże inaczej traktowane jest ciało przez niektóre postaci sztuki Topola: żywe ciało i martwe ciało. Mamy tu żywe ciała, które trzeba zabić (należy wykonać i przekroczyć plan likwidacji „wrogów ludu”) oraz martwe ciała, które nazywane są „odpadkami” (por. DdB, s. 55, 57, 61, 67, 70; CdB s. 215, 216, 218, 222, 224). To Symbiracy, przedstawieni jako jakiś pierwotny szczep, mają do zwłok stosunek bardziej „ludzki”, wierzą bowiem, „że zbliża się koniec świata i że bóg, który nadejdzie, chce mieć truposze zszyte” (DdB, s. 13; CdB s. 189). Wierzą też, że „wszystkich umarłych bóg ożywi” (DdB, s. 13; CdB s. 189). Jerochimowa myśli tylko o tym, jak zniszczyć zwłoki, które w wypadku ocieplenia zaczną sprawiać kłopot, jak spalić je w wielkim krematorium. Również stosunek uosobionych w postaci Lekarki (Niemki z Monachium, a więc z zachodnich Niemiec) ludzi Zachodu do umarłych pozbawiony jest należyte-

³¹ Por. Wiktor Czałmajew, *op. cit.*, s. 365–364.

³² Wiktor Czałmajew, *Żył człowiek na prawach pożara... (Andriej Płatonow w годы twórczej zrietlosti)*, [przedmowa do:] Andriej Płatonow, *Powiesti i rasskazy (1928–1934 gody)*, s. 20.

³³ Adam Pomorski, *op. cit.*, s. 57.

³⁴ Swietłana Siemionowa, „*Idieja żyzni*” Andrieja Płatonowa, [przedmowa do:] Andriej Płatonow, *Czewiengur, Družba narodow*, Moskwa 1988, s. 4.

³⁵ Swietłana Siemionowa, *Nikołaj Fiodorow. Twórczestwo żyzni*, „Sowietskij pisatel”, Moskwa 1990, s. 364.

³⁶ Swietłana Siemionowa, „*Idieja żyzni*” Andrieja Płatonowa, s. 8–9.

go szacunku. Lekarka nazywa podjęte przez swego męża poszukiwania szczątków krewnych „chorobliwymi” (DdB, s. 14; CdB s. 190). Tymczasem jednym z najważniejszych motywów całego pisarstwa Płatonowa jest motyw naukowego wskrzeszenia umarłych. Pisarz nawiązuje do idei religijnego filozofa rosyjskiego Nikołaja Fiodorowa (1821–1903). Wedle świadectwa wdowy po pisarzu egzemplarz głównego dzieła Fiodorowa, *Filozofii wspólnego czynu* (1906–1913, *Filozofija obszczego diela*), z licznymi uwagami Płatonowa na marginesach znajdował się w jego bibliotece³⁷. Polski znawca myśli Fiodorowa pisze o bardzo szerokim wpływie filozofa na literaturę rosyjską, ale zauważa:

Na szczególną uwagę zasługuje tu przede wszystkim Andriej Płatonow, w którego utworach myśl Fiodorowa znalazła swój najpełniejszy oraz najgłębszy wyraz – jej ślady można odnaleźć bodaj we wszystkich utworach pisarza. Przeciwiśmiertelny charakter metafizyki autora *Czewengura* ma swoje źródło w projekcie „wspólnego czynu”³⁸.

Rdzeniem Fiodorowowskiej filozofii jest idea regulacji przyrody, pokonania śmierci i wskrzeszenia wszystkich umarłych. Wskrzeszenie przodków myśliciel uznawał za najwyższą powinność moralną. Pisał, charakteryzując swoją filozofię: „Supramoralizm – to obowiązek wobec ojców-przodków, wskrzeszenie jako najwyższa i bezwarunkowo powszechna moralność, moralność właściwa istotom rozumnym i wrażliwym, od której wypełnienia, tj. wypełnienia obowiązku wskrzeszenia, zależy los ludzkości”³⁹. Uważał, że tylko zapewnienie ludzkości nieśmiertelności przez zapanowanie nad ślepą siłą przyrody oraz powszechne przywrócenie do życia może nadać ludzkim działaniom cel i sens. Dla Topola Fiodorowowskie motywy u Płatonowa są niezwykle istotne i można chyba zaryzykować twierdzenie, że czeski pisarz odwołuje się nie tylko poprzez Płatonowa, ale i bezpośrednio, do idei rosyjskiego filozofa. Zachód i właściwy mu konsumpcyjny styl życia już u Fiodorowa poddane zostają „druzgocącej krytyce”⁴⁰; podobną krytykę znajdziemy w sztuce Topola. Być może z punktu widzenia ech Fiodorowowskich to nie przypadek, że Lekarka przed wojną z terroryzmem była chirurgiem plastycznym, czyli wpisywała się w – zdaniem filozofa – typowe dla współczesnego mu Zachodu tworzenie sztucznych podniet, pobudzających

³⁷ Por. Swietłana Semionowa, „*Idieja żyzni*” Andrieja Płatonowa, s. 5; Wiktorina i René Śliwowsky, *Andrzej Płatonow*, „Czytelnik”, Warszawa 1983 (Klasyki Literatury XX Wieku), s. 40.

³⁸ Michał Mielczarek, *Wstęp*, [w:] Nikołaj Fiodorow, *Filozofia wspólnego czynu*, przeł. Cezary Wodziński, Michał Mielczarek, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012, s. 32–33.

³⁹ Nikołaj Fiodorow, *Supramoralizm albo powszechna synteza (tj. powszechne zjednoczenie)*, [w:] idem, *Filozofia wspólnego czynu*, s. 495.

⁴⁰ Michał Mielczarek, *op. cit.*, s. 30.

instynkt płciowy⁴¹. Jak powiada Fiodorow, „w dzisiejszym, naśladowującym przyrodę społeczeństwie, tzn. w społeczeństwie, które obrało sobie za wzór zwierzę, wszystko nakierowane jest na rozwój instynktów płciowych. Cały przemysł wywodzi się, bezpośrednio lub pośrednio, z doboru płciowego”⁴². Kult kobiety wypiera kult przodków i oddala od obowiązku i wspólnego, ogólnoludzkiego czynu przywrócenia życia wszystkim pokoleniom umarłych. Ostatecznie jednak, zdaniem myśliciela, „regulacja doprowadzi do zastąpienia rodzenia wskrzeszeniem”⁴³. Pokazanym w dramacie negującym religię ideom komunistycznym i zeświecczeniu Zachodu można przeciwstawić Fiodorowowską religijność czy szerzej – religijność w ogóle. Wielki czyn wskrzeszenia ma się wprawdzie dokonać dzięki rozwojowi nauki, bez cudownej interwencji, ale równie ważna, jeśli nie ważniejsza jest tu religia. Jak zauważa Michał Mielczarek, wiarę w możliwość wskrzeszenia „rosyjski myśliciel opiera na dwóch filarach: chrześcijaństwie oraz nauce. [...] Fiodorow jest przekonany, że obowiązek pokonania śmierci oraz wskrzeszenia wszystkich zmarłych wynika wprost z religii chrześcijańskiej, a jego świadectwem jest życie i zmartwychwstanie Chrystusa”⁴⁴. Wiara i nauka nie powinny być wobec siebie antagonistyczne. Wskrzeszenie zmarłych filozof nazywa „liturgią pozaświątynną”⁴⁵.

Jest jeszcze jeden powód, dla którego Topol odwołuje się w swej sztuce do Płatonowa. Niektóre koncepcje autora *Ojczyzny światła* współtworzyły komunistyczny mit i w mit ten się wpisują. Wszak dla młodego Płatonowa to rewolucja październikowa miała być początkiem całkowitego przeobrażenia kosmosu⁴⁶; *nota bene* to Fiodorowa nazywa się prekursorem rosyjskiego kosmizmu⁴⁷. Topol już wcześniej, w powieści *Nocna praca* (2001, *Noční práce*), przywołuje tego typu idee, ponieważ jednak chodzi tam o mit zbliżenia ludzi i maszyn, pobratania się ludzi i mechanizmów, odwołanie dotyczy raczej twórczości Borisa Pilniaka, zwłaszcza powieści *Maszyny i wilki* (1925, *Maszyny i wolki*)⁴⁸. *Nota bene* Płatonow utrzymywał przez pewien czas z Pilniakiem przyjacielskie stosunki⁴⁹.

⁴¹ Nikołaj Fiodorow, *Filozofia wspólnego czynu*, [w:] idem, *Filozofia wspólnego czynu*, s. 446.

⁴² Ibidem, s. 445.

⁴³ Ibidem, s. 192.

⁴⁴ Michał Mielczarek, *op. cit.*, s. 23.

⁴⁵ Nikołaj Fiodorow, *O prawosławiu i Wyznaniu wiary*, [w:] idem, *Filozofia wspólnego czynu*, s. 592; idem, *Modlitwa o zbawianie powszechne*, [w:] idem, *Filozofia wspólnego czynu*, s. 596.

⁴⁶ Por. Swietłana Siemionowa, *Nikołaj Fiodorow. Twórczość żywni*, s. 360–369.

⁴⁷ Michał Mielczarek, *op. cit.*, s. 33.

⁴⁸ Więcej na ten temat w studium: *Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity oraz postać trickstera w powieści „Nocna praca”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

⁴⁹ Wiktoria i René Śliwowski, *op. cit.*, s. 98.

Zapewne da się znaleźć w *Drodze do Bugulmy* jeszcze inne odwołania do cudzych tekstów⁵⁰, ale to aluzje do opowiadań Haška i do opowieści Płatonowa wydają się tu najważniejsze, one bowiem budują sensy ważne dla całości utworu, w nich bez najmniejszej wątpliwości należy widzieć element struktury znaczeniowej dramatu Topola.

⁵⁰ Wobec faktu, że jedna z postaci sztuki wykonywała zawód kata i mówi o nim jak o każdej innej profesji, nasuwa się skojarzenie ze znakomitą powieścią Pavla Kohouta *Kacica* (wyd. niem. przekładu 1978, emigracyjne wyd. oryginału 1980, *Katyně*). Szczególnie mocno nasuwa się ten związek, kiedy czytamy u Topola: „w bardzo rozwiniętych demokracjach ludowych pojawiały się postulaty, żeby dla kobiet były kacice... z czasem by się to załatwiło” (DdB, s. 40, nie zmienia tu niczego fakt, że w oryginale nie występuje słowo *katyně*, tylko wyrażenie *ženský kati*, CdB, s. 204). Ponadto niektóre odniesienia ekstratekstualne mogą się przy bliższej analizie okazać intertekstualnymi. Można się tu powołać na fakt historyczny, stracenie Milady Horákovéj (1901–1950), skazanej na śmierć w haniebnym sfingowanym procesie politycznym. I w tym wypadku wypada się zastanawiać nad intertekstualizmem, jako że po „aksamitnej rewolucji” w Czechach ukazały się listy Horákovéj, przybliżające m.in. jej stateczną postawę wobec śmierci, i – jak wolno się domyślać – one właśnie wpłynęły na fragment sztuki Topola (podobnie jak na fragment *Ugotowano*, gdzie również mowa jest o egzekucji Horákovéj: *Uvaženo*, s. 26). O tomie owych listów szerzej pisałem gdzie indziej: Leszek Engelking, *Listy Milady Horákovéj*, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 12, s. 11, zamieszczając na tej samej stronie przekład ostatniego listu Horákovéj do rodziny.

DOM I BEZDOMNOŚĆ W POWIEŚCI STREFA CYRKOWA

Jurij Łotman ma bez wątpienia rację, zaliczając „dom” do „pojęć rdzennych” – takich, które pełnią w systemie kultury rolę szczególnie istotną, kluczową, wskutek czego ich znaczenie metaforyczne „może zachowywać się wyjątkowo agresywnie, stając się niekiedy wizerunkiem wszystkiego, co istnieje”¹. Dom wolno też nazwać archetypem² i – jeśli weźmiemy pod uwagę obiegowe sposoby jego potraktowania, schematy obrazowe i stylistyczne – toposem. *Homo domesticus*, obok na przykład *homo faber*, *homo ludens* czy *homo militans*, należy uznać za jedno z podstawowych pojęć antropologicznych³. Zresztą i bez żadnych odwołań, cytatów czy komentarzy chyba dla każdego jest oczywiste, że w domu napotykamy kategorię dla ludzkości fundamentalną. Przy tym, jak zauważają etnografowie: „Bogaty materiał etnograficzny, folklorystyczny, wierzeniowy pozwala potwierdzić tę tezę, iż dom na skalę mikrokosmiczną odtwarza wszechświat; dom jest mikrokosmosem”⁴. Jak twierdzi Mircea Eliade, w strukturze każdego domu odnajdujemy symbolikę kosmiczną właśnie. Dom to „*imago mundi*”⁵. Jest on jednak wizerunkiem nie tylko wszechświata, lecz także reprezentowanego przez istotę ludzką mikrokosmosu⁶. W tradycji ludowej można mówić „o paralelizmie i nakładaniu się obrazów domu i człowieka⁷, a obrzędy ludowe związane z rodzinami wskazują na głęboki związek między domem a ciałem⁸. Jak dowodzą słowniki symboli, w domu widzi się często emblemat ciała właśnie⁹. Dom jest

¹ Jurij Łotman, *Lalka w systemie kultury*, przeł. Paweł Ustrzykowski, „Teksty” 1978, nr 6, s. 46–47.

² Por. Carl Gustav Jung, *Odrodzenie*, [w:] idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. Jerzy Prokopiuk, „Czytelnik”, Warszawa 1981, s. 139 i n.

³ Pisze o tym Zoran Đerić, *Dom i bezdomnost u poezji XX veka*, Mali Nemo, Pančevo 2007, s. 7.

⁴ Danuta Benedyktowicz, Zbigniew Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 27.

⁵ Mircea Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. Ireneusz Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 33.

⁶ Ibidem.

⁷ Danuta Benedyktowicz, Zbigniew Benedyktowicz, *op. cit.*, s. 86.

⁸ Ibidem, s. 88–89. Na temat homologii „kosmos-dom-ciało ludzkie”: Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przeł. Stanisław Tokarski, Pax, Warszawa 1994, s. 74.

⁹ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 69 (hasło: *Dom*); *Leksykon symboli*, oprac. Marianne Oesterreicher-Mollwo, przeł.

niemal tożsamy ze świątynią, jest „domem bóstwa”¹⁰, budowa domu wymaga konsekracji miejsca, przekształcenia świeckiej przestrzeni¹¹, dom naznaczony jest *sacrum*. Wreszcie dodajmy, że dom łączy się z będącym potrzebą człowieka zakorzeniem i bezpieczeństwem, i tradycyjnie waloryzowany jest pozytywnie. Jak słusznie powiada Anna Legeżyńska: „W perspektywie antropologicznej Dom oznaczał kategorię przestrzenno-symboliczną, ewokującą spójny i uporządkowany obraz świata”¹². Dom czy, jak woli mówić Yi-Fu Tuan, „miejsce” to „statyczna, zorganizowana oraz uświadomiona przestrzeń jako nosicielka sensów”¹³. Jak widzieć, obszar skojarzeń przywoływanych przez dom jest niemały.

Przeciwieństwem domu, jednym z jego przeciwieństw, jest bezdomność, stan coraz bardziej we współczesnym świecie typowy; Czesław Miłosz pisze: „Bezdomność, dopóki ruch właściwy temu [dwudziestemu – L. E.] wiekowi nie nabrał rozpędu, przypadała względnie nielicznym, aż stała się niemal powszechną kondycją”¹⁴.

Sytuacja bezdomności, niezadomowienia, bycia poza domem, nomadyzmu jest dość częsta, jeśli chodzi o bohaterów prozy Jáchyma Topola. Narrator i protagonistą jego *Siostry* wychował się w jakimś domu rodzinnym, a potem mieszka w domu swoim i przyjaciół, ale ma też okresy, kiedy przychodzi mu żyć w autobusie na przygranicznym targowisku, na dworcu w Pradze czy na wysypisku śmieci, a ponadto bardzo często jest w drodze. Bohater *Anioła*, którego trzeci rozdział nosi tytuł *Dom (Dům)*, jak czytamy w owym rozdziale, „dorastał w bibliotece”¹⁵. Przebywał potem kilka razy w szpitalu dla psychicznie chorych, sypiał w paru mieszkaniach znajomych, wreszcie zdobył „sobie mały pokój w podzielnym mieszkaniu na długiej alei pełnej starych odrapanych kamienic”¹⁶. Bohater trzeciej powieści pisarza, *Nocnej pracy*, oraz jego młodszy brat cały czas (z wyjątkiem fragmentów stanowiących retrospekcję) znajdują się poza swoim praskim

Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo ROK Corporation SA, Warszawa 1992, s. 32 (hasło: *Dom*); Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 112 (hasło: *Dom*).

¹⁰ Por. Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1978, s. 441.

¹¹ Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993, s. 356.

¹² Anna Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 36.

¹³ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 16.

¹⁴ Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 1994, s. 89.

¹⁵ Jáchym Topol, *Anioł*, przeł. Marcin Babko, Bytom 2002, s. 16. Oryginał: Jáchym Topol, *Anděl*, wyd. III przejrz., Labyrint, Praha 2000, s. 18.

¹⁶ Jáchym Topol, *Anioł*, s. 18; Jáchym Topol, *Anděl*, s. 21.

mieszkaniami, nie u siebie, tylko w domu zmarłego właśnie dziadka, na wsi, a pod koniec książki wyruszają w drogę i nadal są w drodze, kiedy czytelnik się z nimi rozstaje.

Kwestia domu i bezdomności wydaje się jednak szczególnie istotna w czwartej powieści Topola, zatytułowanej *Strefa cyrkowa* (w oryginale: *Kloktat dehet*)¹⁷. Pierwsza z dwu części książki nosi tytuł *Domov Domov*, a więc zawiera powtórzone dwa razy słowo, którego źródłosłowem jest wyraz („prasłowo”, jak pisze Brückner)¹⁸ „dom”. „Domov” występuje tu w dwu znaczeniach: „sierociniec”, „dom dziecka”, „zakład wychowawczy” – oraz „strony rodzinne”, „miejsce, gdzie jest się w domu”, „mała ojczyzna”, *patria naturae*, a także po prostu „dom”. Przy tym ten drugi „Domov” pisany jest z wielkiej litery, okazuje się więc nazwą. Nie pozbawione znaczenia wydaje się też skojarzenie, nasuwające się każdemu Czechowi: czeski hymn zaczyna się od słów „Kde domov můj”¹⁹. Hymn ten (*nota bene*, będący realizacją znanego toposu rozkosznego miejsca, *locus amoenus*)²⁰ w powieści się zresztą odzywa: „Niektórzy teraz klękają i biją się w piersi, a potem wszyscy zaczynają śpiewać: Gdzie dom jest mój... wody się po łąkach pienią... i tak dalej, to hymn naszej ojczyzny, uczyliśmy się tego”²¹. Charakterystyczne, że na powszechne wzruszenie patriotyczne bohater i zarazem narrator utworu, chłopiec imieniem Ilja, reaguje rozdrażnieniem: „wszyscy pozdejmowali z głów kapeluchy i czapki, niektórzy beczą, nie wiem dlaczego! – mnie wszyscy wkuwają” (SC, s. 145; KD, s. 118). W innym momencie bohater, aby udowodnić,

¹⁷ Więcej o zmianie tytułu w studium *Nowe mity Jáchyma Topola*, zamieszczonym w niniejszej książce.

¹⁸ Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 93.

¹⁹ Te słowa Josefa Kajetána Tyla tłumaczone są na polski rozmaicie, np. „Och! Gdzie mój kraj?!” (Zenon Przesmycki), „Gdzie dom jest mój?” (Henryk Batowski). Cyt. za: Josef Václav Šmejkal, *Píseň písní národu českého*, A. Neubert, Praha 1935, s. 230.

²⁰ Uważa się, że modelem tekstu mógł być obraz ziemi czeskiej w kronice (*Chronica Boëmorum*) Kosmasa (ok. 1045–1124). Por. Pavel Spunar, *Paradisus et patria*, [w:] *Kde domov můj. Varianty a parafráze*, Paseka, Praha–Litomyšl 2004, s. 103, 109. Vladimír Macura wskazuje na inne jeszcze możliwe źródła inspiracji Tyla, m.in. pieśń Goethego *Znasz-li ten kraj, gdzie cytryna dojrzewa?* (*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?*): *Krajina hymny a krajina literatury*, [w:] *Kde domov můj*, s. 125. O toposie rozkosznego miejsca zob. Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. Andrzej Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 202–206.

²¹ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 145. Oryginał: Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, Torst, Praha 2005, s. 118. Dalsze cytaty, przytaczane według tego samego wydania, oznaczone będą w tekście literami „SC”, po których pojawi się numer strony tłumaczenia, z kolei po literach „KD” znajdzie się lokalizacja cytowanego lub przywoływanego fragmentu czeskiego oryginału.

że jest Czechem, ma zaśpiewać hymn, który funkcjonuje tu jako swego rodzaju szybolet: „No to śpiewam kawałek tego naszego hymnu, to, co pamiętam” (SC, s. 147; KD, s. 119).

Ilja nie zna innego domu niż sierociniec, nie pamięta rodziny swojej i brata („Nas podobno rodzice porzucili w środku lokomocji, kiedy pryskali z Czech”, SC, s. 7; KD, s. 7). Przypomina sobie, że mieszkał w kuchni budynku, który potem stał się zakładem prowadzonym przez zakonnice i przejętym następnie przez żołnierzy-komunistów, weteranów II wojny światowej z oddziałów, które walczyły na wschodzie i przybyły do Czechosłowacji z ZSRR (zaczęto je tworzyć na podstawie czechosłowacko-radzieckiego układu z 18 lipca 1941 r., uzupełnionego dodatkowym porozumieniem z 27 września, od kwietnia 1942 r. były rozmieszczone w Buzułuku, działania bojowe rozpoczęły 8 marca 1943 r. pod Sokołowem, już jako 1 Czechosłowacki Korpus Armijny brały udział w operacji dukielskiej, od stycznia do maja 1945 r. uczestniczyły w wyzwolaniu Czech i Moraw)²². Zakład mieści się w dawnym „domu szlachty”, czyli niegdysiejszej szlacheckiej siedzibie.

Narrator pamięta też marzenia o czymś, co nazywa Krainą Cieni. Nie wie, kiedy trafił do domu dziecka: „W pamięci słyszę skrzypienie śniegu, wiem, że mnie pan Cimbura niesie do kuchni siostry Albrechty. Przedtem przebywałem w Krainie Cieni, gdzie był łoskot i huk, i ci moi” (SC, s. 16, KD, s. 14). Kraina Cieni nie ma kształtu domu, ale ma pewne jego cechy, z których należy wymienić przede wszystkim poczucie bezpieczeństwa, sytości, przytulności, przyjemności i przynależności: „Myślałem o Krainie Cieni, gdzie cienie podnosiły mnie do góry i głaskały po główce, czule mi nuciły i karmiły mnie czymś lepkiem, cienie się ze mną śmiały” (SC, s. 21; KD, s. 18). Przebywanie w Krainie Cieni w okresie pobytu w sierocińcu ma wymiar stanu patologicznego:

Same siostry dziwiły się, jak długo potrafię tam przebywać. Nie wiedziałem nawet, ilu chłopców przeszło koło mnie przez dom Dom na swej drodze przez życie i jacy to byli chłopcy. Kiedy byłem w Krainie Cieni, siostry mnie karmiły, bo miałem otwarte usta. Czasem mnie od Krainy Cieni bolała głowa i słyszałem łoskot i huk jeszcze długo po jej opuszczeniu (SC, s. 14; KD, s. 12).

Siostry zresztą nie wiedzą nic o tej krainie, dziwią się tylko temu, jak długo bohater znajduje się w osobliwym stanie nieobecności w świecie tu i teraz. Kraina Cieni nie jest dla Ilji tylko krainą przeszłości, nie jest też jednak zwykłym miejscem na świecie. Kiedy ginie jego brat, zwany Małpisonem (woryginalie Vopičák),

²² Jerzy Bordziłowski (red.), *Mała encyklopedia wojskowa*, t. I, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1967, s. 268 (hasło: *Czechosłowacki korpus w ZSRR*); Libor Vykoupil, *Slovník českých dějin*, Georgetown (Jiříkov), Brno 1994, s. 56–57 (hasło: *Československé zahraniční vojenské jednotky za 2. světové války*).

bohater, nie znalazłszy jego ciała, a widząc przed drzwiami zakładu zaprzęzonego do sań konia, zaczyna myśleć o Krainie Cieni: „nagle przyszła mi do głowy bezsensowna myśl... przyszło mi do głowy, że konika z saniami przysłał mi Małpyszon, skoro nigdzie tu nie leży, co jest przecież rzeczą niemożliwą, że powinienem wsiąść do sań, a one pojedą do Krainy Cieni, a tam brat będzie na mnie czekać...” (SC, s. 55; KD, s. 47). Poza tym Kraina Cieni pojawia się w świadomości Ilji w momencie, gdy ten za pomocą wypracowanej metody wprowadza się w swoisty trans (z drugiej strony w kołysaniu się bohatera można widzieć też objaw choroby sieroczej): „Swoich miałem w Krainie Cieni. Nie mieli twarzy. Uczylem się do nich chodzić, udawało się, kiedy się poruszałem. Kiwałem się w przód i w tył i Kraina Cieni zaczynała mnie ogarniać” (SC, s. 32; KD, s. 27). Bohater jednak w wyniku pewnego procesu myślowego (a także dziecięcej fascynacji erotycznej i po prostu poczucia czyjejś bliskości) porzuca te niejasne wspomnienia: „byłem już na tyle rozumny, że na tę krainę srałem gównem, bo był to kraj tych świń moich rodziców, kurw i cudzoziemców” (SC, s. 21; KD, s. 18).

Z Krainą Cieni wydaje się w jakiś niezbyt określony sposób połączona kraina, z której pochodzi chłopiec bardzo podobny do bohatera, swoisty jego „brat”, wręcz „niemal sobowtór” (SC, 75; s. KD, s. 62), niemal bliźniak, Margasz (imię to jest słowem mongolskim, więc można by ją próbować utożsamiać z Mongolią, ale raczej nie realną, tylko jakąś Mongolią mityczną). Bohater w pewnym momencie gotów jest tam bez namysłu się udać:

Jestem z cudownego kraju, powiedział Margasz. Nie ma tam żadnych lasów, wszędzie trawa, idziesz, dokąd chcesz, ciągle idziesz. Chciałbyś potem iść ze mną, do nas, do domu? Mam mnóstwo braci. Chciałbyś mieszkać z nami?
Jasne! (SC, s. 92–93; KD, s. 76).

Pod koniec powieści Margasz i inni egzotyczni chłopcy wyruszają na wielbłądach ku swojej ziemi i zabierają za sobą, tak jak chciał Ilja, szczątki jego brata. Wygląda to tak, jakby zabierano czyjeś szczątki, by pochować je w ojczyźnie. Ziemia Margasza byłaby więc również mityczną krainą bohatera. Cała scena odjazdu rozgrywa się jednak jak gdyby w innym wymiarze, wymiarze snu:

Gdyby mi to opowiadał ktoś obcy, choćby i dosyć otrzaskany z sytuacjami bojowymi, wyśmiałbym go, wiedziałbym, że za kłamstwa w dzieciństwie nie lali mu w gardło wstrętnego, ciemnego dziegiu... ale to się rzeczywiście wydarzyło: mimo wrzawy bitewnej, w samym jej centrum, przed drzwiami domu Domu spokojnie stoją przygotowane do drogi wielbłądy, tylko lekko kołyszą głowami, i oto tuż przed Margaszem klęka pierwszy wielbłąd, przodownik, naprawdę potężne zwierzę, klęka i Margasz wsuwa mu się na grzbiet, a mali wielbłądnicy podają mu Małpyszona... jego szczątki... a potem sami całkiem spokojnie siadają na drewniane siodła, klęczące wielbłądy podnoszą się z ładunkiem chłopców i sterczą jak wieże, nie zwracają uwagi na strzelaninę, krzyki ani rżenie, nie zwracają uwagi na świszczące w powietrzu

kawały żelaza, idą, jakby faktycznie były częścią jakiegoś snu Margasza, a nie rzeczywistości... Myślę, że Margasz teraz śni i ten sen się dzieje... [...] wielbłądy wśród tego wszystkiego powoli wchodzą na zbocze, kroczą ze swym ładunkiem chłopców i myślę, że ze wszystkich ludzi tylko ja je widzę i w ten sposób staję się częścią snu Margasza... Wielbłądy wdrapują się na stok, niezauważone przez walczących i nie-trafione pociskami nikną w pyłe i dymie (SC, s. 323–324; KD, s. 259–260).

Wydaje się, że mityczna kraina należy do innego wymiaru, innej przestrzeni i innego czasu, w których obowiązują inne prawa. Z tego względu istotne wydaje się znaczenie imienia „Margasz”. Po mongolsku słowo to oznacza „jutro”. Kraina Margasza w istocie nie jest i nie może być krainą dzisiaj, krainą *hic et nunc*.

Dom dziecka nie jest prawdziwym domem, można mu wręcz nadać miano antydomu²³. To raczej tylko budynek, a nie dom (być może nie jest kwestią przypadku, że nazwisko rządzącego w sierocińcu komendanta Baudyśa zaczyna się od niemieckiego rzeczownika *Bau* – „budynek”, a nie ma nic wspólnego z rzeczownikiem *Heim* – „dom”). Określenie „antydom” w pełni uzasadnione jest też skażeniem śmiercią, nagłym zgonem Małpizona, upośledzonego brata bohatera, za który ten czuje się podświadomie odpowiedzialny – Małpizon wypada przez okno sierocińca. Później Ilja dokonuje w domu dziecka zabójstwa, co znów naznacza to miejsce śmiercią – pozbawia życia wychowawcę, komendanta Vyżlatę.

Szlachecka siedziba, domyślamy się, była kiedyś domem prawdziwym, później jednak historia przekształciła go w fałszywy. Kilkupiętrowy budynek z piwnicami wydaje się idealny do tego, by zmienił się w szczególny obraz domu, w to, co Gaston Bachelard nazywa domem onirycznym (Anna Legeżyńska proponuje zastąpić to określenie innym, o szerszym zakresie: dom mentalny)²⁴. „Dom – pi-sze francuski badacz – to archetyp syntetyczny, archetyp, który podległ ewolucji. W jego piwnicy mieści się jaskinia, na poddaszu gniazdo, dom ma swe korzenie i koronę. [...] Dom oniryczny w całej pełni, z piwnicą-korzeniami, z gniazdem na dachu stanowi jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki”²⁵. Jeśli jednak nadal będziemy trzymać się koncepcji Bachelarda, stwierdzimy, że temu

²³ Jurij Łotman pisze: „Pośród uniwersalnych tematów światowego folkloru szczególną rolę odgrywa przeciwstawienie »domu« (swojego, bezpiecznego, kulturowego, strzeżonego przez opiekuńcze bóstwa przestrzenne) antydomowi, »domowi leśnemu« (przestrzeni obcej, diabelskiej, miejscu śmierci czasowej, do którego dostanie się jest równoznaczne z wędrówką do świata pozagrobowego)”. *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhako-wa*, przeł. Roman Mazurkiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, r. LXXVIII, z. 4, s. 311.

²⁴ Anna Legeżyńska, *op. cit.*, s. 33.

²⁵ Gaston Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, przeł. Anna Tatarkiewicz, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka*, wyboru dokonał Henryk Chudak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975 (Biblioteka Krytyki Współczesnej), s. 308–309.

domowi w czasie, gdy widzimy w nim Ilję, brakuje jednego istotnego warunku do tego, by stał się prawdziwym domem onirycznym – intymności. „Człowiek żyje tam sam albo we dwoje, albo z całą rodziną, nade wszystko jednak sam”²⁶. Ilja jest samotny, ale w sierocińcu sam bywa rzadko. Intymność znajdował tylko tuląc się z Hanką, córką sprzątaczką ze wsi. Nic dziwnego, że mówi: „Najchętniej mieszkałbym tylko z Hanką. Ale to było niemożliwe” (SC, s. 16; KD, s. 14).

Charakterystyczne jest też swoiste wygnanie bóstwa z owego domu: w jadalni w miejsce zamalowanego wizerunku Chrystusa i Panny Marii pojawia się obraz radzieckiego żołnierza. Inne święte obrazy zostają zerwane ze ścian i trafiają do ognia (SC, s. 75, 82; KD, s. 62, 67–68). Z kolei sceny palenia starych dokumentów i ksiąg przechowywanych na piętach (komendant Vyżłata mówi o „obrzydliwych starych papierzyskach zapisanych bzdurami”, SC, s. 77; KD, s. 63) można uznać za symboliczne przedstawienie odcinania domu od przeszłości, przerywania ciągłości historycznej, próby jego „wykorzenia”. Tu dom można potraktować jako *pars pro toto* – od przeszłości odcinany jest cały kraj.

Dom dziecka znajduje się w wiosce Siřem, autentycznej miejscowości w zachodnich Czechach, położonej niedaleko Blšan, a także Loun, i związanej z biografią Franza Kafki. To tam, w Siřemi (niem. Zürau) – zaproszony przez najmłodszą siostrę i otoczony bardziej przez zwierzęta niż ludzi²⁷ – pisarz przebywał od 12 września 1917 r. do 30 kwietnia 1918 r., co najmniej dwa razy na krótko przerywając pobyt. I właśnie tam w umyśle Kafki miała się ukształtować idea pisane-go potem w 1922 r. *Zamku* (*Das Schloß*, wyd. pośm. 1926)²⁸. Fakt ten pozwala

²⁶ Ibidem, s. 308.

²⁷ „Zürau było małą wioską leżącą w górskim krajobrazie wśród zagajników i łąk. Życie koncentrowało się tu wokół uprawy chmielu. Mieszkańcami wioski były raczej zwierzęta niż ludzie. Kafka od razu zobaczył w tym nowym miejscu »zoo urządzone według nowych zasad«. [...] W tym jedynym niemal szczęśliwym okresie swego życia był otoczony zwierzętami cieszącymi się tu wielką swobodą”. Roberto Calasso, *Przesłonięta wspaniałość*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, [posłowie do:] Franz Kafka, *Aforyzmy z Zürau*, oprac. Roberto Calasso, przeł. Artur Szlosarek, EMG, Kraków 2007, s. 123–124. Cytat z Kafki: Franz Kafka, *Briefe 1902–1924*, ed. Max Brod, S. Fischer, Frankfurt am Main 1958, s. 181. Motyw „zwierzęcy” łączy powieść Topola z tekstem kultury, za jaki należy uznać złożoną z różnych tekstów-świadectw i rekonstrukcji opowieść o pobycie pisarza Franza Kafki w Zürau.

²⁸ Max Brod pisze: „Z pobytu w Zürau, gdzie Franz po raz pierwszy zetknął się z bliską z życiem wiejskim, z pracą na roli, z chłopstwem niemieckim, zrodziła się później powieść *Zamek*”. Franz Kafka, *Opowieść biograficzna*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, „Czytelnik”, Warszawa 1982, s. 217–218. Klaus Wagenbach jest podobnego zdania: „Wyda się [...] że owej zimy w Zürau zaczęła powstawać koncepcja *Zamku* [...], nie ulega wątpliwości, że Kafka był pod wrażeniem życia chłopów, z którym zetknął się tam po raz pierwszy i opisał w rozlicznych notatkach”: Franz Kafka, przeł. Barbara Ostrowska, konsult. jęz. i merytor. prof. Karol Sauerland, Nisza, Warszawa 2006, s. 143.

widzieć w powieści Kafki układ odniesienia dla *Kloktat dehet* i w utworze Topola dostrzegać niemożność dotarcia do jakiejś instancji wyższej, wyrwania się z zastanej sytuacji, zyskania pełniejszej świadomości²⁹. Ponadto Topol, tak jak Kafka, nie próbuje bynajmniej w swojej powieściowej wiosce sytuować idylli, występuje przeciw idyllicznemu stereotypowi³⁰. Poza tym oba utwory łączy samotność bohatera³¹ oraz brak intymności³². Wreszcie zarówno K., jak i Ilja są obcy³³; wskazując na tę zbieżność, jesteśmy najbliżej problematyki domu i bezdomności. Paralel z powieścią Kafki wolno szukać w *Kloktat dehet* niezależnie od tego,

²⁹ W takim wypadku szlibyśmy za religijno-metafizyczną interpretacją *Zamku* (nie narzucając jednak bynajmniej takiej interpretacji *Kloktat dehet*, gdzie zachowań Ilji nie da się odczytać jako metafory dążności metafizycznych), której początek dał w posłowniu do powieści Max Brod i która zyskała sporą popularność. Tak o tej interpretacji pisze, odrzucający ją zresztą, Marek Wydmuch: „Wśród najróżniejszych interpretacji *Zamku* prym wiodły oczywiście próby utrzymane w duchu teologii. Skłania do ich podjęcia nie tylko zewnętrzna struktura powieści, w której cel dążeń geometry leży na górze, poza codziennością i ponad granicami pojmowania mieszkańców wioski, ale i jej bardzo przejrzysta idea przewodnia, ubierająca w skromną fabułę myśl o ludzkim dążeniu do wiedzy wyższej, organizującej świat, kontrolującej jego życie i stanowiącej o prawach, którymi życie to się rządzi”: *Franz Kafka*, „Czytelnik”, Warszawa 1982, s. 69. Dodajmy, że to właśnie w tekstach pisanych w Zürau, w aforyzmach, twórca najbardziej jawnie odwoływał się do kwestii metafizycznych, jak pisze Roberto Calasso, „te karteczki to jedyny utwór Kafki, w którym pisarz podjął otwarcie tematy teologiczne. Jeśli istnieje jakaś teologia Kafki, to te aforyzmy stanowiły jedyne miejsce, gdzie sam Kafka bliski był jej uchwycenia”: *op. cit.*, s. 128.

³⁰ W odniesieniu do *Zamku* pisze o tym Milan Kundera. Kafka – powiada – „z okrucieństwem gwałci święty symbol antybiurokratycznej idylli, nadając mu dokładnie odwrotne znaczenie: staje się on miejscem totalnego zwycięstwa totalnej biurokracji”. *Zasłona*, przeł. Marek Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 124.

³¹ O samotności bohatera *Zamku* zob. Max Brod, *op. cit.*, s. 246–247.

³² Zwróćmy uwagę na postaci pomocników geometry K.: „K. chętnie porozmawiałby poufnie z Friedą, ale pomocnicy [...] nie dopuszczali do tego już samą swoją natrętną obecnością”. Doświadczenie mówi w tym momencie, że „byli to bardzo baczni obserwatorzy, którzy stale na K. się gapili”. *Franz Kafka*, *Zamek*, przeł. Krzysztof Radziwiłł, Kazimierz Truchanowski, „Czytelnik”, Warszawa 1973, s. 58. Potem, po zbliżeniu miłosnym z Friedą, K. dostrzega, że pomocnicy znów są „w swoim kącie”, w dodatku do izby weszły służące, a koło łóżka siedzi oberżystka. *Ibidem*, s. 60. Na scenę tę zwraca uwagę Milan Kundera: *op. cit.*, s. 126.

³³ Max Brod uważa, że choć w *Zamku* nie pojawia się słowo „Żyd”, powieść wiele mówi o sytuacji współczesnego żydostwa i stanowi odzwierciedlenie losu Żydów właśnie: *op. cit.*, s. 247–251. Wydaje się jednak, że powieść stanowi przede wszystkim uogólnienie losu obcego w ogóle.

czy sam Topol widzi jakiegokolwiek związek swego utworu z *Zamkiem*, czy nie³⁴. Dodajmy, że siřemski dom dziecka jest prawdopodobnie czymś w rodzaju zamku, zdegradowanego (charakterystyczne, że znajduje się nie na wzgórzu, ale pod nim: „Dom szlachty stoi pod pagórkem”, SC, s. 31; KD, s. 26), ale jednak zamku (podjechawszy pod ten budynek, pan Cimbura mówi: „A tera władza ludowa dotarła wreszcie i do nas do Siřemi, chłop i robotnik będą jeść z zamkowych talerzy”, SC, s. 57; KD, s. 47); autentycznego zamku w tej miejscowości nie ma i nie było, niekiedy sądzi się, że Kafka w wyobraźni zmienił w zamek położony nad wsią magazyn³⁵. Ów magazyn, przeznaczony do składowania chmielu (uprawa chmielu była w okresie, gdy zamieszkał tam Kafka, głównym źródłem dochodów

³⁴ Zapytany przez Kateřinę Čopjaková, czy Siřem to aluzja do Kafki i jego dzieła, Topol odparł: „I tak, i nie. Byliřmy z grupą kumplici (Jiři Peňs, Petr Placák i Viktor Stoilov – red.) na wycieczce w Siřemi. Przyjechaliřmy wlařnie dlatego, że był tam ten Kafka i jego siostra i tak dalej. Tylko że potem strasznie się zalaliřmy i przestało nas to bawić, chodziliřmy po polach. A mnie zaczęła przychodzić do głowy powieřć *Kloktat dehet*, bo czułem się szczęśliwy, zapaliłem sobie i nagle to ruszyło. [...] Siedziałem w knajpie i zapisałem cały notes. Potem w pociągu wyciągałem wizytówki, które jako dziennikarz miałem poupychane po kieszeniach, i pisałem na nich. Po prostu powstało to na tej wycieczce: początek, akcja, koniec! Całość!”. Krytyk Jiři Peňs, przeczytawszy ksiżk, wytknął autorowi, że nie ma ona żadnego związku z Kafk. Topol powiada: „Miał rację, ale ja tak to zostawiłem”. Kateřina Čopjaková, *Jsm my Čeři? My jsm ti bastardi vchodu a zpadu...*, <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-1356> (dostęp: 1.12.2014). W jednym z wywiadów Topol, spytany, czy w powieřci mořna się doszukiwać Kafkowskich inspiracji, odparł: „Nie mam pojęcia. Nie umiem sobie wyobrazić, jak wyglądałyby moje książki, gdybym w młodořci nie czytał Kafki albo Hrabala. A przy tym trudno powiedzieć, żebym akurat tych pisarzy szczególnie kochał. Ja po prostu razem z nimi mieszkałem. I zbyt wielu innych nie było w tym mieszkaniu do czytania. A wszyscy rozmawiali tam głównie o nich dwóch”. Dalej zař mówi, że przy pisaniu *Kloktat dehet* Kafka posłużył „jako katalizator – bo myřlc o nim, przestałem się bać własnego fantasmagorycznego pomysłu, nie czułem lęku przed absurdem... Ale tak w ogóle, kiedy uřywam nazwiska Kafki, to zawsze ogarnia mnie pewien niepokój. On sam pisał, że jako chłopiec miał kompleks ojca. A ja mam kompleks Kafki! I kařdy praski pisarz ma ten kompleks. Wprawdzie nie mog powiedzieć, żebym znajdował się pod przemořnym wplywem Kafki – to by było śmieszne i wszyscy robiliby sobie ze mnie jaja. Ale w Pradze, jeřli chce się robić w literaturze, trzeba przez okres kafkowski przejřć, powiedzmy do szesnastego, siedemnastego roku Źycia. A potem znaleźć sobie coř własnego. Wobec tego myřl sobie, że Kafka to w mojej książce tak naprawdę tylko żart. A moře nawet żarcik”. *Kompleks Kafki*. [Z Jáchymem Topolem rozmawia Cezary Polak], „Nowa Kultura”, dodatek do „Dziennika”, 18.07.2008, s. 24–25.

³⁵ Bohumr Roedl, *Franz Kafka v Siřemi*. „Regiz. Kulturn historick revue lo-
unskho regionu”, www.vejř.cz/regiz/archiv/osobnosti/kafka.html (dostęp: 1.06.2015); Dan Hruby, *Genius loci – Siřem*, www.jedinak.cz/stranky/txtsiřem.htm (dostęp: 1.06.2015).

siřemian), chyba istotnie mógł przypominać zamek. Kafkowski przewodnik podkreśla tę analogię: „Kiedy do niego [magazynu – L. E.] wchodzimy, wydaje się, że przenikamy przez mury twierdzy. Potężne belki, porządna podłoga, a potem już tylko bez końca puste przestrzenie, gdzie leżał spokojny, wyczekujący chmiel. [...] Malutkie okna, niemal jak zamkowe otwory strzelnicze [...]”³⁶.

Rzecz jasna, bohater powieści nie ma pojęcia nie tylko o związkach Franza Kafki z wioską, ale nawet o jego istnieniu. Pojęcie takie mamy jednak my, czytelnicy, i ma je chyba czytelnik implicytny, która to kategoria nie rysuje nam się w utworze wyraźnie, co jednak nie znaczy, że jest nieobecna. Miejsca rozumiane jako przestrzenie zamieszkałe, uczłowieczone, jak zauważa Wasilij Szczukin, „są nosicielami naddanych sensów”, przy czym to „literatura piękna w największym stopniu zdolna jest do nadawania różnym miejscom szczególnego sensu i stwarzania wokół nich cudownej atmosfery obecności znanego człowieka lub pamięci o zaszłym zdarzeniu”³⁷.

Bohater Topola jest inny niż otaczający go ludzie, zarówno rówieśnicy, jak i dorośli, inny wręcz fizycznie. Wraz z przekonaniem o cudzoziemskim pochodzeniu powoduje to poczucie obcości i spore problemy z tożsamością (w tym jej aspekcie, który traktuje o przynależności do jakiejś wspólnoty; chodzi przede wszystkim o tożsamość narodową). Ilja nie może zidentyfikować się z żadną grupą chłopców („ja nie byłem smoluchem ani chińczakiem”, SC, s. 12; KD, s. 11), w przeciwieństwie do wielu innych, jak się zdaje, od początku mówi „tylko po czesku” (SC, s. 13; KD, s. 11). Nie jest jednak uważany za Czecha („Mnie też kiedyś wybrano, żebym uczestniczył w pogrzebach, ale potem ustalono, że zmarłych będą odprowadzać tylko czescy chłopcy, bo tak to lepiej wygląda”, SC, s. 23; KD, s. 19), zapewne ze względu na swoją aparycję. Margasz jednak za Czecha zdaje się go uważać, mówi przecież: „Nie wiedziałem, że [...] jesteś Czechem w Czechach” (SC, s. 91; KD, s. 74). Nieuznanie przez niektórych Czechów Ilji za swojego musi budzić w nim poczucie obcości, wykluczenia ze społeczności narodowej. Narrator raz czuje wspólnotę z Czechami, innym razem się od nich dystansuje (możemy mówić o trudności zaakceptowania „domu”, tu będącego metonimią kraju). Charakterystyczny, jeśli chodzi o trudności „tożsamościowe” bohatera jest jego dialog z chłopcem z wioski:

Jesteś Ruskiem czy nie?

Nie jestem.

A kim jesteś?

Tego to przecież nie wiem, więc mu mówię: Jestem z Domu (SC, s. 148; KD, s. 119).

³⁶ Jan Jindra, Judita Matyášová, *Na cestach s Franzem Kafkou. Slavná i neznámá místa v Čechach a Evropě*, Academia, Praha 2009, s. 123.

³⁷ Wasilij Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. Bogusław Żyłko, Universitas, Kraków 2006, s. 15.

„Jestem z Domu” – mówi bohater. Dom dziecka jest więc przeciwstawiony całej reszcie świata, łącznie z wsią (a ci, co są z Domu, okazują się przeciwstawieni wszystkim innym)³⁸. Przy końcu historii Ilja znajduje się znowu w zakładzie, siedzi koło szczątków martwego brata. „Byliśmy razem – czytamy. – Byliśmy u siebie w d o m u” (SC, s. 320; KD, s. 257, podkr. moje – L. E.). A więc domem okazuje się sierociniec, lecz nic nie wskazuje na to, by „domowy” obszar rozpościerał się dalej. Jeszcze pod koniec powieści na przestrzeni jednego dłuższego akapitu mamy do czynienia ze stwierdzeniami: „widzę, że Czechy, moja ojczyzna, są naprawdę wielkie” (SC, s. 333; KD, s. 268) i „Śpieszymy się, żeby uciec z kraju Hanki” (SC, s. 335; KD, s. 270). A Hanka jest Czeszką, więc „kraj Hanki” nie jest tu „naszym” czy choćby moim krajem. Zresztą nawet sierociniec (nazwany „poprawczakiem”, w oryginale: „pasták”) jeszcze w ostatnim rozdziale utworu potraktowany jest pogardliwie, zaś domem wydaje się miejsce, do którego ma zabrać bohatera przybrany ojciec: „Jadę z radzieckim kapitanem i nie do jakiegoś poprawczaka, tylko do prawdziwego domu, jeśli kapitan Jegorow naprawdę bierze mnie za syna” (SC, s. 332; KD, s. 267). Bohater zna już wtedy rewelację pana Cimbury o swoich rodzicach: ma być rzekomo synem siřemskiego szlachcica i jego azjatyckiej żony, „paniczem” (SC, s. 301; KD, s. 242). Siřemski dom szlachty byłby więc jego prawdziwym domem, domem rodzinnym i rodowym. Cimbura³⁹ mówi mu: „daleko z rodzinnej Siřemi na czołgu nie uciekłeś. A teraz jesteś znowu tutaj, witaj w d o m u!” (SC, s. 302; KD, s. 243, podkr. moje – L. E.). Czytelnik nie wie, na ile ma w tę opowieść wierzyć, bo Cimbura jest postacią dość niejednoznaczną i niekoniecznie w pełni spolegliwą, ale bohater w jego słowa uwierzył, powiada przecież w jednym z ostatnich zdań: „Zapisane papiery włożę do grobu s w o i c h r o d z i c ó w” (SC, s. 338; KD, s. 272, podkr. moje – L. E.)⁴⁰. Ale ta wiara przychodzi z czasem; słuchając rewelacji o historii rzekomego ojca i rzekomej matki bohater jest sceptyczny, mówi przecież: „Ja panu Cimburze nie wierzę, nie wierzę w nic, co mówi, chcę stąd prysnąć” (SC, s. 304; KD, s. 245). Później twierdzi, że rewelacje te są mu obojętne: „O tym, co pan Cimbura mówił o moich rodzicach,

³⁸ Blisko początku powieści narrator mówi: „Siřem była dla nas domem, dla dwóch pięter chłopców, zasmarkanych koszularzy i tych starszych w spodenkach gimnastycznych” (SC, s. 11; KD, s. 10), ale jak wynika z kontekstu, ma tu na myśli raczej tylko zakład wychowawczy, a nie ów zakład razem z całą wsią.

³⁹ Nazwisko to przywołuje, rzecz jasna, bohatera idyllicznej powieści Jindřicha Šimona Baara (1869–1925) *Jan Cimbura* (1908), aluzję do owej postaci, idealnego południowoczeskiego chłopca, uznać należy za ironiczną.

⁴⁰ Zauważmy przy okazji, że grób, grobowiec też jest domem, domem ostatnim czy wiecznym. Por. Hans Biederman, *Leksykon symboli*, przeł. Jan Rubinowicz, Muza, Warszawa 2003, s. 71 (hasło: *Dom*). „Groby miały tę samą symbolikę kosmologiczną i tę samą funkcję, co domy; były bowiem domami zmarłych”. Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II, s. 10.

nie myślę! [...] Jest mi obojętne to, co Cimbury mówił o moich rodzicach. Absolutnie!” (SC, s. 306; KD, s. 246). Czytelnik nie wie też, co myśleć o słowach Cimbury, kiedy opowiada on o śmierci szlachcica i jego żony (i powodzie niedorozwoju Małpizona), twierdzi mianowicie, że rodzice bohatera, ów czeski szlachcic, będący może w czasie wojny w ruchu oporu, i „dziwna kobieta” (SC, s. 303; KD, s. 243), którą przywiózł z podróży, zginęli w katastrofie niedużego samolotu, próbując uciec z Czech przed komunistami: „Szkopy chciały uciąć twojemu ojcu głowę” – mówi Cimbury – „poradził sobie z nimi, dzięki różnym kryjóvkom, ale z komunistami poradzić sobie już się nie dało, ciągnęli do jego błękitnej krwi jak pijawki...” (SC, s. 303; KD, s. 243–244). Cała ta historia wydaje się wiarygodna nie tylko dlatego, że wyjaśnia kilka dotyczących bohatera i jego rodziców zagadek, lecz także ze względów, by tak rzec, formalnych, kompozycyjnych: permanentne dzieciństwo Ilji otacza rama dwóch wypadków lotniczych, pod koniec powieści bowiem spada samolot, którym leci Ilja; bohater traci przytomność, ale wychodzi z katastrofy bez szwanku i może nam zdać nam o niej relację (SC, s. 336–338; KD, s. 271).

Na długo przed opowieścią Cimbury Ilja znajduje sobie „ojca” w osobie radzieckiego oficera: „czołg z łoskotem i skrzypieniem zatrzymuje się tuż przede mną, na czołgu sterczy potężna postać mężczyzny w mundurze i też podnosi ku mnie ręce, a ja śmigam przez gąsienice jak łasiczka i już jestem na czołgu przy swoim tacie” (SC, s. 167; KD, s. 135). Ilja znajduje owego „tatę”, postępując według wzoru nakreślonego w opowieściach przez wychowawcę z zakładu, komendanta Vyżlatę, który tak właśnie znalazł sobie zastępczego ojca w Rosji. Później bohater zdecydowanie powie mongolskiemu chłopcu: „Moim tatą jest dowódca wojskowy kapitan Jegorow!” (SC, s. 247; KD, s. 200). Jeszcze później jednak Jegorow zginie, zabije go – właściwie przypadkiem – sam jego „syn”. *Nota bene*, motyw ojcostwa ma w powieści spore znaczenie, o czym zresztą już wcześniej wspominaliśmy.

Charakterystyczne jest imię bohatera – Ilja. Prawdopodobnie imię to zostało mu nadane w zakładzie. Imię jest rosyjskie⁴¹, ale bohater otrzymał je nie dlatego, żeby był Rosjaninem (choć z powodu imienia za Rosjanina bywa brany)⁴². „Nazywały mnie Ilją – tak zaczyna się książka⁴³ – wszystkie siostry, piastunki i opie-

⁴¹ Jest to rosyjska forma hebrajskiego Eliasza (Elijjáhu), wychodząca z greckiej postaci imienia – Èlias (z długim „e” na początku). Jan Bauer, *Velká kniha o jménech*, Regia, Praha 2003, s. 252–253, 337 (hasła: *Eliáš* i *Ilja*); František Kopečný, *Průvodce našimi jmény*, Academia, Praha 1991, s. 82, 106 (hasła: *Eliáš* i *Ilja*); Jan Grzenia, *Słownik imion*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 109 (hasło: *Elias*); Nikandr A. Piotrowski, *Słownik rosyjskich licznych imion*, „Russkij jazyk”, Moskwa 1980, s. 121 (hasło: *Ilja*).

⁴² „Co to za imię? Jesteś jakimś Ruskiem, czy co, wali mnie pan Holasa w ramię” (SC, s. 56; KD, s. 47).

⁴³ Edgar de Bruin, który był redaktorem *Kloktat dehet*, widzi w pierwszym zdaniu podobieństwa z początkiem *Moby Dicka* Hermana Melville’a i *Przygód Hucka* Marka Twaina (Samuela Lanhorne’a Clemensa) i powiada, że Topol „tworzy w ten sposób natychmiast at-

kunki nasze wtedy w Siřemi, bo jako małe dziecko wołałem na ludzi: ija, ija, a ponieważ ija to czeskie słowo na osła, nazywały mnie Ilja. [...] Kiedy byłem mały, nazywały mnie nawet Ilja, nasz cierpliwy osiołek” (SC, s. 7; KD, s. 7). Oczywiście ija (lub *ijá, ia, iá*) jest po czesku nie tyle rzeczownikiem oznaczającym osła, ile naśladowaniem jego ryku, wykrzyknikiem przywołującym głos tego zwierzęcia.

Nic dziwnego, że powieściowy Ilja to wręcz przeciwstawienie wschodniosłowiańskich Iljów mitologicznych i folklorystycznych, głównego bohatera bylin Ilji Muromca, którego cechami są m.in. wierność, spolegliwość, dzielność, doświadczenie (najczęstszym epitetem łączącym się z tym bohaterem jest przymiotnik „stary”)⁴⁴ i św. Ilji, potężnego gromowładcy, który jest zchrystianizowanym żydowskim prorokiem Eljaszem i zarazem pogańskim Perunem⁴⁵.

Brak identyfikacji ze wspólnotą narodową znajduje najwyraźniejsze odzwierciedlenie w części drugiej powieści, zatytułowanej *Tankové vojsko* (*Wojsko pancerne*), gdzie Ilja w wojnie, która wybucha wskutek oporu stawianego przez Czechów i Słowaków wobec inwazji armii państw Układu Warszawskiego w 1968 r.

mosferę narracji przygodowej. Rozpoczyna pełną napięcia opowieść, rozgrywającą się w niesamowitym tempie”. Edgar de Bruin, *Jáchym Topol: Kloktat dehet. Překladatelské glosy*, www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=18489 (dostęp: 19.05.2015). Narracja w *Moby Dicku* zaczyna się słowami „Call me Ishmael”, czyli dosłownie: „Nazywajcie mnie Izmaelem”, w tłumaczeniu Bronisława Zielińskiego „Imię moje: Izmael”. Herman Melvill, *Moby-Dick*, ed. Harrison Hayford, Hershel Parker, W.W. Norton & Company, New York 1961 (A Norton Critical Edition), s. 12; przekład polski: Herman Melville, *Moby Dick, czyli Biały Wieloryb*, przeł. Bronisław Zieliński, „Czytelnik”, Warszawa 1971, t. I, s. 25. W *Przygodach Hucka* dopiero na początku trzeciego akapitu (w oryginale) pojawiają się słowa mogące się kojarzyć z rozpoczęciem powieści Topola: „The widow she cried over me and called me a poor lost lamb, and she called me a lot of other names, too, but she never meant a harm by it”; w polskim przekładzie: „Wdowa płakała nade mną, nazywając mnie biedną zbłąkaną owieczką i dając mi różne inne przydomki, którymi zresztą nie chciała mnie krzywdzić”. Samuel Langhorne Clemens, *Adventures of Huckelberry Finn*, ed. Sculley Bradley, Richmond Croom Beatty, E. Hudson Long, Thomas Cooley, W.W. Norton & Company, New York 1977 (A Norton Critical Edition), s. 7; przekład polski: Mark Twain, *Przygody Hucka*, przeł. Marceli Tarnowski, „Zielona Sowa”, Kraków 2005, s. 3. Z *Przygodami Hucka* łączy *Kloktat dehet* dziecięcy narrator-bohater, użycie języka mówionego i slangów oraz odwołanie do modelu powieści lotrzykowskiej.

⁴⁴ W[iaćesław] W. Iwanow, W[ładimir] N. Toporow, [hasło] *Ilja Muromiec*, [w:] W[ładimir] J. Pietruchin, T[atiana] A. Agapkina, L[udmiła] N. Winogradowa, S[wietłana] M. Tołstaja (red.), *Sławianskaja mifologija. Encykłopediczeskij słowar'*, Ellis Łak, Moskwa 1995, s. 206–210.

⁴⁵ T. A. Agapkina (Tatiana A. Agapkina), [hasło] *Ilja*, [w:] W[ładimir] J. Pietruchin, T[atiana] A. Agapkina, L[udmiła] N. Winogradowa, S[wietłana] M. Tołstaja (red.), *Sławianskaja mifologija...*, s. 204–206; O. W. Bełowa [Bielowa], [hasło] *Ilija Gromownik*, [w:] S. M. Tołstoj [Swietłana M. Tołstaja], Lubinko Radenkowić (red.), *Słowenska mifologija. Encykłopedijski recznik*, Zepter Book World, Beograd 2001, s. 222–223.

(Topol proponuje tu nam zmienioną, fikcyjną historię swego kraju i Europy) raz pomaga Rosjanom, a raz Czechom, zdradzając jednych i drugich. Przy tym często bohater na ograniczony czas utożsamia się emocjonalnie i z jednymi, i z drugimi, przyjmuje ich język i do pewnego stopnia skalę ich wartości (charakterystyczne jest tu zastosowanie zaimków „nasz” i „my” jako znaku utożsamienia); jednocześnie jest bardzo czuły na sygnały braku zaufania, lekceważenia, pogardy, odrzucenia, wykluczenia ze wspólnoty. Te sygnały zdają się czasami decydować o chwiejnym i jedynie tymczasowym poczuciu przynależności.

Cała część druga dzieje się poza jakimkolwiek domem; bohater nieustannie wędruje, krąży wokół Siřemi, pozostaje już dosłownie bezdomny. Wyznaczone mu miejsce znajduje się nawet nie we wnętrzu czołgu, tylko na jego pancerzu. Noce zaś Ilja spędza w namiocie, nie swoim, tylko dowódcy, kapitana Jegorowa, mając ograniczoną swobodę ruchów, jest bowiem przywiązany do worów ze zrabowanymi Czechom pieniędzmi i cennymi przedmiotami (SC, s. 189; KD, s. 153).

Ciągła zmiana miejsc, życie w drodze, bez domu to jedna z cech przywołujących gatunek, do którego Topol w swojej książce wyraźnie nawiązuje – powieść pikarejską (łotrzykowską)⁴⁶. *Kloktat dehet* niewątpliwie wpisuje się w nurt neopikareski. Za postacią pikara z kolei, jako jego praprzodek, majaczy model mitologicznego łotrzyka, trickstera⁴⁷. Postaci przypominające trickstera wiązane są często ze strategią przetrwania i o strategii takiej możemy mówić również w tym wypadku.

Domem bezdomnego jest jego ciało; bezdomny musi o dom ten dbać, walczyć o jego zachowanie, walczyć o przetrwanie. Jak już wspominaliśmy wcześniej, Ilja żyje jak gdyby poza dobrem i złem, nie troszcząc się o normy etyczne, granice tego, co dozwolone, ani o przyjęte wzory postępowania, zaś jedynym jego celem jest przeżycie, zachowanie domu ciała. Dopiero pod koniec utworu pojawiają się u niego wątpliwości, niepokoje sumienia, świadomość win.

Jak pikaro i trickster, Ilja nie stroni od zrad, podstępów, wybiegów, oszustw, łgarstw. Spisując jednak swoją historię, powierza papierowi wyłącznie prawdę. Trickster często narusza granice, ale wydaje się, że przynajmniej czasami sensem ich naruszenia jest ich lepsze uświadomienie i przywrócenie ich wagi. Tabu łamie się, aby później potwierdzić obowiązujące prawa i ograniczenia (lub wprowadzić nowe)⁴⁸. Kłamstwo ostatecznie jest dla bohatera *Kloktat dehet* kłamstwem, a prawda prawdą.

⁴⁶ Więcej na ten temat w studium *Pikarejski kojot Ilja. Model pikara i model trickstera w powieści „Strefa cyrkowa”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

⁴⁷ Więcej na temat trickstera w studium *Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity oraz postać trickstera w powieści „Nocna praca”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

⁴⁸ Nathaniel Deutsch, *Guardians of the Gate: Angelic Vice Regency in the Late Antiquity*, Brill, Leiden 1999 (Brill's Series in Jewish Studies), s. 19.

Na końcu – a jest to oczywiście miejsce w utworze literackim niemal zawsze szczególnie ważne, znaczeniowo uprzywilejowane – Ilja akceptuje swój dom, swoje terytorium (zapewne tęsknotę za domem budzi doświadczenie obcej przestrzeni)⁴⁹ i, jak się zdaje, odnajduje tożsamość⁵⁰, choć oczywiście nie możemy mieć absolutnej pewności, że ostatecznie i już na stałe. Pisze po czesku z nadzieją, że znajdzie się jeszcze ktoś, kto będzie czytać w tym języku.

„Teraz za chwilę wyruszę w drogę, pójdę do domu” (SC, s. 338; KD, s. 272) – tym zamyka się ta historia i jest to zamknięcie znaczące.

⁴⁹ Jak pisze Yi-Fu Tuan: „Istotom ludzkim potrzebne jest zarówno miejsce, jak i przestrzeń. Życie człowieka jest dialektycznym ruchem między bezpiecznym schronieniem a przygodą, przywiązaniem a wolnością”: *op. cit.*, s. 75.

⁵⁰ Jak się zdaje, ważną rolę odgrywa w procesie odnajdywania tożsamości pisanie swojej historii. Tworzenie autobiografii bywa stosowane jako metoda psychoterapii. Zob. Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 108.

PIKAREJSKI KOJOT ILJA. MODEL PIKARA I MODEL TRICKSTERA W POWIEŚCI STREFA CYRKOWA

Na końcu pierwszej części powieści Jáchyma Topola *Strefa cyrkowa* bohater porzuca sierociniec w czeskiej wiosce Siřem, będący jedynym znanym mu domem¹, i odtąd bezustannie znajduje się w drodze. Ciągła zmiana miejsc, życie bez stałego adresu to jedna z cech przywołujących gatunek, do którego Topol w swojej książce wyraźnie nawiązuje – powieść pikarejską (łotrzykowską)². Włóczęga, wędrowanie stanowi jedną z zasad kompozycyjnych tego gatunku³, choć – jak podkreśla jego badacz – schemat podróży typowy jest też dla innych żanrów hiszpańskiego Złotego Wieku⁴.

Rzecz jasna, ciągła zmiana miejsc w części drugiej utworu to nie jedyne Topolowskie odwołanie do powieści łotrzykowskiej. I *Kloktat dehet*, i romanse pikarejskie są opowieściami autobiograficznymi, fikcyjnymi autobiografiami, czy – jak proponuje nazwać je przywołany przed chwilą autor – „pseudoautobiografiami”⁵. Autobiograficzna forma, uczynienie z łotrzyka narratora pierwszoosobowego, podporządkowanie wszystkich elementów narracji jego perspektywie powszechnie uważane są za wspólny mianownik wielkich realizacji gatunku⁶, za

¹ Więcej na temat domu w studium *Dom i bezdomność w powieści „Strefa cyrkowa”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

² Autor jednego z omówień utworu czeskiego pisarza stwierdza, że jej bohater „jest jak pikaro, stale przygotowany na dalsze przygody”. Xavier Galmiche, *Nastal tartas. Jáchym Topol je pikaro*, přel. Hana Zahradníčková, „A2” 2005, nr 4, s. 31. Aleš Hamaň w recenzji książki pisze z kolei o aluzjach Topola do Hansa Jacoba Christofela von Grimmelshausena, który był najwybitniejszym przedstawicielem siedemnastowiecznej niemieckiej odmiany powieści pikarejskiej (*Schelmenroman*): *Variace na temnou strunu*, „Tvar” 2005, nr 20, s. 21. W tekście poświęconym *Siostrze* jeden z badaczy pisze, że bohater powieściowego debiutu Topola to „współczesny »picaro«”. Petr A. Bílek, *Topolův román ... uličnický*, „Tvar” 1994, vol. 5, nr 16. Cyt za przedrukiem w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013, s. 42.

³ Por. Antonio Rey Hazas, *La novela picaresca*, Anaya, Madrid 1990, s. 43; Oldřich Bělič, *Španělský pikareskní román a realismus*, Universita Karlova, Praha 1963, s. 152–154; kp [Helena Kupcová], [hasło] *Pikareskní román*, [w:] Dagmar Mocná, Josef Peterka et al., *Encyklopedie literárních žánrů*, Paseka, Praha–Litomyšl 2004, s. 451.

⁴ Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, s. 43.

⁵ *Ibidem*, s. 40.

⁶ Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona 1973, s. 10.

jedną z jego cech wyróżniających⁷, niekiedy za cechę najważniejszą⁸. Jak powiada Susana Grande Aguado, „podczas gdy bohater dobrze urodzony [...] ma biografa, *pícaro* nie jest kimś, kto mógłby go mieć, tylko on sam może opowiedzieć o swych dziejach”⁹. Ilja, tak jak bohater pikareski, opowiada w następstwie chronologicznym koleje swego życia, począwszy od najwcześniejszego dzieciństwa – w romansie pikareskim narrator rozwodzi się jeszcze zwykle nad „prehistorią”, opisując łotrostwa, których dopuszczali się jego rodzice lub dalsi przodkowie¹⁰; bohater *Kloktat dehet*, nie znając swego pochodzenia, nie pamiętając swych rodziców, nie ma na to szans, ale i tak nazywa w ich pewnym momencie „świniami” („był to kraj tych świń, moich rodziców, kraj kurw i cudzoziemców”)¹¹, uważa

⁷ Por. Fonger De Haan, *An Outline of the Novela Picaresca in Spain*, M. Nijhof, The Hague 1903, s. 1, 8; Ángel del Río, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. I: *Od początków do 1700 roku*, przeł. Kazimierz Piekarec, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 309; A. D. Michajłow, M. I. Zand, [hasło] *Plutowskij roman*, [w:] A[leksiej] A. Surkow (red.), *Kratkaja literaturnaja encykłopedija*, t. 5, Moskwa 1968, s. 807; Richard Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, University of Wisconsin Press, Madison 1977, s. 7–8; Philip Ward, *The Oxford Companion to Spanish Literature*, Clarendon Press, Oxford 1978, s. 464 (hasło: *Picaresque Novel, The*); js [Janusz Sławiński], [hasło] *Romans lotrzykowski*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 438; tb [Jiřina Taborská], [hasło] *Pikareskní román*, [w:] Štěpán Vlařin (red.), *Slovník literární teorie*, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, Praha 1977, s. 276; Ladislava Lederbuchová, *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník literární teorie*, H&H, Jinočany 2002, s. 232 (hasło: *Pikareskní román*); Jesús Bregante, *El diccionario de la literatura española*, Editorial Espasa Calpe S.A., Madrid 2003, s. 743 (hasło: *Picaresca*); Stefania Ciesielska-Borkowska, [hasło] *Novela picaresca*, [w:] Grzegorz Gazda, *Słownia Tynecka-Markowska* (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Universitas, Kraków 2006, s. 459; Chris Baldick, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford 2008, s. 257 (hasło: *picaresque novel*).

⁸ Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, s. 40; Edward Quinn, *Dictionary of Literary Terms*, Harper Collins Publishers, Glasgow 2004, s. 256 (hasło: *picaresque*).

⁹ Susana Grande Aguado, *Tipología del pícaro en las obras menores de la picaresca española*, [w:] Piotr Sawicki, Beata Baczyńska (red.), *Ideologías y poder. Aproximaciones a las literaturas hispánicas en los tiempos de crisis*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996 (Acta Universitatis Wratislaviensis No 1661), s. 25.

¹⁰ Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, s. 41–42.

¹¹ Jáchym Topol, *Strefa cyrkowa*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 21. Oryginał: Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, Torst, Praha 2005, s. 18. Dalsze cytaty, przytaczane według tego samego wydania, oznaczane będą w tekście literami „SC”, po których pojawi się numer strony tłumaczenia, z kolei po literach „KD” znajdzie się lokalizacja cytowanego lub przywoływanego fragmentu czeskiego oryginału.

bowiem (tak mu zapewne powiedziano), że porzucili oni jego i brata w jakimś, jak to ujmuję, „środku lokomocji” (SC, s. 7; KD, s. 7), a sami uciekli z Czechosłowacji. W utworze Topola mamy więc do czynienia z jednym punktem widzenia – narrator, będący zarazem bohaterem, prezentuje tylko własną perspektywę, własną wizję świata, ukształtowaną przez specyficzne doświadczenia, podobnie rzecz wygląda w powieści łotrykowskiej¹².

Dla gatunku pikareski charakterystyczne jest to, że niemal zawsze ukazuje „drogę wiodącą od dzieciństwa do dojrzałości”¹³. Ilja na końcu powieści jest jeszcze dzieckiem (choćby jeśli będziemy rzutować czas powieści na rzeczywisty czas historyczny – od zakończenia II wojny światowej do roku 1968, gdy następuje inwazja armii państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację – powinien dawno, jego koledzy zresztą chyba także, dorosnąć i zmęźnieć, wszelako rzutowanie takie nie ma sensu, bo Topol tworzy własny czas powieściowy, niezależny od historycznego)¹⁴, ale bliski jest dojrzałości. Już w II części utworu czytamy: „Jeszcze nie byłem mężczyzną, byłem tylko dzieckiem, i już zaczynałem mieć tego powyżej uszu” (SC, s. 194; KD, s. 157). Ilja uświadamia sobie później, że rośnie (SC, s. 203; KD, s. 165), w pewnej chwili ma nadzieję, że znowu trochę wyrósł, w związku z czym postanawia: „Muszę się z tym dzieciństwem załatwić jak najszybciej” – i czeka „aż dzieciństwo się skończy” (SC, s. 220; KD, s. 180). Widzi po mundurze skrojonym na dorosłego mężczyznę, popodwijanym i pospinanym szpilkami, że rośnie, stwierdza: „Przecież ja do swojego zakurzonego i podartego munduru pancerniaka powoli dorastałem” (SC, s. 242; KD, s. 197), dostrzega swoje wyrosnięte nogi i ręce: „Patrzyłem na swoje całkiem już duże ręce i nogi, wspominałem, jak wtedy zimą pan Cimbura żałował, że ze mnie jeszcze piskłę i nie mogę pójść przez śniegi po butelczynę dla niego” (SC, s. 244–245; KD, s. 199). Kiedy niedługo potem bohater spotyka swoich kolegów z sierocińca i niedorostków z wioski, czytamy „Byli to chłopcy, których znałem, i nie byli to oni” (SC, s. 258; KD, s. 209), co sugeruje ich przemianę, większą dojrzałość¹⁵. Zaraz potem na Ilję gapi się jeden

¹² Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, s. 40.

¹³ *Ibidem*, s. 42.

¹⁴ Czasową nieprawidłowość Topol sugeruje wyraźnie przynajmniej w jednym momencie, mianowicie kiedy bohater kończy słuchać mitycznej opowieści pana Cimbury o wędrowcu ze „Wschodniego Imperium”, Czechii i smoczym jajku: „Opowieść pana Cimbury zgniotła czas. Tak, trzymał nas bajką w podziemiu jak w pętli. I stało się tak, że wybiegłem znowu w noc. Czy to była ta sama noc, kiedy chowałem się w samolociku? A może już następną? Nie wiedziałem” (SC, s. 314; KD, s. 252).

¹⁵ Jednocześnie jednak chwilę później podkreślona zostaje ich dziecięcość: „po męsku ściskamy sobie ręce, możliwe, że gdybyśmy mieli szczecinę na policzkach, to mogłyby po nich spływać ukradkowe męskie łzy, to jest po zakończeniu działań bojowych dozwolone! Nasze policzki są jednak ciągle pozbawione zarostu i miękkie” (SC, s. 266; KD, s. 215).

z jego kolegów z sierocińca i narrator konstatuje: „pewnie mu się wydaje, że to jestem ja i zarazem nie jestem” (SC, s. 265; KD, s. s. 214). Spotkawszy siostrę Albrechtę, która opiekowała się nim, kiedy był mały, stwierdza zmiany: „siostra Albrechta [...] idzie do mnie, siada koło mnie, siada przy mnie jakby od czasów mydlanej komórki nic się nie zdarzyło, tylko że siostra Albrechta jest teraz strasznie tłusta i stara, i ja jestem stary i taki duży, że nie zmieszczę się jej na rękach” (SC, s. 314; KD, s. 251). Ale nieco później nadal uważa się za dziecko, postanawia: „Poczekam na swoją dojrzałość i zobaczę, jaka będzie” (SC, s. 320; KD, s. 257). Pod koniec powieści Ilja myśli o słowach rosyjskiego kapitana o cudownej krainie na wschodzie: „Brzmi to znowu jak jakaś bajka, a ja już jestem na bajki za stary” (SC, s. 333; KD, s. 267). Wreszcie powierzając papierowi swoje przeżycia, bohater ma szczególne wrażenie: „Przy pisaniu byłem to ja i nie byłem to ja” (SC, s. 338; KD, s. 271). Wydaje się, że u kresu książki Ilja właśnie przekracza próg dorosłości, stając się kimś innym. Cały okres wojny można uznać w jego wypadku za długą inicjację, jego wędrówka okazuje się wędrówką inicjacyjną¹⁶ właśnie. Charakterystyczne, że na początku wojny, kiedy bohater dowiaduje się z telewizji o wkroczeniu wojsk radzieckich i o tym, że wojska czechosłowackie stawiają bohaterski opór (Topol nie przejmując się rzeczywistymi wydarzeniami historycznymi, wkraczamy tu w jakąś historię alternatywną), pod wpływem pokazanego potem filmu¹⁷ po raz pierwszy się onanizuje, co jest rodzajem inicjacji i sygnalizuje jego zbliżającą się dojrzałość seksualną. Tuż przedtem zabija człowieka, co też można uznać za wydarzenie inicjacyjne. W jakiejś mierze więc mamy w *Kloktat dehet* dwa plany czasowe: plan bardziej dojrzałego narratora i plan bohatera-dziecka, co bywa charakterystyczne dla romansu pikareskiego¹⁸. Rzecz jasna, tak jak w pikaresce¹⁹, gdy książka dobiega kresu, kończy się opowieść, ale nie życie bohatera – to pozostaje otwarte.

¹⁶ Próby inicjacyjne często przyjmują charakter symbolicznej podróży. Por. Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 322 (hasło: *Podróż*); Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 332 (hasło: *Podróż*); *Leksykon symboli*, oprac. Marianne Oesterreicher-Mollwo, przeł. Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo ROK Corporation SA, Warszawa 1992, s. 125–126 (hasło: *Podróż*); Jack Tressider, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. Bożenna Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005, s. 161 (hasło: *Podróż*).

¹⁷ Jest to film Václava Krški *Rzeka czaruje* (1945, *Řeka čaruje*) z rewolucyjną jak na te czasy sceną z niemal nagą dziewczyną. Jak napisał mi w prywatnym liście Jáchym Topol, film ten istotnie pokazywała telewizja czechosłowacka w dniu inwazji armii Układu Warszawskiego w sierpniu 1968 r.

¹⁸ Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, s. 42–43.

¹⁹ *Ibidem*, s. 44.

Dla powieści lotrzykowskiej charakterystyczny jest też, jak czasami się uważa, awanturniczny charakter fabuły²⁰. I tę cechę znajdziemy w *Kloktat dehet*.

Wyznacznikiem gatunku, jednym z tradycyjnie uważanych za najistotniejsze²¹, jest służenie przez bohatera wielu panom²². Przechodząc podczas wojny ze strony na stronę, raz pomagając Rosjanom, raz Czechom, Ilja to właśnie czyni.

Wyznacznikiem gatunku jest też oczywiście bohater, *pícaro* (rozumiany jako pewien model literacki)²³ i, jak się zdaje, odwołania gatunkowe interesowały Topola przede wszystkim ze względu na typ bohatera właśnie. Ilję nazwać można antybohaterem, przeciwieństwem tradycyjnego herosa, wcieleniem braku honoru²⁴ – tak jak protagonistów powieści pikarejskiej²⁵ – i tak jak oni, Ilja przechodzi od niewinności do oszustwa, podstępny, chytrych wybiegów²⁶. Podobnie jak typowy pikaro²⁷

²⁰ Por. js [Janusz Sławiński], *op. cit.*, s. 438.

²¹ Jenaro Taléns, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, JUCAR, Madrid 1975, s. 26.

²² Por. Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, s. 43; Oldřich Bělič, *op. cit.*, 154; Ángel del Río, *op. cit.*, s. 310; Chris Baldick, *op. cit.*, s. 257. Jedną z powieści pikarejskich nosi tytuł *Alonso, sługa wielu panów* (cz. I, 1624, cz. II, 1626, *Alonso, mozo de muchos amos*), jej autorem jest Jerónimo de Alcalá Yáñez.

²³ Por. Francisco Rico, *op. cit.*, s. 108–114.

²⁴ A to w społeczeństwie hiszpańskim czasów początków i rozwoju pikareski, o władniętym obsesją honoru, bardzo rzuca się w oczy. Postać pozbawiona honoru wyraziście rysuje się także na tle ówczesnej literatury hiszpańskiej; przypomnijmy, że jednym z najważniejszych gatunków hiszpańskiej *comedia nueva* jest dramat honoru (*drama de honor*) właśnie. Honor w zasadzie jest przywilejem szlachty, ale nie brak dramatów, w których swego honoru bronią przedstawiciele ludu, by wymienić dramaty *Owczę źródło* (powst. zapewne ok. 1613, wyd. 1619, *Fuenteovejuna*) oraz *Peribáñez i Komandor* (powst. zapewne ok. 1606, wyd. 1614, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*) Lopego de Vega czy *Alkada z Zalamei* (powst. zapewne ok. 1636, wyd. 1651, *El alcade de Zalamea*) Pedra Calderona de la Barca. O hiszpańskim dramacie honoru zob. Urszula Aszyk, *Corrale de comedias. Publiczne i stałe teatry w Hiszpanii (koniec XVI w. – początek XVIII w.)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2006, s. 116–122.

²⁵ Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, s. 20–21.

²⁶ *Ibidem*, s. 30.

²⁷ Jak twierdzi Philip Ward, termin *pícaro* zapisany jest po raz pierwszy w roku 1525 w znaczeniu „chłopak do pomocy w kuchni”, ale do 1545 r. ustala się już znaczenie „prowadzący złe życie” w ogólności, w 1726 r. słowo to oznacza kogoś „z nizin”, „złego, skłonnego do oszustwa, pozbawionego honoru i bezwstydnego”. Philip Ward, *op. cit.*, s. 464 (hasło: *Picaresque Novel, The*). Natomiast Peter N. Dunn powiada: „Termin *pícaro de cocina* („pomywacz”, „chłopiec kuchenny”) pojawia się w roku 1611 (nie 1525, jak twierdzono) i w znaczeniu sugerującym chłopca, który wykonuje niewdzięczne prace sługi i żywi się resztkami jedzenia. Być może termin ów nie tyle odnosi się do roli spełnianej przezeń w kuchni, ile raczej do faktu, że owi pomywacze byli na ogół *pícaros* z ulicy i aby przeżyć,

jest w zasadzie jednostką amoralną²⁸; Ilja wydaje się żyć nie niepokojony przez sumienie, nie troszczy się o normy etyczne, granice tego, co dozwolone ani o przyjęte wzory postępowania, a jedynym jego celem jest przetrwanie²⁹, celem niełatwym, trwa bowiem przecież okrutna wojna³⁰. Tak jak pikaro, bohater *Kloktat dehet* wywodzi się z marginesu społeczeństwa i znajduje się na marginesie³¹, jest wyrzutkiem – wychowuje się w domu dziecka, nie zna swych rodziców, swego pochodzenia, nawet swojej narodowości (później wraz z nim słyszymy, że ma być synem miejscowego szlachcica i jego azjatyckiej żony, ale nie wiemy, czy wierzyć w tę historię;

nadal musieli utrzymywać się jako inteligentni dranie³²: Peter N. Dunn, *The Spanish Picaresque Novel*, Twayne Publishers, Boston 1979, s. 12. Przedtem autor ten stwierdza, mówiąc o słowie *pizaro*: „Z jego najwcześniejszym zapisanym użyciem mamy chyba do czynienia w moralitecie Bartolomé Palau *Farsa llamada Custodia del hombre* (po roku 1541), gdzie pojawia się w zgrubiałej formie *pizarote* i w kontekście sugerującym przestępcę lub człowieka dokonującego szelmostw. W 1548 r., a potem w 1560 Eugenio de Salazar używa słowa *pizaro*, za pierwszym razem przeciwstawiając *pizaros* dworzanom, za drugim umieszczając ich pośród złodziei, oszustów, hazardzistów, fałszerzy, włóczęgów i innych »elementów niepożądanych«”. Ibidem, s. 11–12.

²⁸ Por. Ángel del Río, *op. cit.*, s. 401.

²⁹ Wiktor Szklowski powiada, że powieść pikarejska to „układ niczym nie ubarwionych obrazów rzeczywistości z punktu widzenia szalbierza. Układ ten często obchodzi się bez moralnej oceny postępów bohatera, znajdują one uzasadnienie w jego pragnieniu utrzymania się przy życiu”: *O prozie. Rozważania i analizy*, przeł. Seweryn Pollak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, t. 1, s. 295–296.

³⁰ Hiszpańską pikareską, której akcja toczy się podczas wojny (trzydziestoletniej) jest anonimowa powieść *Życie i czyny Estabanilla Gozalesa, człeka dobrego usposobienia, przez niego samego spisane* (1646, *La vida y hechos de Estabanillo Gonzáles, hombre de buen humor, compuesta por él mismo*), przez niektórych badaczy uważana za rzeczywistą autobiografię (por. np. Ángel del Río, *op. cit.*, s. 317). „Pośród groteskowych działań wojennych – czytamy w artykule na temat tego utworu, a zdanie to mogłoby dotyczyć Topolowskiego Ilji – Estabanillo prowadzi codzienną grę przetrwania”. Nicholas Spadaccini, *Estabanillo Gonzáles and the Nature of Picaresque “Lives”*, „Comparative Literature” 1978, vol. XXX, nr 3, s. 219. O autorstwie utworu zob. Marcel Bataillon, *Estabanillo Gonzáles, bouffon „pour rire”*, [w:] R. O. Jones (ed.), *Studies in Spanish Literature of Golden Age, presented to Edward M. Wilson*, Tamesis, London 1973, zwłaszcza s. 30. Na tło wojny trzydziestoletniej rzucone są też powieści Grimmelshausena. Zdaniem jednego z badaczy, jeśli chodzi o Niemcy, to właśnie wojna trzydziestoletnia i „atmosfera kraju ekonomicznie zupełnie zrujnowanego stworzyła warunki do powstania rodzimej powieści lotrzykowskiej”. Zdzisław Żygulski (jj [Joanna Jabłkowska]), [hasło] *Schelmenroman*, [w:] Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 682.

³¹ Jak pisze Stefania Ciesielska-Borkowska, pikaro jest „człowiekiem marginesu (>que vive al margen de las leyes« – żyje na marginesie praw)”: *op. cit.*, s. 459.

jak już było wspomniane w studium *Dom i bezdomność w powieści „Strefa cyrkowa”*, postać ją opowiadająca nie jest bowiem całkowicie godna zaufania, natomiast Ilja w historię tę wierzy³². „Byliśmy hołotą” (SC, s. 11; KD, s. 10) – powiada narrator. Komendant Vyżłata, komunistyczny pedagog o makarenkowskich ambicjach, mówi do wychowanków: „Jesteście synami syfilityków, alkoholików i morderców, kurw i cudzoziemców” (SC, s. 72; KD, s. 59). Chłopcy z zakładu sami siebie nazywają banitami (*psanci*), paradoksalnie jednak narrator i zarazem autor przedstawiony tekstu pisze to miano z dużej litery i powiada: „Cieszę się, że też jestem Banitą. To ważne” (SC 53; s. KD, s. 44). Wymienić możemy jeszcze dwie cechy właściwe postaci pikara, które znajdujemy u Ilji: absolutną samotność³³, gdyż bohater Topola do nikogo naprawdę się nie zbliża, nikomu nie może ufać, niemal wszędzie i przez wszystkich jest zagrożony, oraz status „pisarza” – tak jak protagoniści pikareski³⁴, sam zapisuje on swoje dzieje. Jak powiada Peter N. Dunn, „[w] autobiograficznej fikcji mniej jesteśmy na dłuższą metę zainteresowani zewnętrznymi aspektami akcji, jakkolwiek »prawdziwe« mogłyby się one wydawać, niż pytaniem: w jaki sposób bohater został opowiadaczem tej historii”³⁵. Z kolei Francisco Rico, pisząc o pierwszych romansach łotrzykowskich, zauważa, że mamy w nich do czynienia z „fikcjami autobiograficznymi, w których jednym z głównych celów jest precyzyjne ukazanie przemiany protagonisty w pisarza”³⁶. Ilję opisującego swe dzieje widzimy na końcu powieści Topola; wszystko, co jest w książce przedtem, pokazuje nam, jak do tego doszło.

Holenderski bohemia Edgar de Bruin, który pełnił funkcję redaktora powieści, podkreśla: „Jáchym Topol powiedział kiedyś, że książkę tę potraktował jako grę komputerową. [...] Najbardziej podstawowy cel takiej gry to nie zginąć, przeżyć i właśnie o tym jest powieść *Kloktat dehet*. Chodzi o przetrwanie, o instynkt samozachowawczy – za wszelką cenę i we wszelkich okolicznościach”³⁷. O to samo jednak chodzi też nierzadko bohaterom romansu łotrzykowskiego, który zdaje się stanowić dla Topola co najmniej równie istotny wzór.

Jeden z badaczy uważa pikareskę za gatunek obejmujący bardzo ograniczoną liczbę utworów i całkowicie zamknięty, ponieważ powstał w konkretnych warunkach historycznych i społecznych, i tylko do nich się odnosi. „Historia

³² Grimmelshausem czyni bohatera swych *Przygód Simplicissimusa* (1668–1669, *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*) synem szlachetnie urodzonych, a bohaterkę *Opisu życia arcyoszustki i wagancki Courasche* (1670, *Lebenschreining der Erzbetrügerin und Lndstörtzerin Courache*) córką szlachcianki.

³³ Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, s. 31; Richard Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, s. 31, 56, 84–85, 102, 120, 128, 134, 136–137, 174, 178, 196, 198–200, 205.

³⁴ Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, s. 30.

³⁵ Peter N. Dunn, *op. cit.*, s. 143.

³⁶ Francisco Rico, *op. cit.*, s. 10.

³⁷ Edgar de Bruin, *Jáchym Topol: Kloktat dehet. Překladatelské glosy*, www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=18489 (dostęp: 19.05.2015).

– powiada – nie powtarza się i w konsekwencji nie powtarzają się jej odbicia w sferze estetycznej”³⁸. Na co jednak można odpowiedzieć, iż wszelkie gatunki rodzą się w określonej sytuacji historycznej, a jednak często żyją, rozwijają się i przekształcają przez całe wieki. Owszem, także w wypadku pikareski spore przekształcenia były nieuniknione; pikareska przeniesiona na północ od Pirenejów już za sprawą pierwszych swobodnych przekładów, parafraz i przeinaczeń stawała się czymś innym³⁹, pozostawała jednak rozpoznawalna jako pikareska właśnie⁴⁰. Więcej racji ma więc chyba Claudio Guillén, który powiada: „publikacja różnych współczesnych powieści o mniej lub bardziej łotrzykowskim charakterze dowiodła w sposób niewątpliwy, że myślenie o pikaresce jako li tylko przeszłości to spojrzenie pedantyczne i błędne”⁴¹. Można natomiast przystać na podział na pikareskę w sensie ścisłym (taką, w której występuje związana z określonym okresem historycznym postać hiszpańskiego *pícaro*) i w sensie szerszym. Wielu badaczy wspomina o odrodzeniu się gatunku w wieku XX, o powieściach neopikareskich. O powrocie do tradycji romansu łotrzykowskiego mówi się w związku z *Rodziną Pascuala Duarte* (1942, *La familia de Pascual Duarte*) Camilo José Celi⁴². Niektórzy krytycy brytyjscy mówili o „nowoczesnej powieści pikareskiej” (*modern picaresque novel*) w związku z pewnymi utworami Johna Waina, Iris Murdoch czy Kingsleya Amisa⁴³. Na łotrzyka stylizuje jedną ze swych postaci również Allan Sillitoe⁴⁴. Pikareskę dostrzec można w amerykańskich *Przygodach Augie Marcha* (1953, *The Adventures of Augie March*) Saula Bellowa, *Małym Wielkim*

³⁸ Jenaro Taléns, *op. cit.*, s. 24 (przyp. 22).

³⁹ Na ten temat por. Richard Bjornson, *The Picaresque Novel in France, England, and Germany*, „Comparative Literature” 1977, vol. XXIX, nr 2, s. 124–147; idem, *The Picaresque Hero in European Fiction*, s. 139–165; David Skilton, *Defoe to the Victorians: Two Centuries of the English Novel*, Penguin, Harmondsworth 1977, s. 38–40.

⁴⁰ Na temat kontrowersji w kwestii ograniczenia użycia terminu „pikareska”, „pikareski” do hiszpańskich utworów z XVI i XVII w. lub dopuszczalności jego stosowania w odniesieniu do innych literatur i innych epok zob. Richard Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, s. 250–251 (przyp. 5).

⁴¹ Claudio Guillén, *Towards a Definition of a Picaresque*, [w:] *Actes de III Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Mouton, S-Gravenhage 1962, s. 252.

⁴² Ángel del Río, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. II: *Od 1700 roku do czasów współczesnych*, przeł. Kalina Wojciechowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 344.

⁴³ Witold Ostrowski (ai [Agnieszka Izdebska]), [hasło] *Picaresque novel*, [w:] Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 527.

⁴⁴ Wojciech Nowicki (ai [Agnieszka Izdebska]), [hasło] *Angielska powieść łotrzykowska*, [w:] Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, s. 23.

Człowieku (1964, *Little Big Man*) Thomasa Bergera⁴⁵, *Buszującym w zbożu* (1951, *The Catcher in the Rye*) J. D. Salingera oraz *W drodze* (1957, *On the Road*) Jacka Kerouaca⁴⁶. Zresztą w wielu amerykańskich „powieściach drogi” jej wzór jest obecny⁴⁷. Początek amerykańskiej powieści łotrzykowskiej jest wcześniejszy. „Za sprawą *Przygód Hucka Finna* Marka Twaina (1884) – pisze polska badaczka – gatunek pikareski wpisał się w główny nurt kanonu powieści amerykańskiej”⁴⁸. W literaturze rosyjskiej można o pikaresce mówić w związku z dylogią Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa, złożoną z powieści *Dwanaście krzesel* (1928, *Dwienadcat’ stuljew*) oraz *Złote cielę* (1931, *Zołotoj tielenok*)⁴⁹. Karl Kerényi, pisząc o literaturze łotrzykowskiej, wspomina „łotrzykowski epos” Goethego *Lis Przechera* (1794, *Reineke Fuchs*) i nazywa tytułowego bohatera powieści Thomasa Manna *Wyznania hochstaplera Feliksa Krulla* (1954, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) „burżuazyjnym tricksterem ostatniego utrzymującego się porządku społecznego”⁵⁰. Współczesnym romansem łotrzykowskim nazywają powieść Manna Henry i Mary Garland. Zarówno Garlandowie⁵¹, jak i Reiner Diederichs widzi wyraźne cechy gatunku w *Błaszany bębenku* (1959, *Die Blechtrommel*) Güntera Grassa⁵²; sam Grass zresztą w wykładzie noblowskim powiedział: „Korzenie mam [...] w hiszpańskiej lub mauretańskiej szkole powieści łotrzykowskiej”⁵³.

⁴⁵ Anna Pochmara, *Amerykański picaro, „czarni biali” i „pół mężczyźni – pół kobiety”: Kulturowa liminalność a fabuła pikareski i westernu w powieści Thomasa Bergera „Mały Wielki Człowiek”*, [w:] Agata Preis-Smith, Marek Paryż (red.), *Amerykański western literacki w XX wieku. Między historią, fantazją a ideologią*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2013, s.128–147.

⁴⁶ Witold Ostrowski, *op. cit.*, s. 528.

⁴⁷ Por. Rowland A. Sherill, *Road-Book America. Contemporary Culture and the New Picaresque*, University of Illinois, Urbana and Chicago 2000.

⁴⁸ Anna Pochmara, *op. cit.*, s. 131.

⁴⁹ Por. Mark Sokolanski, *Pikaro w sowietskim kontiekstie (modifikacja płutowskiego romana w diologii I. Ilfa i Je. Pietrowa)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. L, z. 99–100, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2007, s. 41–61.

⁵⁰ Karl Kerényi, *op. cit.*, s. 211.

⁵¹ Henry Garland, Mary Garland, *The Oxford Companion to German Literature*, Clarendon Press, Oxford 1976, s. 755 (hasło: *Schelmenroman*).

⁵² Rainer Diederichs, *Strukturen des Schelmischen in modernen deutschen Roman. Eine Untersuchung an den Romanen von Th. Mann „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ und G. Grass „Die Blechtrommel“*, E. Diederichs, Düsseldorf–Köln 1971. Por. też: Dieter Arendt, *Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums*, Ernst Klett, Stuttgart 1974, s. 121–122. Powieść Grassa wspominają również w związku z pikareską Helena Kupcová, Zdzisław Żygulski i Witold Ostrowski: kp [Helena Kupcová], *op. cit.*, s. 453; Z. Żygulski (jj [J. Jabłkowska]), *op. cit.*, s. 683; Witold Ostrowski (ai [A. Izdebska]), *op. cit.*, s. 528.

⁵³ Günter Grass, *Nobelvorlesung*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/lecture-g.html (dostęp: 20.06.2015).

Warto zaważyć, że o podobieństwie motywu niedorastania, pozostawiania dzieckiem u Grassa i Topola – jak sądzę, słusznie – wspomina de Bruin⁵⁴. Norbert Schöll uważa, iż pikareska powraca w sytuacjach historycznego kryzysu⁵⁵. Także w literaturze czeskiej da się wskazać wybitne utwory nawiązujące do gatunku romansu łotrzykowskiego, by wspomnieć choćby *Przygody dobrego wojaka Szwejka* (1920–1923, *Osudy dobrého vojáka Švejka*) Jaroslava Haška czy *Obsluhoval jsem anglického krále* (nap. 1971, wyd. emigr. 1980, wyd. czeskie 1982, *Obsluhoval jsem anglického krále*) Bohumila Hrabala⁵⁶. Nie o łotrzyku wprawdzie, lecz o tricksterze wspomina Maciej Robert w związku z innym utworem Hrabala, mianowicie *Postrzyżynami* (1976, *Postřižiny*); zdaniem polskiego badacza na wzorce trickstera oparta jest postać stryja Pepina⁵⁷, występująca zresztą również w kilku innych dziełach pisarza. Mówi też w związku z tą postacią o błaznie⁵⁸. To nie koniec poszukiwań pikareski w literaturze czeskiej. Joanna Czaplińska pisze o romansie łotrzykowskim w związku z *Trójkątem Bermudzkim* (1986, *Bermudský trojúhelník*) Vlastimila Třešňáka⁵⁹ oraz *...będzie gorzej* (1985, *...a bude hůř*) Jana Pelca⁶⁰. Warto tu przypomnieć, że Karl Kerényi mówi o „mitologii łotrzykowskiej”, która, jego zdaniem, istniała „zawsze”⁶¹, wspomina „ponadczasowy trzon twórczości łotrzykowskiej w literaturze światowej, rozgałęziający się na wszystkie epoki i kraje, niedający się sprowadzić do pierwszego lepszego bytu literackiego”⁶².

Kloktat dehet niewątpliwie wpisuje się w nurt neopikareski, ale trzeba pamiętać, że za postacią pikara ukrywa się model dawniejszy, mianowicie model

⁵⁴ Edgar de Bruin, *op. cit.*

⁵⁵ Norbert Schöll, *Der pikarische Held. Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945*, [w:] Thomas Köbner (Hrsg.), *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Kröner, Stuttgart 1971, s. 304.

⁵⁶ Por. kp [Helena Kupcová], *op. cit.*, s. 453–454. O związkach Szwejka z tradycją pikarejską wspomina też Taborská: tb [Jiřina Taborská], *op. cit.*, s. 277; František Všetická: [hasło] *Pikareskní román*, [w:] Libor Pavera, František Všetická, *Lexikon literárních pojmů*, Olomouc 2002, s. 274; Ladislava Lederbuchová, *op. cit.*, s. 231, jak również Mark Sokolanski, *op. cit.*, s. 42–43, 50.

⁵⁷ Maciej Robert, *Perelki i skowronki. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 181.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 182–183.

⁵⁹ Joanna Czaplińska, *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006, s. 82–83.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 140–141.

⁶¹ Karl Kerényi, *op. cit.*, s. 199.

⁶² *Ibidem*, s. 200.

łotrzyka mitologicznego, trickstera, któremu sporo miejsca poświęciliśmy już w studium traktującym o *Nocnej pracy*. Topol, mocno zainteresowany etnografią i etnologią, zna go oczywiście doskonale. O tricksterze jako antenacie pikara wspomina Carl Gustav Jung: „W opowieściach łotrzykowskich, w karnawałach i hulankach, w rytuałach sakralnych i magicznych, w religijnych lękach i uniesieniach człowieka – widmo trickstera nawiedza mitologię wszystkich czasów, nie raz pod postaciami niebudzącymi wątpliwości, innym razem w dziwnie zmienionym stroju”⁶³. Topol zdaje sobie sprawę z pokrewieństwa tych postaci: w jednym z wywiadów mówi o „pikarejskim kojocie” i wspomina: „lubię tego indiańskiego kojota i pikara”⁶⁴. W tym samym wywiadzie zwierza się z tego, co interesowało go w pracy nad indiańskimi legendami:

To było bardzo ciekawe, bo pierwsze ich [Indian północnoamerykańskich – L. E.] opowieści zapisane przez Europejczyków są być może wolne od wpływów chrześcijaństwa, jest w nich zupełnie inny stosunek do dobra i zła. Na przykład kojot, postać z niektórych opowieści, zabija wszystkich we wsi, zjada wszystko i odchodzi jako bohater. To mnie zresztą interesowało z punktu widzenia tego, co jest niezbędne do przetrwania⁶⁵.

Gdzie indziej mówi:

Bardzo bawiły mnie [...] opowieści o kojocie. Kojot nigdy nie jest ani bohaterem pozytywnym, ani negatywnym. Płacze się po świecie, który czasem wygląda tak, jakby się sprzyścił przeciw niemu. Kojot z pomocą różnych sztuczek, a także dzięki swej chytryści unika wszystkich pułapek, ucieka przed wrogami. Kojot jednak był również szelmą obdarzoną wszelkimi ludzkimi wadami⁶⁶.

Trickster jak klasyczny *pícaro* (i jak Ilja) nie wie, „czym są dobro i zło”⁶⁷.

⁶³ Carl Gustav Jung, *O psychologii postaci trickstera*, przeł. Marta Kolankiewicz-Lundberg, [w:] Paul Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. Anna Topczewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 226. Także Monika Sznajderman mówi o tricksterze w szeroko rozumianej literaturze pikarejskiej: *Błazen. Maski i metafory*, „Iskry”, Warszawa 2014, s. 33.

⁶⁴ *Jakoś wytrzymać ten świat. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking*, „Nowe Książki” 2004, nr 5, s. 7, 8.

⁶⁵ Ibidem, s. 7.

⁶⁶ Tomáš Weiss, Jáchym Topol, *Nemůžu se zastavit*, Portál, Praha 2000, s. 107.

⁶⁷ Paul Radin, *op. cit.*, s. 21; Jan Luffer, *Všudypřítomný šibal*, [w:] Lucie Olivová (red.), *Postava šibala v asijské slovesnosti, Příspěvky z 3. Konference Kulturní antropologie východní Asie proběhnuší dne 20. 3. 2009 na Katedře asijských studií, Filozofická fakulta Univerzity v Olomouci, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009*.

Trickster to postać ambiwalentna (ambiwalencja ta ujawnia się choćby „w zróżnicowanej ocenie jego postępowania”⁶⁸, m.in. dlatego, że z jednej strony jawi się jako przeciwieństwo bohatera kulturowego⁶⁹, zaś z drugiej wykazuje z nim cechy wspólne⁷⁰, a także dlatego, że jest mediatorem, pośrednikiem i – przywołując cytat przytoczony w tej książce już wcześniej – „ta funkcja tłumaczy fakt, iż zachowuje on coś z dwoistości, którą ma przewyciężyć”⁷¹. Także okoliczność, że – jak pamiętamy ze studium *Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym?* – trickster łączy w sobie często cechy boskie, ludzkie i zwierzęce (Robert D. Pelton powiada, że nie jest on ani bogiem, ani człowiekiem, ani zwierzęciem, tylko wszystkim tym jednocześnie)⁷², stanowi o tkwiących w nim antynomiach. Jeden z badaczy nazywa go wręcz „mitycznym ucieleśnieniem dwuznaczności i ambiwalencji, dwoistości i dwulicowości, sprzeczności i paradoksu”⁷³. To bardzo odpowiada Topolowi, w którego twórczości niejednoznaczność jest jedną z cech głównych. Jak uważa Gerald Vizenor, postać trickstera ma cechy kojarzące się z postmodernizmem, badacz powiada wręcz: „trickster jest postmodernistyczny”⁷⁴. Stwierdzenie to uznać trzeba za anachroniczne, ale można je zrozumieć tak, że postmodernizm ma powody, by tego typu postaci wyróżniać i by się do nich odwoływać. Warto zauważyć, że Topol powszechnie uważany jest przez krytykę i historię literatury za postmodernistę⁷⁵, choć on sam, jak pamiętamy, przyjmuje takie zaszeregowanie bez entuzjazmu.

Postać mająca wiele cech trickstera występuje już w powieści *Nocna praca* – jest nią stryj bohatera, Polka⁷⁶; postać ta zresztą momentami przypomina

⁶⁸ Jacek Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Wanda, Kraków 2005, s. 97.

⁶⁹ Jan Luffer, *op. cit.*, s. 7.

⁷⁰ Norbert Maria Borengässer, [hasło] *Trickster*, przeł. Józef Warzeszak, [w:] Hans Waldenfels (wyd.), *Leksykon religii*, z inicjatywy Franza Königa, przekł. oprac. Paweł Pachciarek, Verbinum, Warszawa 1997, s. 498.

⁷¹ Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. Krzysztof Pomian, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 309.

⁷² Robert D. Pelton, *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*, University of California Press, Berkeley 1980, s. 269. O troistej naturze trickstera piszą też liczni inni badacze, opinie te przytacza Jacek Sieradzan: *op. cit.*, s. 505 (przyp. 509). Por. też Karl Kerényi, *op. cit.*, s. 230.

⁷³ Lewis Hyde, *Trickster Makes this World: Mischief, Myth, and Art*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1998, s. 7.

⁷⁴ Gerald Vizenor, *Trickster Discourse*, „American Indian Quarterly” 1990, nr 14, s. 281.

⁷⁵ Więcej na ten temat w studium *Wnuk ekspresjonistów i postmodernista mimo woli. Elementy ekspresjonistyczne w twórczości Jáchyma Topola*, zamieszczonym w niniejszej książce.

⁷⁶ Więcej na temat tej postaci w studium: *Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity oraz postać trickstera w powieści „Nocna praca”*, zamieszczonym w niniejszej książce.

diabła, z którym trickster bywał utożsamiany⁷⁷. W *Kloktat dehet* jednak tricksterowski wzór widać w postaci najważniejszej, bohaterze i zarazem narratorze utworu. Inną (drugoplanową) postacią tego typu jest tu wschodnioniemiecki karzeł Willi Dagobert zwany Dago, który jedną wojnę ma już za sobą i który wybrał sobie rolę błazna⁷⁸, jest cyrkowym clownem (i istotnie co rusz błaznuje, m.in. udając dziecko, wręcz niemowlę⁷⁹, i budzi śmiech). Pamiętajmy, że dla błazna, tak jak dla pikara, trickster jest przaprzodkiem⁸⁰. Również cyrkowy clown wykazuje niewątpliwe rodzinne podobieństwo z mitologicznym Iotrzykiem⁸¹. Cyrkowców i motywów cyrkowych mamy zresztą w powieści więcej, jako że zadaniem radzieckiego oddziału pancernego, z którym jeździ bohater, nazwanego *Wesoła Piosenka*⁸², jest wyjaśnienie losów wschodnioniemieckiego cyrku Hygea (Hygea lub Hygieja, często uważana za córkę Asklepiosa, to w mitologii greckiej uosobienie Zdrowia), a przede wszystkim stworzenie w Czechosłowacji zaplecza rozrywki i kultury, które ma umożliwić założenie później wzorowego cyrku socjalistycznego, dowodu na to, że „radzieckie jednostki inwazyjne nie są żadnymi

⁷⁷ MJH [Melville Jean Herskovits], [hasło] *Legba, Legua, Leba or Liba*, [W:] Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New English Library, London 1975, s. 612; Robert D. Pelton, *op. cit.*, s. 87–88; Stanisław Piłaszewicz, *Religie i mitologia Czarnej Afryki*, Dialog, Warszawa 2003, s. 87 (hasło: *Eszu*); idem, *Religie Afryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000, s. 67; Lewis Hyde, *op. cit.*, s. 10, 104.

⁷⁸ Skojarzenie karła i błazna jest głęboko zakorzenione. „Pewne istoty zdeformowane i anormalne, jak karły – pisze Juan Eduardo Cirlot – pozostają w ścisłym związku z błaznami, jeśli wręcz nie utożsamiają się z nimi”: *op. cit.*, s. 85 (hasło: *Blazen*). Pierwszym błaznem dworskim, którego istnienie odnotowują źródła był Pigmej, tańczący w imieniu władcy taniec Ozyrysa karzeł na dworze egipskiego faraona Pepi I (VI dynastia). Mirosław Słowiński, *Blazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993, s. 80.

⁷⁹ Jak powiada Hyde, wymieniając tkwiące w tricksterze sprzeczności, jest on m.in. „siwowłosym dzieckiem”: Lewis Hyde, *op. cit.*, s. 7.

⁸⁰ Eleazar Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier, Warszawa 1981, s. 233; Mirosław Słowiński, *op. cit.*, s. 21; Nathaniel Deutsch, *Guardians of the Gate: Angelic Vice Regency in the Late Antiquity*, Brill, Leiden 1999, s. 21–22.

⁸¹ Trickstera w clownie dostrzega Monika Sznajederman: *op. cit.*, s. 24. Wojciech Józwiak widzi go nie tylko w clownie, ale i w ogóle w cyrkowcach: *Cyrk – świątynia Trickstera*, „Albo Albo” 1998–1989, nr 4, s. 65–66. Por. też Paul Radin, *op. cit.*, s. 21.

⁸² Być może w nazwie tej kryje się aluzja do oryginalnego tytułu filmu radzieckiego reżysera Grigorija W. Aleksandrowa *Świat się śmieje* (po czesku: *Celý svět se směje*), który to tytuł brzmi *Wesołyje riebniata* (Wesołe dzieciaki). Ta beztraska komedia muzyczna miała premierę w roku 1934, a więc w okresie, kiedy w ZSRR szalał stalinowski terror. Warto dodać, że kolejnym filmem Aleksandrowa był również komediowy *Cyrk* (1936), za który w 1941 r. reżyser otrzymał Nagrodę Stalinowską; otrzymali je jednocześnie, również za ów film, aktorka Lubow Orłowa i kompozytor Izaak Dunajewski.

bandami barbarzyńców, tylko właśnie awangardą bardziej kulturalnej części ludzkości” (SC, s. 218; KD, s. 177).

Trickster i przypominające go postaci związane są często ze strategią przetrwania. Przetrwać to – jak już wiemy – także podstawowa troska Ilji. Ponadto w powieści pojawia się problem przetrwania narodowego (i po prostu fizycznego przeżycia) Czechów. Warto przy tej okazji przypomnieć, co o tym mówił Topol w jednym z wywiadów, porównując Czechów i Polaków: „Czesi nie byli tacy romantyczni ani tacy dzielni, ale [...] działo się tak dlatego, że zawsze było ich po prostu mniej, więc musieli obierać inną strategię przetrwania”⁸³. Nasuwa się strategia chytrego oszusta i łotrzyka – trickstera. Szwejk to niewątpliwie postać pikarejska, ale i tricksterowska.

Ilja ma w sobie tylko niektóre cechy trickstera. Mitologiczny łotrzyk – o czym wspominaliśmy już przy okazji postaci Polki z *Nocnej pracy* – na przykład odznacza się na ogół niepohamowaną seksualnością, tymczasem seksualność Ilji jest stłumiona przez jego dziecięcość⁸⁴: „Chłopcy na wyższym piętrze walili konia, to mnie nie interesowało” (SC, s. 13–14; KD, s. 12); „Raz Hanka chwyciła mnie tam na dole i mówi: Ty to masz tylko do siusiania” (SC, s. 16; KD, s. 14); „Páta mówił same brzydkie wyrazy, więc strasznie się śmialiśmy, potem pokazywał, jak się wali konia, ale to mnie nie obchodziło, jeszcze potem mówił, w jaki sposób robi się dzieci, niby tak, że chłop sika w babę, i śmialiśmy się obaj jeszcze bardziej. Ale ja mu nie wierzyłem. Wydawało mi się to obrzydliwe. Postanowiłem, że ja nic takiego robić nie będę” (SC, 105; s. KD, s. 85). Z drugiej strony nieliczne przeżycia o charakterze seksualnym czy preseksualnym są dla bohatera wyjątkowo ważne i waloryzowane przezeń wyjątkowo pozytywnie. „Tulenie się z Hanką – powiada

⁸³ *Jakoś wytrzymać ten świat...*, s. 6.

⁸⁴ Warto tu zauważyć, że w szeregu błazeńskich świąt, wiążących się wielorako – ale przede wszystkim poprzez ogromny obszar śmiechu – z tricksterem, obok Święta Głupców i Święta Osła znajdujemy też Święto Młodzianków i Święto Dzieci. Jacek Sieradzan, *op. cit.*, s. 111–114. W związku ze Świętem Osła można zwrócić uwagę na pochodzenie imienia bohatera powieści (a raczej je przypomnieć), o którym to pochodzeniu mówi się w miejscu uprzywilejowanym, bo na jej początku: „Nazywały mnie Ilją wszystkie siostry, piastunki i opiekunki nasze wtedy w Siřemi, bo jako małe dziecko wołałem na ludzi: ija, ija, a ponieważ ija to czeskie słowo na osła, nazywały mnie Ilja. [...] Kiedy byłem mały, nazywały mnie nawet Ilja, nasz cierpliwy osiołek” (SC, s. 7; KD, s. 7). *Nota bene*, osioł może się też kojarzyć z prekursorskim wobec tradycji pikarejskiej dziełem antycznym, *Metamorfozami albo Złotym osłem* (ok. 124–180, *Metamorphoseon libri XI*) Lucjusza Apulejusza z Medaury. Dodajmy, że jedna z badaczek uznaje za rzucającą się w oczy cechę trickstera jego „dziecięcość”: „To dziecko, jeszcze nieoddzielające ciała od świata, poznające części swego ciała jako coś nieznanego, nawet obcego”. Julia Czerniawska, *Trikstier w kulturze, ili „Trikstier-kultura”*, „Slavia Orientalis”, R. LIII, nr 3, Komitet Słowianoznawstwa PAN, Kraków 2004, s. 430.

– było najpiękniejsze w życiu” (SC, s. 14; KD, s. 12), a o pierwszym onanizmie mówi: „I zanim przyjdzie mi do głowy, że to jest najlepsza chwila w moim życiu, już mija” (SC, 164; s. KD, s. 133). Kiedy wspomina, jak zobaczył obrazek Czechii (patriotyczny kult Czechii, kult niemal religijny, jest wymysłem Topola), stwierdza tylko: „Podobały mi się jej nagie piersi” (SC, s. 36; KD, s. 30). A kiedy podczas swej wędrówki z kolumną czołgową zagląda do domów we wsiach i ogląda przez chwilę telewizję, ma nadzieję zobaczyć znowu nagą dziewczynę, którą widział przy okazji pierwszego w życiu kontaktu z tym medium (jak pamiętamy, to ów obraz podniecił go do samogwałtu): „już mnie telewizja ani trochę nie dziwiła, miałem ją w dupie, ponieważ nigdzie nie było w niej nagiej dziewczyny” (SC, s. 175; KD, s. 142).

Dla trickstera, czy przynajmniej niektórych tricksterów, charakterystyczna jest żarłoczność⁸⁵. W wypadku Ilji cecha ta nie jest podkreślana, ale znajdziemy scenę, w której bez trudu ją odnajdujemy. Kiedy podczas bójki wychowanków zakładu ktoś zrzuca na ziemię tacę z chlebem z masłem, bohater nie interesuje się niczym innym niż jedzeniem: „Dorwałem się do chleba, jedną kromkę włożyłem pod koszulę i przylepiłem masłem do brzucha, dwie zdążyłem szybko zjeść, zanim do jadalni wbiegła siostra Leontyna z miotłą oraz siostry Zdzisława i Dolores z wiadrami zimnej wody” (SC, s. 26; KD, s. 22). Dodajmy, że w radzieckim oddziale pancernym Ilja raczy się porcjami dla dorosłych: „fawowałem żołnierskie przydziały i zawsze wszystko zjadałem” (SC, s. 203; KD, s. 165).

Wspominaliśmy już o bosko-ludzko-zwierzęcej naturze trickstera. Nic dziwnego, że trickster może się przemieniać w zwierzęta⁸⁶. Dosłownej tego typu przemiany Ilji w powieści nie obserwujemy, znamienne jednak, że po tym, jak jeden z chłopców nazwie go szczurem („Ty szczurze, powiedział Dýha. Myślałem, że jesteś wielkim szczurem, który idzie po mnie. Ale to jesteś ty, szczurze”, SC, s. 28; KD, s. 24), bohater jak gdyby szczurem się staje: „Przemknąłem koło niego jak szczur, wbiegłem do jadalni i skuliłem się za drzwiami, nawet wąsiki by mi nie wystawały, nawet szczurzy ogon...” (SC, s. 39; KD, s. 33); „szczurzymi skokami popędziłem do okna” (SC, s. 40; KD, s. 34). We wspomnieniach widzi potem siebie rzeczywiście zmienionego w szczura: „Potrafiłem zbliżyć się do wartowników nieprzyjaciela tak, że nawet gałązka nie trzasnęła. Myślałem wtedy o szczurze, w którego się zmieniłem, kiedy zabierano siostry” (SC, s. 102; KD, s. 83).

⁸⁵ Je[leazar] N. Mioletinski, [hasło] *Kulturnyj gieroj*, [w:] S[iergiej] A. Tokariew (red.), *Mify narodow mira. Encykłopedija*, t. 1, Sowjetskaja Encykłopedija, Moskwa 1987 s. 26; Lewis Hyde, *op. cit.*, s. 17–38; Robert D. Pelton, *op. cit.*, s. 1; Aneta Ostaszewska, *Figura trickstera*, „Barbarzyńca. Pismo antropologiczne” 2008, nr 3, s. 51.

⁸⁶ Julia Czerniawska, *op. cit.*, s. 432.

Trickster jako mediator jest wielojęzyczny⁸⁷, czasem okazuje się twórcą języka czy języków⁸⁸ (wynałazcą i dawcą mowy jest na przykład Hermes⁸⁹) albo pisma (znów Hermes)⁹⁰, podsuwa ludziom właściwe słowa i trudna wypowiedź nabiera dzięki jego interwencji jasności (jeszcze raz Hermes – Hermes Logios)⁹¹. Bywa tłumaczem – na przykład tłumaczem bogów i kosmicznym lingwistą jest zachodnioafrykański (lud Fonów) Legba⁹², umożliwiający komunikację we wszechświecie⁹³, tłumaczem jest też odpowiednik Legby u ludu Jorubów, Eszu (Edszu)⁹⁴, który poza tym „zawładnął istotą języka, dlatego miał gładką wymowę i wszyscy mu wierzyli”⁹⁵. Tłumaczem i pośrednikiem jest też Eszu przekształcony, afrobrazylijski Exu (Exú)⁹⁶. Zauważmy, że Ilja w radzieckiej jedno-

⁸⁷ Tiffany Ana López, *María Cristina Mena: Turn-of-the-Century La Malinche, and Other Tales of Cultural (Re)Construction*, [w:] Elizabeth Ammons, Annette White-Parks (ed.), *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature: A Multicultural Perspective*, University Press of New England, Hanover and London 1994, s. 21.

⁸⁸ Lewis Hyde, *op. cit.*, s. 75–76, 299; Eric Davis, *op. cit.*, s. 49.

⁸⁹ „Hermes obdarzył człowieka mową”. Tadeusz Zieliński, *Hermes trzykroć wielki (Hermes Trismegistos)*. *Studjum*, Zamość 1921, s. 36. Por. też Monika Sznajderman, *op. cit.*, s. 45, 47.

⁹⁰ Zdzisław Piszczek (red.), *Mała encyklopedia kultury antycznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 314 (hasło: *Hermes*); [Kazimierz Banek], [hasło] *Hermes*, [w:] Zbigniew Pasek (red. tomu), *Bogowie, demony, herosi. Leksykon*, Znak, Kraków 1996, s. 173; Kenneth McLeish, *Leksykon mitów i legend świata*, przeł. Włodzimirz Gałęska, Książka i Wiedza, Warszawa 2001, s. 238 (hasło: *Hermes*).

⁹¹ Imre Trencsényi-Waldapfel, *Mitologia*, przeł. Jan Ślaski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 196.

⁹² Lewis Hyde, *op. cit.*, s. 259; J. S. Kotlar, *Legba*, [w:] Je[irazar] M. Mioletinski (główny redaktor), *Mifologija. Ilustrowannyj enciklopedičeskij słowar'*, Fond „Leningradskaja galerija, AO „Norint”, Sankt Pietierburg 1996, s. 399; Zofia Sokolewicz, *Mitologia Czarnej Afryki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986 („Mitologie świata”), s. 77; Stanisław Piłaszewicz, *Religie Afryki*, s. 69; Robert D. Pelton, *op. cit.*, s. 72–73.

⁹³ Jak pisze Maya Deren, „Legba-życie stanowi ogniwo pomiędzy widzialnym światem śmiertelników a krainami nieśmiertelnych. Jest on środkiem i kanałem łączności między nimi, pionową osią wszechświata, która biegnie między drzwiami Słońca i korzeniami drzewa”. Maya Deren, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. Małgorzata Wiśniewska, Zbigniew Zagajewski, Wydawnictwo A, Kraków 2000, s. 123.

⁹⁴ Andrzej Szyjewski, *Religie Czarnej Afryki*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005, s. 164; idem, [hasło] *Eszu*, [w:] Zbigniew Pasek (red. tomu), *Bogowie, demony, herosi*, s. 134–135.

⁹⁵ Andrzej Szyjewski, *Religie Czarnej Afryki*, s. 163–164.

⁹⁶ „Exu jest afrykańskim Merkurem, niezbędnym pośrednikiem między człowiekiem a tym, co nadprzyrodzone, tłumaczem, który zna i język śmiertelników, i język

stce pancernej pełni funkcję tłumacza właśnie, a także przewodnika – trickster bywa przewodnikiem, wystarczy wspomnieć przewodnika dusz, Hermesa. Hermes ogólnie jest hermeneutą, a więc interpretatorem, czyli tłumaczem, posłańcem, mediatorem, przewodnikiem, tym, kto umożliwia porozumienie⁹⁷, także porozumienie erotyczne, co wiąże się z jego tricksterską seksualnością⁹⁸. Uderza też „wielojęzyczny” charakter czeszczyzny narracji Ilji (charakterystyczny zresztą w ogóle dla prozy Topola), w której mieszają się różne warstwy języka, slang dzieci z sierocińca, naiwny język chłopca, mowy nacechowane ideologicznie, terminologia wojskowa itd., do tego dużo w niej słów i fraz rosyjskich. Trickster jest postacią ze sfery liminalnej; na swego rodzaju granicy – ze względu na swoje mieszane pochodzenie – znajduje się też Ilja. Ponadto trickster na ogół wędruje, jest wciąż w drodze⁹⁹, owładnięty jest „niekontrolowaną potrzebą” przemieszczania się¹⁰⁰, często ma się wrażenie, że podróżuje bez celu¹⁰¹, tak jak Ilja w części drugiej powieści. Przede wszystkim jednak trickster (stąd nazwa)¹⁰² jest oszustem, szachrajem, zwodzicielem. Topol w jednym z wywiadów stwierdza, że *Kloktat dehet* jest powieścią o kłamstwie¹⁰³. Tytułowe płukanie dziegciem gardła to kara wymierzana w zakładzie przez siostry zakonne (dopiero później zastąpią je tam komuniści-weterani II wojny światowej) za wszelkie łgarstwo (SC, s. 9, KD, s. 8–9). Ilja wielokrotnie ucieka się do kłamstw i podstępów, ale w swej opowieści, jak zapewnia, a nie mamy powodu mu nie wierzyć, pisze tylko prawdę: „napisałem prawdę o wszystkim, co przeżyłem. Napisałem o wojnie Czechów i Słowaków z armiami pięciu państw, a wszystko to prawda. Nie ma na świecie tyle mydła dziegciowego, ile musiałbym wziąć do ust,

orixás [duchów – L. E.]”. Roger Bastide, *O candomblé da Bahia (rytuał nago)*, przeł. Monika Bułaj, oprac. Leszek Kolankiewicz, [aneks do:] Leszek Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, wyd. II, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 183. Por też: Denise Alvarado, *Exú, Divine Trickster & Master Magician. An Informational and Instructional Guide for Invoking the Divine Transformational Power of Exú*, The Mystic Voodoo, West Liberty 2010, s. 14.

⁹⁷ William G. Doty, *A Lifetime of Trouble-Making: Hermes as Trickster*, [w:] William J. Hynes, William G. Doty (eds.), *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticism*, The University Press of Alabama, Tuscaloosa and London, s. 62–64.

⁹⁸ Ibidem, s. 51–53.

⁹⁹ Aneta Ostaszewska, *op. cit.*, s. 47.

¹⁰⁰ Paul Radin, *op. cit.*, s. 191.

¹⁰¹ Lewis Hyde, *op. cit.*, s. 39, podkr. autora cytatu. Por. też: Paul Radin, *op. cit.*, s. 52.

¹⁰² O przydomkach i imionach wywodzących się z różnych kultur mitologicznych tricksterów, które to przydomki i imiona wskazują na ich podstępność i skłonność do kłamstwa, zob. ibidem, s. 7 (przyp. na dole strony).

¹⁰³ Kopáč Radim, *Kloktání dehtu je trest a pokušení. Spisovatel Jáchym Topol říká nad svojí knižní novinkou*, „Právo” 2005, vol. 15, nr 233 (5 października).

gdybym chociaż raz skłamał. Zdecydowałem się zapisać swoją prawdą wszystkie papiery, a potem wyruszyć do Siřemi” (SC, s. 338; KD, s. 272). Trickster często łamie tabu, aby później potwierdzić obowiązujące prawa i ograniczenia lub wprowadzić nowe¹⁰⁴. Pozornie je zacierając, w istocie „ustala i utrwała społeczne granice”¹⁰⁵. Ilja, ten pikarejski osiołek, „pikarejski kojot”, naruszył reguły, żeby je przywrócić.

¹⁰⁴ Nathaniel Deutsch, *op. cit.*, s. 19. Por też: Paul Radin, *op. cit.*, s. 193–194; Jan Luffer, *op. cit.*, s. 7.

¹⁰⁵ Aneta Ostaszewska, *op. cit.*, s. 48.

NARRATOR NAIWNY W POWIEŚCI WARSZATAT DIABŁA

Narrator *Warsztat diabła* przypomina narratora wcześniejszej powieści Topola, *Kloktat dehet*. Z jedną poważną różnicą: wcześniejszy narrator jest dzieckiem, co prawda nierealistycznie długo nim pozostającym, ale w ramach konwencji stale dzieckiem, natomiast ten z *Warsztat diabła* – nie.

Kiedy zaczynamy czytać *Warsztat*, odnosimy wrażenie, że i tutaj opowiada dziecko. Jak się wydaje, to wrażenie jest wpisane w strategię powieściową, w zamiary autora wirtualnego (w zamiary autora rzeczywistego zresztą zapewne także). To dlatego zaraz po wejściu *in medias res*, wkroczeniu w pewien moment nie znajdujący się ani na początku, ani na końcu czasu akcji utworu, moment zresztą kluczowy, cofamy się do *vorgeschichte*, do opisu dzieciństwa narratora. Ale, jak się szybko okazuje, od tego czasu upłynęło już wiele lat. Niektóre postaci, niespokrewnione, narrator nazywa „ciotkami” (*tety*)¹ i „wujkiem” (*strýc*, WD, s. 10; ChZ, s. 9; jak się okaże, łączy go z „wujkiem Lebo” pokrewieństwo, ale inne niż siostrzeńca z wujem), co charakterystyczne jest dla dzieci. Podobnie nazywanie ojca „tatą” (*táta* lub *tatinec*, WD, s. 7; ChZ, s. 7). W opowieści pojawiają się aluzje do bajek dla dzieci, Tomcia Palucha (WD, s. 8; ChZ, s. 8) i siedmiomilowych butów (WD, s. 10; ChZ, s. 9). Jedna z „ciotek” jeszcze w czasie poprzedzającym początek właściwej akcji, za który należy uznać powrót narratora z więzienia, gdzie spędził wiele lat, zwraca się do narratora: „Biedne dziecko”, co jednak wywołuje jego komentarz: „ale ja nie byłem już dzieckiem, byłem dezercerem ze szkoły [wojskowej – L. E.], a za dezercję czekały kary” (WD, s. 16; ChZ, s. 14). W innym momencie (początek właściwej akcji) czytamy: „Swoje dzieciństwo uznałem za zamknięty rozdział” (WD, s. 39; ChZ, s. 29). Narrator, wróciwszy z więzienia, wszędzie dostrzega ogromne zmiany, świadczące o upływie czasu. Ciotki wyglądają „jak staruszki” (WD, s. 31; ChZ, s. 23). Auta stały się w stosunku do przeszłości bardzo liczne i przelatują „jedno za drugim” (WD, s. 30; ChZ, s. 23). W Pradze Sara, studentka ze Szwecji, mówi narratorowi, że z kimś tak starym jak on „jeszcze w życiu nie spała” (WD, s. 55; ChZ, s. 41). Jest więc oczywiste, że ten, kto opowiada nam tę historię, zresztą nie przedstawiając się z imienia ani nazwiska, nie jest

¹ Jáchym Topol, *Warsztat diabła*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2013, s. 9. Oryginał: Jáchym Topol, *Chladnou zemí*, Torst, Praha 2009, s. 8. Dalsze cytaty, przytaczane według tego samego wydania oznaczane będą w tekście literami „WD”, po których następować będzie numer strony tłumaczenia, z kolei po literach „ChZ” znajdzie się lokalizacja cytowanego lub przywoływanego fragmentu czeskiego oryginału.

narratorem dziecięcym. Od początku natomiast zaczynamy podejrzewać, że jest on narratorem naiwnym. Oczywiście wielu narratorów dziecięcych, na przykład tytułowa postać *Przygód Hucka Finna* (1884, *The Adventures of Huckelberry Finn*) Marka Twaina, to zarazem narratorzy naiwni, a wielu narratorów naiwnych to narratorzy dziecięcy, nie jest to jednak bynajmniej bezwyjątkowa reguła.

Czym charakteryzuje się narrator naiwny? Przytoczmy fragmenty definicji z jednego ze słowników terminów literackich. Zdaniem jego autorów, narrator lub bohater naiwny to

prostolinijna postać, zdająca się prowadzić narrację (często ustną), której zawilosci są znacznie zrozumialsze dla czytelnika niż dla opowiadającego. Narrator naiwny to chwyt często służący ironii, już to łagodnej, już to okrutnej, chwyt ten może też służyć stymulacji współczucia, jak dzieje się to często, gdy opowiada niewinne dziecko, a przedmiotem opowieści są wydarzenia tragiczne lub przerażające. [...] William Faulkner w niezapomniany sposób zastosował rozmaite rodzaje narratora naiwnego we *Wściekłości i wrzasku* i *Kiedy umieram*. Podobne podejście można dostrzec u J. D. Salingera w *Buszującym w zbożu* i u Kena Keseya w *Locie nad kukulczym gniazdem*².

Autorzy hasła przywołują też jako egzemplifikację utwory Sherwooda Andersona, Ringa Lardnera i oczywiście Marka Twaina. Dodajmy jeszcze, że narrator naiwny to taki, któremu brakuje doświadczenia pozwalającego zrozumieć otaczający świat w całym jego skomplikowaniu, zarazem jednak ów brak otwiera go na ów świat, pozwalając dostrzec takie zjawiska i ich cechy, które przyzwyczajenie i inercja czynią dla innych niezauważalnymi. Spojrzenie narratora naiwnego może łączyć się z opisanym przez Wiktora Szklowskiego chwytem udziwnienia (*ostranienije*)³. Na inne wymiary świata naiwność czyni jednak narratora ślepy, przy tym – jak się zdaje – opowiadacz taki bywa skupiony przede wszystkim na sobie, egocentryczny. Za przykłady narratorów naiwnych uważa się m.in. Swiftowskiego Guliwera czy Kandyda Woltera. Narrator naiwny na ogół jest narratorem niewiarygodnym lub przynajmniej częściowo niewiarygodnym.

Narrator *Warsztatu diabła* dobrze pasuje do tego modelu opowiadacza. Jest człowiekiem niewykształconym, kompletnie nieoczytanym i pozbawionym szerszych doświadczeń. Jest wręcz archetypicznym naiwnym pastuszkim, bo przecież najlepiej się czuje, pasąc terezińskie kozy i na ich obyczajach rzeczywiście się

² Por. C. Hugh Corman, William Harmon, *A Handbook to Literature*, Macmillan Publishing Co., Collier Macmillan Publishers, New York–London 1986, s. 319 (hasło: *Naïve Narrator or Hero*)

³ Por. Wiktor Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. Ryszard Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór Stefania Skwarczyńska, t. 2, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

zna (chodzi oczywiście raczej o umiejętności niż o wiedzę). Sara mówi do niego „mój miły stary pastuszek kóz” (WD, s. 52; ChZ, s. 39) – zauważmy to: „stary”, pastuszek kojarzy się przecież z dzieckiem – a innym razem powiada ze złością: „Kozi królu [...], milcz, zamknij jadaczkę, pastuchu” (WD, s. 55; ChZ, s. 41). Uczynienie z narratora i zarazem bohatera pastuszka wydaje się ironicznym nawiązaniem do tradycji sielanki czy pastorałki. Także kolejny obiekt jego fascynacji erotycznej, Białorusinka Maruszka, powie mu w pewnym momencie: „Jesteś przecież jak dziecko!” (WD, s. 166; ChZ, s. 121).

Narrator zupełnie nie zna świata, dobrze sobie radzi tylko w rodzinnym Terezynie, żył wprawdzie wiele lat w Pradze, ale przebywał wtedy w więzieniu. Rację więc ma Sara, kiedy stwierdza, że bez niej by w stolicy zabłądził, zresztą sam narrator powiada „nie jestem tu w domu” (WD, s. 51; ChZ, s. 38). Mówi zresztą też: „Ja nigdzie nie byłem” (WD, s. 58; ChZ, s. 43), mając na myśli fakt, że prawie nie opuszczał rodzinnego miasta. Wszędzie poza Terezinem towarzyszy mu ktoś, kto go prowadzi, znacznie lepiej bowiem orientuje się w danej przestrzeni. Dopiero pod koniec książki, zmuszony unikać ludzi, bohater puszcza się w samotną drogę w nieznanym i całkowicie obcym mu terenie.

Narrator nie dysponuje właściwie żadną wiedzą książkową. Kiedy Białorusin Aleks cytuje Jeana Améry, belgijskiego eseistę, myśliciela, więźnia nazistowskich obozów koncentracyjnych, piszącego głównie o wojnie i Holokauście, i pyta narratora, czy go czytał, ten kręci głową, a odbiorcy powieści poznają także jego słowny, niewypowiedziany, a jedynie pomyślany komentarz: „Ja nic nie czytałem oprócz jakichś idiotycznych podręczników, zresztą natychmiast zapomniałem, co w nich było. I jeszcze czytałem meile do Comenium, nic mu [Aleksowi – L. E.] do tego” (WD, s. 160; ChZ, s. 116). Wcześniej Białorusinka Maruszka, jak się okaże siostra Aleksa, cytuje *Słowo o wyprawie Igora* i mówi: „to znasz, nie?” (WD, s. 108; ChZ, s. 79). Narrator chce jej odpowiedzieć zgodnie z prawdą, czyli stwierdzić, że bynajmniej nie zna tego utworu, i już nabiera powietrza, ale ostatecznie mu się nie udaje, bieg wydarzeń jest zbyt szybki. Trudno się dziwić, że Aleks pyta go w pewnym momencie: „Chodziłeś w ogóle do szkoły?” (WD, s. 162; ChZ, s. 118). Wiemy, że chodził do szkoły wojskowej, ale jej nie skończył: „ja przeszedłem tylko przez szkołę wojskową, a i to nie całą...” (WD, s. 49; ChZ, s. 37). Poza tym mówi, że ze szkoły nie pamięta nic poza dwoma językami obcymi (Topolowi jest to potrzebne, żeby uzasadnić możliwość porozumiewania się bohatera w tych językach): „W szkole kazali mi się uczyć angielskiego, języka wrogów, i rosyjskiego, języka przyjaciół, uczyłem się więc ciągle, przeżywałem ciężar otaczającego mnie świata tak, że zaglądałem tylko do podręczników, z góry w dół, wwiercałem się w nie wzrokiem, w końcu się to udawało” (WD, s. 17; ChZ, s. 14). Zauważmy, że i w tym wypadku mamy do czynienia z umiejętnościami. Także w więzieniu narrator uczy się praktycznych umiejętności, mianowicie posługiwania się komputerem, w tym wprawnego pisanie wszystkimi dziesięcioma palcami na klawiaturze (to mu się potem bardzo przyda w akcji zbierania funduszy na zachowanie

Terezina). A uczy się go od niejakiego pana Máry, kata i zarazem komputerowego wynalazcy, skazanego „w wielkim procesie cybernetyków, zdrajców narodu” (WD, s. 20; ChZ, s. 16).

Już styl, zwłaszcza na początku książki, sygnalizuje odbiorcy, że będzie miał do czynienia z narratorem naiwnym. Nieskomplikowane zdania, często pojedyncze, a jeśli złożone, to z dominacją charakterystycznej dla języka mówionego parataksy, unikanie zdań wielokrotnie złożonych, krótkie akapity (choćby taki: „Księżyc jest prawie okrągły”, WD, s. 7; ChZ, s. 7), proste słownictwo. Z rzadka pojawiają się wyrazy specjalistyczne lub – bardzo rzadko – konstrukcje literackie, ale jeśli już na nie natrafiamy, to na ogół sprawiają wrażenie rezultatu charakterystycznego m.in. dla dzieci małpowania (języka dorosłych, języka lepiej wykształconych, języka wyższych warstw społecznych) i są jednym z sygnałów podatności narratora na cudze wpływy. Terminów specjalistycznych, przede wszystkim z dziedziny wojskowości, używa też dziecinny narrator *Kloktat dehet*, lecz w odróżnieniu od narratora *Warsztatu* często używa ich nieprawidłowo. Oczywiście cytat, nawet z podaniem jego źródła (ojciec narratora), znajdujemy już w jedenastym akapicie tekstu. Mowa jest tu o pozostawionych za sobą murach rodzinnego miasta; miasta, „które jak mówił mój tata, założyła cesarzowa Maria Teresa, od założenia przeszły przez nie setki tysięcy żołnierzy różnych armii, cesarzowa Maria Teresa lubiła parady wojskowe, tak mówił mój tata, major z orkiestry pułkowej, który uwielbiał terezińskie defilady przy dźwiękach muzyki” (WD, s. 7–8; ChZ, s. 7)⁴. Co charakterystyczne, to zdanie z utrwalonym w pamięci cytatem jest pierwszym tak długim akapitem tekstu. Również gdy w tekście pojawia się „trudne” słowo „rewitalizacja”, jest ono podane jako cytat, mamy źródło tego cytatu (Sara); co więcej, zostaje ono objaśnione. Sara mówi o rewitalizacji miasta, której proces może się zacząć, kiedy na Terezin zwrócą się oczy świata. „A rewitalizacja oznacza ożywienie, a nawet ponowne narodziny, wyjaśniła” (WD, s. 49, ChZ; s. 36). Także nazwanie Jana Amosa Komenskigo „nauczycielem narodów” to cytat, a jego źródłem jest, jak się domyślamy, inna postać, „Wielka Lea”. „Nauczyciel narodów” to bardzo popularne określenie tego wybitnego czeskiego pedagoga i teoretyka pedagogiki, ale raczej nie mówi się tak przecież w potocznych rozmowach, ta ustalona pe-ryfrazą nie należy do stylu potocznego; narrator ją cytuje, tak jak cytuje frazes o wygnaniu Komenskigo z Czech (zwróćmy uwagę na przymiotnik towarzyszący rzeczownikowi „wygnanie”) oraz informację o nauce przez zabawę: „To Jan Amos Komenský, nauczyciel narodów, stwierdził, że szkoła ma być zabawą.

⁴ Narrator bezkrytycznie powtarza tu za swoim ojcem nie całkiem prawdziwe informacje; Terezina nie założyła Maria Teresa (1717—1780), twierdząc tę wybudował jej syn Józef II (1741–1790), nadając jej miano na cześć matki. Budowę rozpoczęto w roku 1780.

Lea, która przeforsowała nazwę naszego instytutu, proponującego wykształcenie w historii okropieństw i następującą potem terapię, m.in. przez taniec, a więc zabawę, przybyła do nas z Holandii, czyli z kraju, gdzie Amos przebywał po bezlitosnym wygnaniu z Czech” (WD, s. 63; ChZ, s. 47)⁵.

Podatności narratora na wpływy można by dowodzić na podstawie jego decyzji dotyczącej całego przyszłego życia, podjętej po jednej rozmowie z „wujkiem” Lebo: „zdecydowałem się, że swoje dalsze życie ułożę sobie w zgodzie z jego [Leba – L. E.] planem uratowania miasta” (WD, s. 42; ChZ, s. 29). Trzeba jednak pamiętać, że Lebo jest dla niego autorytetem, w gruncie rzeczy jedynym. Lepszym przykładem podatności na wpływy jest moment, gdy bohater chce zawiadomić Leba i innych o tym, że podjęto ostateczną decyzję zniszczenia miasta i wkrótce nastąpi atak sił porządkowych, ale ostatecznie zostaje z pijakami, włóczęgami i niedorozwiniętymi, pije denaturat, nie jest przy tym wcale alkoholiczkiem.

Narrator jest często bezrefleksyjny. W tej swojej bezrefleksyjności może niekiedy sprawiać wrażenie wręcz upośledzonego. Sara mówi mu w pewnej chwili: „I tak nie myślę, że jesteś idiotą” (WD, s. 55; ChZ, s. 41), co każe przypuścić, że niektórzy tak myślą. Żadnej krytycznej refleksji nie wywołują w nim skompromitowane komunistyczne hasła, mówi na przykład:

mury z czerwonych cegieł, ostatnie, co widzi się z Terezina i pierwsze, co się z niego widzi przyjeżdżając z Pragi, są wizytówką miasta-twierdzy, mówił mój tata, major, i z pewnością to z tego powodu miały chlubne przedpiersie, a mianowicie czerwony transparent z napisem: ZE ZWIĄZKIEM RADZIECKIM NA ZAWSZE I NIGDY INACZEJ (WD, s. 15; ChZ, s. 12–13).

Narrator nierzadko reaguje instynktownie. Interesuje go głównie to, co bezpośrednio go dotyczy, co odnosi się do jego osoby. Wspomina artykuł dziennikarza Rolfa, który pisze (zauważmy wyraźnie pisany, literacki styl oraz wzniosły i patetyczny frazes): „Miasto straszliwej grozy musi być zachowane dla pamięci ludzkości...” (WD, s. 42; ChZ, s. 32). Narrator ten patos natychmiast rozbija, powiadając, że „pamięć ludzkości” dziennikarz sobie wymyślił. Nieco wcześniej mówi: „mnie nie chodziło o żadną pamięć, mnie chodziło o to, żeby mieć gdzie żyć. [...] Tak, gdyby przyjechały koparki, nie mielibyśmy gdzie iść” (WD, s. 39; ChZ, s. 31). Owszem, wspomina też o innych ludziach z Terezina, na przykład starcach i staruszkach, którzy nie będą potrafili odnaleźć się poza burzonym miastem, ale chodzi mu przede wszystkim o siebie.

⁵ I w tym wypadku powtarzane przez narratora informacje nie są dokładne. Po wymuszonym wyjeździe z Czech (1628) Komenský mieszkał w Polsce, w Lesznie, potem przebywał w Szwecji i na Węgrzech, a później (1654–1656) znowu w Lesznie, dopiero schyłek życia, ostatnich czternaście lat, spędził w Holandii.

Głębsze refleksje obchodzą go rzadko. Kiedy Sara mówi do niego: „pojechać do Europy Wschodniej znaczy ciągle jej szukać, wiesz”, narrator komentuje: „jakby mnie to interesowało” (WD, s. 55; ChZ, s. 41). Na Białorusi zajmuje go to, co się z nim stanie – słusznie wręcz nie chce oddać swojego jedyne go atutu, pendrive’a z kontaktami obrońców Terezina – ale jest mu już obojętne, jak się rozwiną rozgrywki wewnętrzne Białorusinów (i białoruskich Żydów): „Miałem gdzieś, co odpowie Kagan. Już od paru chwil słuchałem tylko trzaskania drzewa” (WD, s. 143; ChZ, s. 104); „jego [Aleksa – L. E.] plany mam gdzieś” (WD, s. 144; ChZ, s. 195). Narrator decyduje się jechać na Białoruś m.in. z powodu obawy przed procesem sądowym za działalność w Comenium, które w najmniejszym stopniu nie przejmowało się przepisami prawnymi. Gdyby trafił powtórnie do więzienia, byłoby to dla niego niebezpieczne, poprzednio był bowiem pomocnikiem kata, za co osadzeni mogliby chcieć się mścić. „Wiedziałem, że nie mogę wrócić do więzienia” (WD, s. 79; ChZ, s. 59) – powiada z głębokim przekonaniem. Drugim powodem zgody na wyjazd z kraju jest fakt, że podoba mu się Białorusinka Maruszka. Popęd seksualny jest jednym z najsilniejszych czynników decydujących o zachowaniu narratora. Jest on w swojej relacji, stanowiącej tekst powieści, nieco wstydlivy, ale poznajemy jego wspomnienia o budzącej się dziecięcej erotyce:

Łaziliśmy po prostu po katakumbach. Brodziliśmy w kałużach pełnych ślepych podziemnych traszek, w świetle płomyków świeczek badaliśmy też bunkry i stanowiska ogniowe pod najdalszymi bastionami, chłopcy i dziewczęta, przyszli żołnierze, czarowani wiecznym półmrokiem, kapiącą wodą, bardzo wczesnie wymienialiśmy nieśmiało pocałunki, przelotne dotknięcia, w migotaniu świeczek i zapachu kapiącego wosku inaczej się nie dało, przecież byliśmy ciągle razem i może przeczuwaliśmy, że z czasem posła nas do szkół i to może nawet do dalekich garnizonów, najchętniej bawiliśmy się w przejściach między murami i wszędzie w zapomnianych dziurach miasta, jak najdalej od ludzi (WD, s. 28; ChZ, s. 21).

Musiał opowiadać o tym też Sarze, ta bowiem wypomina mu: „jako dzieci bawiliście się na miejscach egzekucji i obmacywaliście się w bunkrach! To jest dopiero niesamowite, musicie być wszyscy perwersyjni i nawet o tym nie wiecie...” (WD, s. 52; ChZ, s. 39). To Sara jest wielką fascynacją erotyczną bohatera: „ja ją z całą pewnością kochałem, ona, cokolwiek to znaczy, mnie prawdopodobnie nie, już się tego nie dowiem... w każdym razie przeżywaliśmy razem także napady miłości, przecież wystarczyło tylko sturlać się w czerwoną trawę” (WD, s. 50; ChZ, s. 37). I tu usiłuje być wstrzemięźliwy, mówi nawet zaraz: „Więcej się o tym powiedzieć nie da. Przeciwnie, człowieka, który o tych rzeczach gada publicznie, bez wstydu, najchętniej postawiłbym pod ścianą, całkiem jak za dawnych czasów” (WD, s. 50; ChZ, s. 37). Powiedział już nam jednak o naturze ich kontraktów wystarczająco dużo, a i jeszcze coś tam powie: „W tym pokoiku śpimy [...], obejmujemy się” (WD, s. 52; ChZ, s. 38). Albo: „Ale nie myślała

serio o spaniu. [...] Dosyć długo mocno się obejmowaliśmy” (WD, s. 59; ChZ, s. 44). W pewnym momencie jednak sytuacja się zmienia. „Sara już do mnie nie przyszła...” – mówi narrator. I, jak się okazuje, ma to konsekwencje dla jego dalszych losów: „myślę, że także dlatego potem posłuchałem Aleksa” (WD, s. 63; ChZ, s. 47). Miejsce Sary jako obiektu fascynacji erotycznej bohatera zajmuje Maruszka. Od momentu pojawienia się tej postaci jest ona w opowieści narratora mocno nacechowana erotycznie. Oto pierwszy dłuższy poświęcony jej fragment; przedtem dowiadujemy się, że jest rudowłosa, w czym można się domyślać sugestii namiętności, ognistości⁶, i że jest z Alekssem (budząca się zazdrość narratora, który sądzi, że dziewczyna z Alekssem żyje): „Maruszka miała ręce założone na piersi, z przepoconej koszulki unosił się zapach jej ciała, owady, muszki i muchy, które przeleciały przez strefę jej zapachu, oszalałe z rozkoszy, na pewno już nigdy nie były takie same jak dawniej, tak, rude włosy spadające na ramiona, bosa nogi [...], stoi na czerwonej trawie, jakby tu była od zawsze” (WD, s. 71; ChZ, s. 53). To bardzo wyraźny sygnał tego, pod jak wielkim erotycznym urokiem dziewczyny znalazł się narrator. Potwierdzenia tego uroku znajdujemy później w powieści wielokrotnie. Narrator powiada nawet w pewnym momencie: „Jestem wdzięczny Aleksowi. Za nią, to oczywiste” (WD, s. 99; ChZ, s. 47). Bo to właśnie Aleks złożył narratorowi propozycję pracy na Białorusi. Gdyby nie było Maruszki, narrator być może by jej nie przyjął. Otrzymał przecież przedtem list ze Stanów Zjednoczonych od pana Máry i powie o tym wydarzeniu: „otworzyła się przede mną droga” (WD, s. 79; ChZ, s. 59). Swoją podróż na Białoruś nazywa w pewnym momencie „podróżą do Maruszki” (WD, s. 143; ChZ, s. 104), co też uzmysławia wagę czynnika erotycznego w decyzji wyjazdu narratora na postradziecki wschód, o którym nic nie wie.

Kolejną ważną postacią kobiecą jest Ula, pracowniczka naukowa z Niemiec, zajmująca się masowymi mogiłami. Ze względu na wiek nie jest ona dla narratora równie atrakcyjna jak Sara i Maruszka, ale wyjątkowo cieszy się on ze spotkania z nią. To spotkanie z kimś, kto znalazł się w podobnych tarapatkach, można powiedzieć: z towarzyszką niedoli, dodaje mu otuchy, ale dokonane przez narratora

⁶ Czerwień jest m.in. barwą namiętności, niepowstrzymanej chuci, miłości, piękna cielesnego. Jako kolor podniecenia wyraźnie łączy się z seksem. Por. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1990, s. 55–56 (hasło: *Czerwień*); Jack Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. Bożenna Stokłosa, Oficyna Wydawnicza READ ME, Warszawa 2005, s. 33 (hasło: *Czerwień*). Zarazem czerwień jest symbolem dwuznacznym, ma aspekt wyraźnie negatywny, co dobrze łączy się z dwuznacznością postaci Maruszki. Por. *Leksykon symboli*, oprac. Marianne Oesterreicher-Mollwo, przeł. Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo ROK Corporation SA, Warszawa 1992, s. 27–28 (hasło: *Czerwień*).

porównanie wyglądu zewnętrznego Uli, Sary i Maruszki zwraca uwagę na czynnik erotyczny: „Nie jest gruba. Jest wielka, jest potężna. O wiele większa niż Maruszka. Na twarzy i czole ma zmarszczki. Myślałem, że jest tylko zmęczona, ale jest już trochę podstarzała. Ma ciemniejsze włosy niż Sara. A to w połączeniu z żółtym kombinezonem wygląda bardzo pięknie” (WD, s. 178; ChZ, s. 130).

Przekonanie lub brak przekonania do jakichś rozwiązań prawie zawsze są u narratora powieści kwestią wyłącznie emocjonalną, na ogół nie potrafi on wytłumaczyć ich racjonalnie. I nie próbuje. Kiedy zobaczy, jak ma wyglądać muzeum Warsztat Diabła (to do tej nazwy odwołuje się pierwotnie wybrany przez autora tytuł powieści, rekomendowany przezeń tłumaczom, przede wszystkim chodzi jednak o warsztaty diabła jako miejsca ludobójstwa), kiedy przekona się, że mają je wypełniać spreparowane trupy ofiar totalitaryzmów z urządzeniami odtwarzającymi zapis dźwięku w środku (jeden z krytyków mówi w związku z tym utworem Topola o „absurdalnej czarnej grotesce”)⁷, instynktownie budzi się w nim sprzeciw, odczuwa wstręt do tego, „co tutaj robią z ludźmi”. Myśli: „Co też ten Aleks wymyślił? Nie wolno mu tego robić”. Potem jednak opanowują go wątpliwości: „Właściwie dlaczego? Dlaczego nie mógłby tego robić? Chce ściągnąć wzrok świata na to miejsce, na Warsztat Diabła. W ten sposób mu się to uda” (WD, s. 155; ChZ, s. 113): Ostatecznie jednak wyraża sprzeciw, odmawia uczestniczenia w tym przedsięwzięciu, ale spytany przez Aleksa dlaczego, odpowiada szczerze: „Nie wiem” (WD, s. 156; ChZ, s. 113). Instynktowny wstręt wystarcza jednak, by narrator zniszczył muzeum i przy okazji unicestwił dwie jednostki ludzkie.

Uważny czytelnik ma sposobność lepszego zorientowania się w powieściowym świecie niż narrator i zarazem bohater, mimo że poznaje ów świat tylko poprzez narrację; innego głosu niż głos narratora w książce przecież nie słyszymy, to narrator przytacza bowiem wypowiedzi postaci i czyni to wedle własnego widzimisię. Przykładem ograniczonych kompetencji myślowych narratora w stosunku do kompetencji czytelnika jest kwestia pokrewieństwa łączącego narratora-bohatera i wyraźnie od niego starszego Leba. Ta różnica wieku, na tyle duża, że w naturalny sposób pozwala narratorowi nazywać go „wujkiem”, może też zbić z tropu czytelnika i utrudnić mu orientację. Czytelnik wnikliwy jednak zauważy coś, czego nie dostrzeża narrator: Lebo jest jego przyrodnim bratem.

Lebo urodził się w Terezynie pod koniec wojny; gdyby niemowlę odkryli Niemcy, zostałoby zabite, ale przeżyło. Narrator zastanawia się, „kim była matka Leba” i dodaje: „dziewczyna, która urodziła Leba, później pewnie zginęła w chaosie wojennych dni, może znikła w jednym z ostatnich transportów na wschód

⁷ Ivo Řícha, *Svoloč, parchanti, synové kurev a cizinců (Ke knihám Jáchyma Topola Noční práce, Kloktat dehet a Supermarket sovětských hrdinů)*, [w:] idem (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013, s. 255.

albo [...] skończyła w zbiorowej tyfusowej mogile” (WD, s. 11; ChZ, s. 9–10). Narrator nie kojarzy tego z obrazem swojej matki siedzącej na „kupie trupów” (WD, s. 36; ChZ, s. 27) właśnie w jamie tyfusowej, skąd, machając doń, wyciągnął ją jeden z wyzwolicieli, jego młodziutki wtedy ojciec. Opowiada mu o tym Lebo, który zresztą sam tego oczywiście widzieć, a tym bardziej zapamiętać nie mógł. Narrator również nie kojarzy tego z faktem, że dziewczyna była „potwornie osłabiona po porodzie” ani z tym, że tuż przed wyzwoleniem skazano ją na śmierć, bo „w Terezynie zaszła w ciążę” (WD, s. 37; ChZ, s. 28). Dodatkową podpowiedź stanowi fakt, że jak powiada bohater: „Lebo miał związek z moją mamą”. I dodaje: „Lebo jako jedyny się z nią przyjaźnił. No, może nie przyjaźnił, ale kwiaty jej dawał” (WD, s. 9; ChZ, s. 8). Bukiety polnych kwiatów wręczał jej na Dzień Kobiet i na rocznicę wyzwolenia Terezina, ale także – to podpowiedź wyjątkowo wyraźna – dawał jej „trochę w tajemnicy [...] wiązanek na Dzień Matki, którego za komuny nie obchodzono” (WD, s. 10; ChZ, s. 9). Pod koniec powieści pojawia się tekst nagrany przez Leba na taśmę i przygotowany do odtwarzania w zorganizowanym w Chatyniu muzeum. Lebo mówi: „Urodziłem się na pryczy w obozie [...] mamę wyciągnął z jamy tyfusowej żołnierz [...] młodziutki doboż, syn pułku [...]. Pobrali się i mieli syna [...] nosiłem jej kwiaty” (WD, s. 163; ChZ, s. 118–119). W tym momencie, narrator chyba musi już odgadnąć tajemnicę swego pokrewieństwa z Lebem, ale nie komentuje tego w żaden sposób, być może uznając, że i bez komentarza wszystko jest jasne, być może zaś przejęty czym innym nic nie zauważa.

Do czego służy Topolowi kreacja narratora naiwnego? Wydaje się, że do dwu powiązanych ze sobą celów: do wprowadzenia między czytelnika i świat przedstawiony szyby ograniczonej wiedzy oraz do zwiększenia wieloznaczności tekstu. Jak pamiętamy z wielu zamieszczonych w tej książce studiów, wieloznaczność to jeden z głównych celów rozmaitych artystycznych zabiegów w całej twórczości Jáchyma Topola.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

Oryginaly

- Topol Jáchym, *Anděl*, Hynek, Praha 1995; wyd. 3 przejrz., Labyrint, Praha 2000.
- Topol Jáchym, *Cesta do Bugulmy*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007.
- [Topol Jáchym], *Cestou na východ. Podle výprávění Karla Cudlína napsal Jáchym Topol*, Torst, Praha 2008.
- Topol Jáchym, *Chladnou zemí*, Torst, Praha 2009.
- Topol Jáchym, *Kloktat dehet*, Torst, Praha 2005.
- Topol Jáchym, *Noční práce*, Torst/Hynek, Praha 2002.
- Topol Jáchym, *Sestra*, Atlantis, Brno 1994.
- Topol Jáchym, *Supermarket sovětských hrdinů* [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007.
- Topol Jáchym, *Trnová dívka. Příběhy severoamerických Indiánů*, Hynek, Praha 1997; wyd. 2 przepracowane, Torst, Praha 2008.
- Topol Jáchym, *Uvařeno*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007.
- Topol Jáchym, *Vylet k nádražní hale. A Trip to the Train Station*, Petrov, Brno 1995.
- Topol Jáchym, *Zlatá hlava*, [w:] idem, *Supermarket sovětských hrdinů*, Torst, Praha 2007.

Reportáže

- Topol Jáchym, *Hodil ji do sněhu a šel pryč. Příběh docela obyčejného člověka*, „Respekt”, 13–19.02.2006.
- Topol Jáchym, *Jednou odsud vypadneme*, „Respekt”, 2–8.10.2006, nr 40.
- Topol Jáchym, *Kovboj a pseudohumanisti*, „Respekt”, 4–10.12.2006, nr 49.
- Topol Jáchym, *Paradise mizí z Dubí*. „Respekt”, 9–15.06.2006.
- Topol Jáchym, *Poděkování českým Němcům. Po šedesáti letech vychází na světlo další část naší zamlčené historie*, „Respekt”, 3–9.04.2006, nr 14.
- Topol Jáchym, *S Jágre m v srdci. Cesta malých noviců na výsluní hokejového božstva*, „Respekt”, 27.02–5.03.2006.
- Topol Jáchym, *Strach a radost a biolíh nad Suchohrdly*. „Respekt”, 25.09–1.10.2006, nr 39.
- Topol Jáchym, *Ukaž čiču, hlavu ke mně. Reportáž z pokoju, do kterých vidí celý svět*, „Respekt”, 6–11.03.2007.
- Topol Jáchym, *Vzhůru do zapovězené země. Poklady, lidé a strašidla v Slavkovském lese*, „Respekt”, 3–9.07.2006, nr 27.

Przekłady polskie

- Topol Jáchym, *Anioł*, przeł. Marcin Babko, „FA-art”, Bytom 2002.
- Topol Jáchym, *Droga do Bugulmy*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006.
- Topol Jáchym, *Kocham cię jak wariat*, przeł. Anna Janyšková, Oficyna Wydawnicza P.T. – Spółka Poetów, Podkowa Leśna 1992.
- Topol Jáchym, *Nocna praca*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.
- Topol Jáchym, *Siostra*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002.
- Topol Jáchym, *Strefa cyrkowa*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
- Topol Jáchym, *Supermarket bohaterów radzieckich*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2005.
- Topol Jáchym, *Warsztat diabła*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2009.
- Topol Jáchym, [Wiersze], przeł. Leszek Engelking, [w:] Leszek Engelking, *Maść przeciw poezji. Przekłady z poezji czeskiej*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
- Topol Jáchym, [Wiersze], przeł. Jarosław Malicki, [w:] *Gdyby wiersze miały drzwi. Antologia młodszej poezji czeskiej ostatnich lat*, wybór i oprac. Dalibor Dobiaš, Atut, Wrocław 2005.
- Topol Jáchym, [Wiersze], przeł. Leszek Engelking, [w:] *Czeski underground. Wybór tekstów z lat 1969–1989*, oprac. Martin Machovec, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008.
- Topol Jáchym, *Wiersze*, przeł. Leszek Engelking. „Revolver Revue”, edycja polska, Fundacja „bruLionu”, Kraków b.d. [1993].
- Topol Jáchym, *Wiersze*, przeł. Leszek Engelking, „Świat Literacki” 1992, nr 5.
- Topol Jáchym, [Wiersze], przeł. Leszek Engelking, [w:] *Z poezji czeskiego undergroundu*, „Literatura na Świecie” 1993, nr 11.
- Topol Jáchym, *Wiersze*, przeł. Zbigniew Machej, „Literatura na Świecie” 1996, nr 2 (296).
- Topol Jáchym, *Wiersze*, przeł. Marcin Babko, „FA-art” 1998, nr 1.
- Topol Jáchym, *Wycieczka do hali dworcowej*, przeł. Marcin Babko, „FA-art” 1999, nr 2 (36).

Wywiady

KSIĄŻKA

Weiss Tomáš, Topol Jáchym, *Nemůžu se zastavit*, Portál, Praha 2000.

INNE

- Hartman Ivan, *Literární byznys už nemám rád. Nechci se stat fabrikou*, „Hospodářské noviny” 2012, vol. 56, nr 27.
- Jakoś wytrzymać ten świat. Z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking*, „Nowe Książki” 2004, nr 5.
- Kadlecová Kateřina, *Próza je pro mě nejvyšší meta*, „Reflex” 2009, vol. 20, nr 31.

- Kompleks Kafki*. [Z Jáchymem Topolem rozmawia Cezary Polak], „Nowa Kultura”, dodatek do „Dziennika”, 18 lipca 2008.
- Kopáč Radim, *Kloktání dehtu je trest a pokušení. Spisovatel Jáchym Topol říká nad svojí knižní novinkou*, „Právo” 2005, vol. 15, nr 233 (5 października).
- Placák Petr, *Savonarola s Ribanou. Kádrový dotazník Jáchyma Topola*, [w:] idem, *Kádrový dotazník*, Babylon, Praha 2001.
- „Snážím se, aby v mém životě zvítězilo ordo ab chaos...” *Rozhovor s Jáchymem Topolem*, ptal se M. Balašík, „Host” 2003, nr 2.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

Opracowania dotyczące Topola

KSIĄŻKI

- Králíková Andrea, *Autorské tváře v knižních zrcadlech*, Pistorius & Olšanská, Příbram 2015.
- Říha Ivo (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.

STUDIA, SZKICE, RECENZJE, HASŁA SŁOWNIKOWE, NOTY, KOMENTARZE

- Anders Jarosław, *The Bummer of Freedom*, „The New Republic”, 19.06.2000.
- Bílek Petr A., *Topolův román ...uličnický...*, „Tvar” 1994, vol. 5, nr 16, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.
- Čmejrková Světa, *Topolův Vylet k nádražní hale*, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.
- Engelking Leszek, *Od tłumacza*, [w:] Jáchym Topol, *Siostra*, przeł. Leszek Engelking, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002.
- Foldyna Lukáš, *Jáchym Topol: Sestra*, [w:] Petr Hruška, Lubomír Machala, Libor Vodička, Jiří Zizler (red.), *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, Academia, Praha 2008.
- Gabriel Jan, *Byl čas po výbuchu a my žili v rozvalinách*, „Literární noviny” 1994, nr 24.
- Galmiche Xavier, *Nastal tartas. Jáchym Topol je pikaro*, przeł. Hana Zahradníčková, „A2” 2005, nr 4.
- Haman Aleš, *Obráz mladého člověka v próze 40. a 90. let 20. století (Škovoreckého »Zbabělci« a Topolova »Sestra«)*, [w:] Mieczysław Balowski, Jiří Svoboda (red. nauk.), *Język i literatura czeska u schyłku XX wieku. Český jazyk a literatura na sklonku XX. století*, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Wałbrzychu, Wałbrzych–Ostrava 2001.
- Haman Aleš, *Variace na temnou strunu*, „Tvar” 2005, nr 20.
- Kędzierski Igor, *Jáchym Topol, czyli proza w czasach marnych*, „Almanach Czeski”, nr 1, Kraków 2006.
- Kliemsová Alfrun, *Intermedialita a holocaust. Jáchym Topol a jeho roman Sestra*, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.

- Kolář Jan, *Sester může být několik. Film splený z krásných střepů*, „A2” 2008, vol. IV, nr 51–52.
- Kouba Petr, *Čas a věčnost v Topolově Sestře*, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.
- Král Petr, *Topolova každodenní válka*. „Literární noviny” 1993, vol. 4, nr 20.
- Mareš Petr, *„Tajnej a otevřenej jazyk” (Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola Sestra)*, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.
- Marks Luděk, *Indiánská lyrika*, „Literární noviny” vol. 2, nr 28.
- Novotný Vladimír, *Postmoderní profanace apokalyptického tematu. Ruská krasavice Viktora Jerofejeva a Sestra Jáchyma Topola*, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.
- Pilař Martin, *Bůh má pořád indiánský rysy... Kultovní román?*, „Host” 2002, nr 1.
- Pilař Martin, *Další kultovní román Jáchyma Topola?*, [w:] idem, *Vrabc v hrsti aneb Kliše v literatuře*, Dokořán, Praha 2005.
- Řezníček Pavel, *Protože život musíš někdy prostě jen vydržet*, „Denní telegraf” 1996, 23 stycznia.
- Schindler Michal, *Lidi musej dělat špatný věci protože dou dělat*, „Tvar” 2002, nr 3.
- Vágnér Oldřich, *Noční práce demitizuje vyprávěním*, „Aluze” 2002, nr 1.
- Zandová Gertraude, *„Výbuch času” 1989. Jáchym Topol a staronový svět jeho románu Sestra*, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.
- Ziolkowski Georg, *Die Explosion der Zeit*, „Berliner Zeitung”, 11–12.07.1999.
- Zucker Alex, *Notes to “Sister”*, [w:] Jáchym Topol, *City Sister Silver*, Catbird Press, North Haven 2000.

Opracowania pomocnicze

SŁOWNIKI, LEKSYKONY I ENCYKLOPEDIA

- Andriejewski I. J. (red.), *Encykłopedyczny słowar’ [encyklopedia Brokgauza-Efrona]*, t. IVA: *Bos’–Bunczuk*, Brokgauz i Efron, Sankt Pietierburg 1891.
- Baldick Chris, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Biederman Hans, *Leksykon symboli*, przeł. Jan Rubinowicz, Muza, Warszawa 2003.
- Biespałowa N. J. (zost), *Małaja encykłopedija gorodow*, Torsing, Moskwa 2001.
- Bregante Jesús, *El diccionario de la literatura española*, Editorial Espasa Calpe S.A., Madrid 2003.
- Brückner Aleksander, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- Bordziłowski Jerzy (red.), *Mała encyklopedia wojskowa*, t. I, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1967.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Cooper Jean C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. Anna Kozłowska-Ryś, Leszek Ryś, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998 („Mity i Legendy Świata”).

- Corman C. Hugh, William Harmon, *A Handbook to Literature*, Macmillan Publishing Co., Collier Macmillan Publishers, New York–London 1986.
- Crowther Jonathan (ed.), *Oxford Guide to British and American Culture*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Donahue Neil H. (ed.), *A Companion to the German Expressionism*, Camden House, New York 2005.
- Forst Vladimír (red.), *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*, t. II, cz. I, Academia, Praha 1993.
- Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Pax, Warszawa 1990.
- Garland Henry, Garland Mary, *The Oxford Companion to German Literature*, Clarendon Press, Oxford 1976.
- Gazda Grzegorz, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000.
- Gazda Grzegorz, Tynecka-Makowska Słowinia (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Universitas, Kraków 2006.
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.
- Gryglewicz Feliks, Łukaszuk Romuald, Sułkowski Zygmunt (red.), *Encyklopedia katolicka*, t. I, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1989.
- Hanks Patrick, Hodges Flavia, Mills A. D., Room Adrian, *The Oxford Names Companion*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Horová Anděla (red.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, t. I–II, Akademie, Praha 1995.
- Kempiński Andrzej M., *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, „Iskry”, Warszawa 2001.
- Kempiński Andrzej M., *Ilustrowany leksykon mitologii wikingów*, Poznań 2003.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Krzyżanowski Julian (red.), *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- Leach Maria (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New English Library, London 1975.
- Masłowski Włodzimierz, *Słownik nazw geograficznych*, Videograf II, Katowice 2006.
- Mieletinski Je[leazar] M. (główny riedaktor), *Mifologija. Illustrirowannyj encyklopedičeskij słowar'*, Fond „Leningradskaja galerieja”, AO „Norint”, Sankt-Pietierburg 1996.
- Oesterreicher-Mollwo Marianne (oprac.), *Leksykon symboli*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo ROK Corporation SA, Warszawa 1992.
- Opie Iona, Tatem Moira (ed.), *A Dictionary of Superstitions*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Pasek Zbigniew (red. tomu), *Bogowie, demony, herosi. Leksykon*, Znak, Kraków 1996.
- Pavera Libor, Všeticka František, *Lexikon literárních pojmů*, Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2002.
- Pietruchin W[ladimir] J., Agapkina T[atiana] A., Winogradowa L[udmiła] N., Tolstaja S[wietłana] M. (red.), *Sławianskaja mifologija. Encyklopedičeskij słowar'*, Ellis Łak, Moskwa 1995.

- Piłaszewicz Stanisław, *Religie i mitologia Czarnej Afryki*, Dialog, Warszawa 2003.
- Piszczyk Zdzisław (red.), *Mała encyklopedia kultury antycznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973.
- Richard Lionel et al., *Encyklopedia ekspresjonizmu*, przeł. Dorota Górna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996.
- Quinn Edward, *Dictionary of Literary Terms*, Harper Collins Publishers, Glasgow 2004.
- Scheck Denis, *Leksykon amerykańskiej popkultury*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Baran i Suszyński, Kraków 1997.
- Simpson Jacqueline, Roud Steve, *Dictionary of English Folklore*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Staszczak Zofia (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1987.
- Surkow A.[lekisiej] A. (główny riedaktor), *Kratkaja literaturnaja encyklopedija*, t. 8, „Sowietskaja Encyklopedija”, Moskwa 1975.
- Tokariew S[iergiej] A. (red.), *Mify narodow mira. Encyklopedija*, t. 1, Sowietskaja Encyklopedija, Moskwa 1987.
- Tołstoj S. M. [Tołstaja Swietłana M.], Radenković Lubinko (red.), *Słownenska mitologija. Enciklopedijski recznik*, Zepter Book World, Beograd 2001.
- Tomeš Josef et al., *Český biografický slovník XX. století*, t. I, Paseka, Petr Meissner, Praha–Litomyšl 1999.
- Tressider Jack, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematy, przeł. Bożenna Stokłosa*, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005.
- Vykoupil Libor, *Slovník českých dějin*, Georgetowen (Jiříkov), Brno 1994.
- Waldenfels Hans (wyd.), *Leksykon religii*, z inicjatywy Franza Königa, przekł. oprac. Paweł Pachciarek, Verbinum, Warszawa 1997.
- Ward Philip, *The Oxford Companion to Spanish Literature*, Clarendon Press, Oxford 1978.

MONOGRAFIE I OPRACOWANIA KSIĄŻKOWE

- Arendt Dieter, *Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums*, Ernst Klett, Stuttgart 1974.
- Aszyk Urszula, *Corrale de comedias. Publiczne i stałe teatry w Hiszpanii (koniec XVI w. – początek XVIII w.)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2006.
- Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, „Czytelnik”, Warszawa 1982.
- Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Balbus Stanisław, *Między stylami*, wyd. II, Universitas, Kraków 1996.
- Benedyktowicz Danuta, Benedyktowicz Zbigniew, *Dom w tradycji ludowej*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.
- Bělič Oldřich, *Španělský pikareskní román a realismus*, Universita Karlova, Praha 1963.
- Biedermann Johann, Gazda Grzegorz, Hübner Irena (red.), *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.

- Bjornson Richard, *The Picaresque Hero in European Fiction*, University of Wisconsin Press, Madison 1977.
- Bloom Harold, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University Press, New Haven 1976.
- Brod Max, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, „Czytelnik”, Warszawa 1982.
- Brückner Aleksander, *Mitologia słowiańska i polska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Celorio Gonzalo, *El surrealismo y lo real maravilloso americano*, Sep-Setentas, Mexico 1975.
- Chalupecký Jindřich, *Expresionisté*, Torst, Praha 2013.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. Andrzej Borowski, Universitas, Kraków 1997.
- Czałmajew Wiktor, *Andriej Płatonow (K sokrowiennomu czelowieku)*, Sowietkij pisatiel, Moskwa 1989.
- Czaplińska Joanna, *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006.
- Czarnecka Mirosława, *Historia literatury niemieckiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2011.
- Deren Maya, *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przeł. Małgorzata Wiśniewska, Zbigniew Zagajewski, Wydawnictwo A, Kraków 2000.
- Đerić Zoran, *Dom i bezdomność u poezji XX veka*, Mali Nemo, Pančevo 2007.
- Deutsch Nathaniel, *Guardians of the Gate: Angelic Vice Regency in the Late Antiquity*, Brill, Leiden 1999 (“Brill’s Series in Jewish Studies”).
- Diederichs Rainer, *Strukturen des Schelmischen in modernen deutschen Roman. Eine Untersuchung an den Romanen von Th. Mann „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ und G. Grass „Die Blechtrommel“*, E. Diederichs, Düsseldorf-Köln 1971.
- Dunn Peter N., *The Spanish Picaresque Novel*, Twayne Publishers, Boston 1979.
- Eliade Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przeł. Stanisław Tokarski, Pax, Warszawa 1994.
- Eliade Mircea, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. Ireneusz Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993.
- Engelking Leszek, *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.
- Fialová-Fürstová Ingeborg, *Expresionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*, Votobia, Olomouc 2000.
- Fiodorow Nikołaj, *Filozofia wspólnego czynu*, przeł. Cezary Wodziński, Michał Mielczarek, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.
- Giddens Anthony, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

- Gieysztor Aleksander, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982 („Mitologie Świata”).
- [Guibert Rita], *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*, transl. by Fances Partridge, Knopf, New York 1973.
- Götz František, *Anarchie v nejmladší poesii české*, St. Kočí, Brno 1922.
- Haan De Fonger, *An Outline of the Novela Picaresca in Spain*, M. Nijhof, Hague 1903.
- Heer Jacques, *Święta głupców i karnawały*, przeł. Grażyna Majcher, „Volumen”, „Marabut”, Warszawa 1995.
- Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu*, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1965.
- Hyde Lewis, *Trickster Makes this World: Mischief, Myth, and Art*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1998.
- Hynes William J., Doty William G. (ed.), *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticism*, The University Press of Alabama, Tuscaloosa–London.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Jelínková Eva, *Echa expresionismu. Recepce německého literárního hnutí v české avantgardě (1910–1930)*, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2010.
- Jindra Jan, Matyášová Judita, *Na cestach s Franzem Kafkou. Slavná i neznámá místa v Čechách a Evropě*, Academia, Praha 2009.
- Kde domov můj. Varianty a parafráze*, Paseka, Praha–Litomyšl 2004.
- Kiersnowski Ryszard, *Niedźwiedzie i ludzie w dawnych i nowszych czasach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Kolankiewicz Leszek, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, wyd. II, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.
- Korpala-Kirszak Ewa, *Borys Pilniak. Z dziejów radzieckiej prozy ornamentальной lat dwudziestych*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1979.
- Krasoń Katarzyna, *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2001.
- Krispyn Egbert, *Style and Society in German Literary Expressionism*, University Press of Florida, Gainesville, Florida 1964.
- Kristeva Julia, *Semeiotike. Recherches pour pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.
- Kundera Ludvík, *Haló, tady je vichr, vichřice!*, Československý spisovatel, Praha 1969.
- Kundera Milan, *Zasłona*, przeł. Marek Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Kuźma Erazm, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
- Legeżyńska Anna, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Lehár Jan, Stich Alexander, Janáčková Jaroslava, Holý Jiří, *Česká literatura od počátku k dnešku*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998.
- Leeuv van der Gerardus, *Fenomenologia religii*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1978.
- Lévi-Strauss Claude, *Antropologia strukturalna*, przeł. Krzysztof Pomian, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

- Lodge David, *The Art of Fiction*, Viking, New York 1993.
- Lukavská Eva, „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*, Host, Brno 2003.
- Machala Lubomír, *Literární bludiště – bilance polistopadové prózy*, Brána, Praha 2001.
- Malewicz Oleg, *Kariel Czapiiek, Kritiko-biograficzeskij oczerk*, wyd. 2, Chudożestwiennaja literatura, Moskwa 1989.
- Markiewicz Henryk, *Teorie powieści za granicą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- McHale Brian, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Mellen Joan, *Magic Realism*, Gate Group, Detroit 2000.
- Mieletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, przeł. Józef Dancygier, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Mitosek Zofia, *Teorie badań literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
- Miranda Sallorenzo Manuel, *Heterogeneidad cultural latinoamericana y nueva novela en la narrativa de José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos*, Hamburg 1986 (dysertacja uniwersytecka).
- Moszyński Kazimierz, *Kultura ludowa Słowian*, t. II: *Kultura duchowa*, cz. 1, wyd. II, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
- Nola di Alfonso M., *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych po teraźniejszość*, przeł. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 1997.
- Opelik Jiří, *Josef Čapek, Melantrich*, Praha 1980 („Odkazy pokrokových osobností naší minulosti”).
- Pěkný Tomáš, *Historie Židů v Čechách a na Moravě*, Sefer, Praha 1993.
- Pelton Robert D., *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*, University of California Press, Berkeley 1980.
- Petoia Erberto, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. Bogumiła Bielańska, Jolanta Kornecka, Nicole Korzycka, Monika Małecka, Aneta Pers, Kraków 2003.
- Piłaszewicz Stanisław, *Religie Afryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000.
- Pindel Tomasz, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Universitas, Kraków 2004.
- Pomorski Adam, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX i XX wieku (na marginesie antyutopii Andrieja Płatonowa)*, Open, Warszawa 1996.
- Putna Martin C., *My poslední křesťane. Hněvivé eseje a vlídné kritiki*, Hermann a synové, Praha 1994.
- Radin Paul, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. Anna Topczewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Rey Hazas Antonio, *La novela picaresca*, Anaya, Madrid 1990.
- Rico Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona 1973.
- Río del Angel, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. I: *Od początków do 1700 roku*, przeł. Kazimierz Piekarec, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

- Río del Ángel, *Historia literatury hiszpańskiej*, t. II: *Od 1700 roku do czasów współczesnych*, przeł. Kalina Wojciechowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
- Ripellino Angelo Maria, *Praga magiczna*, przeł. Halina Kralowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.
- Robert Maciej, *Perelki i skowronki. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.
- Różek Michał, *Diabeł w kulturze polskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków 1993.
- Rudolph Kurt, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. Grzegorz Sowiński, „Nomos”, Kraków 1995.
- Seymour-Smith Martin, *The Macmillan Guide to Modern World Literature*, Macmillan Publishers, London 1985.
- Sherill Rowland A., *Road-Book America. Contemporary Culture and the New Picaresque*, University of Illinois, Urbana–Chicago 2000.
- Siemionowa Swietłana, *Nikołaj Fiodorow. Twórczość żywni*, „Sowietskij pisatel”, Moskwa 1990.
- Sieradzan Jacek, *Szaleństwo w religiach świata*, Wanda, Kraków 2005.
- Skilton David, *Defoe to the Victorians: Two Centuries of the English Novel*, Penguin, Harmondsworth 1977.
- Słowiński Mirosław, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Prolog, Warszawa 1993.
- Słupecki Leszek Paweł, *Wilkołactwo*, „Iskry”, Warszawa 1987.
- Słupecki Leszek Paweł, *Wojownicy i wilkołaki*, Alfa-Wero, Warszawa 1994.
- Šmejkal Josef Václav, *Píseň písní národu českého*, A. Neubert, Praha 1935.
- Sokolewicz Zofia, *Mitologia Czarnej Afryki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986 („Mitologie świata”).
- Sosień Barbara (red.), *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Universitas, Kraków 2003.
- Suckling Nigel, *Wampiry*, przeł. Paulina Maksymowicz, Bellona, Warszawa 2010.
- Summers Montague, *The History of Witchcraft*, b.m. b.d. [The Mystic Press, London 1926].
- Szczukin Wasilij, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. Bogusław Żyłko, Universitas, Kraków 2006.
- Szklowski Wiktor, *O prozie. Rozważania i analizy*, przeł. Seweryn Pollak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.
- Sznajderman Monika, *Błazen. Maski i metafory*, wyd. II, „Iskry”, Warszawa 2014.
- Szyjewski Andrzej, *Religie Czarnej Afryki*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005.
- Szyrocki Marian, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
- Śliwowski Wiktoria i René, *Andrzej Płatonow*, „Czytelnik”, Warszawa 1983 (Klasyki Literatury XX Wieku).
- Świerkocki Maciej, *Postmodernizm – paradygmat nowej kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Taléns Jenaro, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, JUCAR, Madrid 1975.
- Tokariew S[iergiej] A., *Pierwotne formy religii i ich rozwój*, przeł. Mirosław Nowaczyk, Książka i Wiedza, Warszawa 1969.

- Trencsényi-Waldapfel Imre, *Mitologia*, przeł. Jan Ślaski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
- Vlašín Štěpán (red.), *Avantgarda známá a neznámá*, t. I: *Od proletářského umění k poezi-smu 1919–1924*, Svoboda, Praha 1971.
- Voisine Jechová Hana, *Dějiny české literatury*, přel. Aleš Haman, H&H, Jinočany 2005.
- Voisine Jechová Hana, *Histoire de la littérature tchèque*, Fayard, Paris 2001.
- Wagenbach Klaus, *Franz Kafka*, przeł. Barbara Ostrowska, konsult. język. i meryt. prof. Karol Sauerland, Nisza, Warszawa 2006.
- Weisstein Ulrich (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon: Twenty-one Essays and Bibliography*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam–Philadelphia 1973 (“Comparative History of Literatures in European Languages”).
- Welsch Wolfgang, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. Roman Kubicki, Anna Zajdler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Wijowski Robert, *Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawska Firma Wydawnicza s.c., Warszawa 2012.
- Willett John, *Ekspresjonizm*, przeł. Maria Kluk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Woźniak Kamila, *Wtajemniczenia. Szkice o motywach inicjacyjnych w prozie czeskiej XX wieku*, Universitas, Kraków 2015.
- Wydmuch Marek, *Franz Kafka*, „Czytelnik”, Warszawa 1982.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Zieliński Tadeusz, *Hermes trzykroć wielki (Hermes Trismegistos). Studjum*, Zamość 1921.
- Zwolińska Barbara, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002.

STUDIA, ROZPRAWY, SZKICE, HASŁA SŁOWNIKOWE I ENCYKLOPEDYCZNE

- Agapkina T[atiana] A., [hasło] *Ilja*, [w:] W[ładimir] J. Pietruchin, T[atiana] A. Agapkina, L[udmiła] N. Winogradowa, S[wietłana] M. Tolstaja (red.), *Sławińska mifologia. Encyklopedyczny słownik*, Ellis Łak, Moskwa 1995.
- Alvorado Denise, *Exú, Divine Trickster and Master Magician. An Informational and Instructional Guide for Invoking the Divine Transformational Power of Exú*, The Mystic Voodoo, West Liberty 2010.
- Apuleyo Mendoza Plinio, *Zapach guajawy* (fragmenty), przeł. Krystyna Rodowska, „Literatura na Świecie” 1983, nr 9.
- Bachelard Gaston, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, przeł. Anna Tatarkiewicz, [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka*, wyboru dokonał Henryk Chudak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975 („Biblioteka Krytyki Współczesnej”).
- [Banek Kazimierz], [hasło] *Hermes*, [w:] Zbigniew Pasek (red. tomu), *Bogowie, demony, herosi. Leksykon*, Znak, Kraków 1996.
- Barth John, *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. Jacek Wiśniewski. „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6 (130–131).

- Bastide Roger, *O candomblé da Bahia (rytuał nago)*, przeł. Monika Bulaj, oprac. Leszek Kolankiewicz, [aneks do:] Leszek Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, wyd. II, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.
- Bataillon Marcel, *Estabanillo Gonzáles, bouffon „pour rire”*, [w:] *Studies in Spanish Literature of Golden Age, presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Tamesis, London 1973.
- Belowa [Bielowa] W., [hasło] *Ilija Gromownik*, [w:] S. M. Tołstoj [Swietłana M. Tołstaja], Lubinko Radenković (red.), *Słowenska mitologija. Enciklopedijski recznik*, Zep-ter Book World, Beograd 2001.
- Bjornson Richard, *The Picaresque Novel in France, England, and Germany*. „Comparative Literature” 1977, vol. XXIX, nr 2.
- Borengässer Norbert Maria, [hasło] *Trickster*, przeł. Józef Warzeszak, [w:] Hans Waldenfels (wyd.), *Leksykon religii, z inicjatywy Franza Königa*, przekł. oprac. Paweł Pachciarek, Verbinum, Warszawa 1997.
- Bradke Marcin, *Wstęp* [do:] *Pokój na wieży. Opowieści wampiryczne*, wybór i oprac. Marcin Bradke, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
- Burzyńska Anna, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, wyd. II, Universitas, Kraków 2013.
- Calasso Roberto, *Przesłonięta wspaniałość*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, [posłowie do:] Franz Kafka, *Aforyzmy z Züräu*, oprac. Roberto Calasso, przeł. Artur Szlosarek, EMG, Kraków 2007.
- Carpentier Alejo, *Przedmowa* [do:] idem, *Królestwo z tego świata*, przeł. Kalina Wojciechowska, „Czytelnik”, Warszawa 1968.
- Chalupecký Jindřich, *Hašek niepospolity*, przeł. Andrzej S. Jagodziński, „Literatura na Świecie” 1983, nr 11 (148).
- Chalupecký Jindřich, *Richard Weiner i ekspresjonizm czeski*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1978, nr 12 (92).
- Chalupecký Jindřich, *Teze (17.09.1943)*, [w:] Zdeněk Pešat, Eva Petrová, *Skupina 42. Antologie*, Atlantis, Brno 2000.
- Chłystowski Henryk, *Posłowie* [do:] Andriej Płatonow, *Szczęśliwa Moskwa. Spor. Powieść techniczna*, przeł. Henryk Chłystowski, „Czytelnik”, Warszawa 1997 (seria „Nike”).
- Ciesielska-Borkowska Stefania, [hasło] *Novela picaresca*, [w:] Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Universitas, Kraków 2006.
- Czałmajew Wiktor, *Żył człowiek na prawach pożara... (Andriej Płatonow w gody twórczej zrietosti)*, [przedmowa do:] Andriej Płatonow, *Powiesci i rasskazy (1928–1934 gody)*, Sowietskaja Rossija, Moskwa 1988.
- Czerniawska Julia, *Trikstier w kulturze, ili „Trikstier-kultura”*, „Slavia Orientalis”, R. LIII, nr 3, Komitet Słowianoznawstwa PAN, Kraków 2004.
- D’haen Theo L., *Magical Realism and Postmodernism. Decentering Privileged Centers*, [w:] Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham-London 1995.
- Doty William G., *A Lifetime of Trouble-Making: Hermes as Trickster*, [w:] William J. Hy-nes, William G. Doty (ed.), *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticism*, The University Press of Alabama, Tuscaloosa–London.

- Elbanowski Adam, *Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 9.
- Engelking Leszek, *Laleczki na sprzedaż. Zabawa w Holocaust i handel Holocaustem*, [w:] Jiří Holý (red.), *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře*, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, Praha 2007.
- Engelking Leszek, *Listy Milady Horákovéj*, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 12.
- Engelking Leszek, „*Papież*” *undergroundu*, [w:] idem, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001.
- Engelking Leszek, „*Revolver Revue*”. „Dekada Literacka” 1993, nr 12–13.
- Engelking Leszek, *Rękopisy z imionami demonów*, [w:] idem, *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2001.
- Faris Wendy B., *Sheherezade’s Children*, [w:] Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham-London 1995.
- Fiodorow Nikołaj, *Filozofia wspólnego czynu*, [w:] idem, *Filozofia wspólnego czynu*, przeł. Cezary Wodziński, Michał Mielczarek, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.
- Fiodorow Nikołaj, *O prawosławiu i Wyznaniu wiary*, [w:] idem, *Filozofia wspólnego czynu*, przeł. Cezary Wodziński, Michał Mielczarek, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.
- Fiodorow Nikołaj, *Supramoralizm albo powszechna synteza (tj. powszechne zjednoczenie)*, [w:] idem, *Filozofia wspólnego czynu*, przeł. Cezary Wodziński, Michał Mielczarek, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.
- [Galas Michał] MG, [hasło] *Abraham Aniol z Sadogóry*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, oprac. Zofia Borzymińska, Rafał Żebrowski, t. I, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- Gan Pavel, *Dobrodružství asijského světového revolucionáře Jaroslava Haška cestou od Bajkalu do Mongolska na podzim 1920*, [w:] *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové bohemistiky (Praha 3.–8. července 2000)*, t. II, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2001.
- [Głowiński Michał] mg, [hasło] *Ekspresjonizm*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, [w:] idem, *Prace wybrane*, red. Ryszarda Nycz, t. V: *Intertekstualność, groteska, parabola*, Universitas, Kraków 2000.
- Götz František, *Kapitoly literárněkritické. Proslov k večeru mladé moravské poezie. (Ve dvořance Vesny dne 27. února 1927)*, [w:] Štěpán Vlašín (red.), *Avantgarda známá a neznámá*, t. I: *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Svoboda, Praha 1971.
- Górski Konrad, *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)*, [w:] *Z historii i teorii literatury*, Seria 2, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
- Grande Aguado Susana, *Tipología del pícaro en las obras menores de la picaresca española*, [w:] Piotr Sawicki, Beata Baczyńska (red.), *Ideologías y poder. Aproximaciones a las literaturas hispánicas en los tiempos de crisis*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996 (Acta Universitatis Wratislaviensis No 1661).

- Gryglewicz Feliks, Waclaw Hryniewicz, [hasło] *Apokatastaza*, [w:] Feliks Gryglewicz, Romuald Łukaszuk, Zygmunt Sułkowski (red.), *Encyklopedia katolicka*, t. I, *Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Lublin 1989.
- Guillén Claudio, *Towards a Definition of a Picaresque*, [w:] *Actes de III Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Mouton, S-Gravenhage 1962.
- Gura A[leksandr] W., [hasło] *Wółk*, [w:] W[ładimir] J. Pietruchin, T[atiana] A. Agapkina, L[udmiła] N. Winogradowa, S[wietłana] M. Tołstaja (red.), *Sławianskaja mifologija. Encykłopediczeskij słowar'*, Ellis Łak, Moskwa 1995.
- [Herskovits Melville Jean] MJH, [hasło] *Legba, Legua, Leba or Liba*, [w:] Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New English Library, London 1975.
- [Herskovits Melville Jean] MJH, [Voegelin Erminie W.] EWV, [Métraux Alfred] AM, [hasło] *Trickster*, [w:] Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New English Library, London 1975.
- Jabłkowska Joanna, *Między Kafką a Marquezem. O niemieckim realizmie magicznym*, [w:] Johann Biedermann, Grzegorz Gazda, Irena Hübner (red.), *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.
- Iwanow W[iaczesław] W., [hasło] *Dobro i zło*, [w:] S[iergiej] A. Tokariew (red.), *Mify narodow mira. Encykłopedija*, t. 1, Sowietskaja Encykłopedija, Moskwa 1987.
- Iwanow W[iaczesław] W., W[ładimir] N. Toporow, [hasło] *Wółkodlak*, [w:] S[iergiej] A. Tokariew (red.), *Mify narodow mira. Encykłopedija*, t. 1, Sowietskaja Encykłopedija, Moskwa 1987.
- Jirous Ivan M., *Psí vojáci*, [w:] Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.
- [Kapełus Helena] hk, [hasło] *Wilkołak*, [w:] Julian Krzyżanowski (red.), *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- Józwiak Wojciech, *Cyrk – świątynia Trickstera*, „Albo Albo” 1998–1989, nr 4.
- Jung Carl Gustav, *Odrodzenie*, [w:] idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. Jerzy Prokopiuk, „Czytelnik”, Warszawa 1981.
- Jung Carl Gustav, *O psychologii postaci trickstera*, przeł. Marta Kolankiewicz-Lundberg, [w:] Paul Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. Anna Topczewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Kerényi Karl, *Trickster a mitologia grecka*, [w:] Paul Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, przeł. Anna Topczewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Koprda Pavol, *Realizm magiczny Massimo Bontempellego*, przeł. Piotr Olkusz, [w:] Johann Biedermann, Grzegorz Gazda, Irena Hübner (red.), *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.
- J. S., *Legba*, [w:] Je[irazar] M. Mioletinski (główny riedaktor), *Mifologija. Illustrirowanyj encykłopediczeskij słowar'*, Fond „Leningradskaja galerieja”, AO „Norint”, Sankt-Pietierburg 1996.
- Kratochvil Jiři, *Obnovení chaosu v české literatuře*, [w:] idem, *Příběhy příběhů*, Atlantis, Brno 1995.
- Kühn Jerzy, *Od romansu rycerskiego do realizmu magicznego*, [w:] idem, *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, „Czytelnik”, Warszawa 1984.

- [Kupcová Helena] kp, [hasło] *Pikareskní román*, [w:] Dagmar Mocná, Josef Peterka *et al.*, *Encyklopedie literárních žánrů*, Paseka, Praha–Litomyšl 2004.
- [Lahoda Vojtěch] VL, [hasło] *Ekspresionismus*, [w:] Anděla Horová (red.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, t. I, Akademie, Praha 1995.
- Leal Luis, *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*. „Cuadernos Americanos” 1967, vol. CLIII, nr 4.
- López Tiffany Ana, María Cristina Mena: *Turn-of-the-Century La Malinche, and Other Tales of Cultural (Re)Construction*, [w:] *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature: A Multicultural Perspective*, ed. Elizabeth Ammons, Annette White-Parks, University Press of New England, Hanover and London 1994.
- Luffer Jan, *Všudypřítomný šibal*, [w:] Lucie Olivová (red.), *Postava šibala v asijské slovesnosti, Příspěvky z 3. konference Kulturní antropologie východní Asie proběhnuší dne 20. 3. 2009 na Katedře asijských studií, Filozofická fakulta Univerzity v Olomouci*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009.
- Łotman Jurij, *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bułhakowa*, przeł. Roman Mazurkiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1987, r. LXXVIII, z. 4.
- Łotman Jurij, *Lalka w systemie kultury*, przeł. Paweł Ustrzykowski, „Teksty” 1978, nr 6.
- Macura Vladimír, *Krajina hymny a krajina literatury*, [w:] *Kde domov můj. Varianty a parafráze*, Paseka, Praha–Litomyšl 2004.
- Michajłow A. D., M. I. Zand, [hasło] *Plutowskiy roman*, [w:] A[leksiej]. A. Surkow (główny riedaktor), *Kratkaja litieraturnaja encyklopedija*, t. 5, „Sowietskaja Encyklopedija”, Moskwa 1975.
- Mieletinski Je[leazar] N., *Kategorii mifczeskich gerojew*, [w:] Je[leazar] N. Mieletinski (główny riedaktor), *Mifologija. Illustrirowannyj encyklopediczeskij słowar’*, Fond „Leningradskaja galerieja”, AO „Norint”, Sankt-Pietierburg 1996.
- Mieletinski Je[leazar] N., [hasło] *Kulturnyj geroj*, [w:] S[iergiej] A. Tokariew (red.), *Mify narodow mira. Encyklopedija*, t. 1, Sowietskaja Encyklopedija, Moskwa 1987.
- Mielczarek Michał, *Wstęp*, [w:] Nikołaj Fiodorow, *Filozofia wspólnego czynu*, przeł. Cezary Wodziński, Michał Mielczarek, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.
- Miszalska Jadwiga, *Przekład czy plagiat – pewne aspekty intertekstualności w romansie barokowym*, [w:] Barbara Sosień (red.), *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Universitas, Kraków 2003.
- [Nešlehová Mahulena] M.N., [hasło] *Osma*, [w:] Anděla Horová (red.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, t. I–II, Akademie, Praha 1995.
- Nowicki Wojciech (ai [Agnieszka Izdebska]), [hasło] *Angielska powieść łotrzykowska*, [w:] Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Universitas, Kraków 2006.
- Ostaszewska Aneta, *Figura trickstera*, „Barbarzyńca. Pismo Antropologiczne” 2008, nr 3.
- Ostrowski Witold (ai [Agnieszka Izdebska]), [hasło] *Picaresque novel*, [w:] Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Universitas, Kraków 2006.
- Pawłowa N[ina] S., [hasło] *Eksprissionizm*, [w:] A[leksiej] A. Surkow (główny riedaktor), *Kratkaja litieraturnaja encyklopedija*, t. 8, „Sowietskaja Encyklopedija”, Moskwa 1975.

- Penkala-Gawęcka Danuta, [hasło] *Bohater kulturowy*, [w:] Zofia Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1987.
- Piotrowski Piotr, *Podstępne oblicze Trickstera*, „Albo Albo” 1998–1989, nr 4.
- Pochmara Anna, *Amerykański picaro, „czarni biali” i „pół mężczyźni – pół kobiety”*: Kulturowa liminalność a fabuła pikareski i westernu w powieści Thomasa Bergera „Mały Wielki Człowiek”, [w:] Agata Preis-Smith, Marek Paryż (red.), *Amerykański western literacki w XX wieku. Między historią, fantazją a ideologią*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2013.
- Putna Martin C., *Mnoho zemi v podzemí. Několik úvah o undergroundu a křesťanství, „Souvislosti”* 1993, nr 1.
- Řícha Ivo, *Svoloč, parchanti, synové kurev a cizinců (Ke knihám Jáchyma Topola Noční práce, Kloktat dehet a Supermarket sovětských hrdinů)*, [w:] idem (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.
- Siemionowa Swietłana, „*Idieja żyzni” Andrieja Płatonowa*, [przedmowa do:] Andriej Płatonow, *Czewiengur, Družba narodow*, Moskwa 1988.
- [Sławiński Janusz] js, [hasło] *Intertekstualność*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.
- [Sławiński Janusz] js, [hasło] *Kronika*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.
- [Sławiński Janusz] js, [hasło] *Romans lotrzykowski*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.
- Schöll Norbert, *Der pikarische Held. Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945*, [w:] *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, (Hrsg.) Thomas Köbner, Kröner, Stuttgart 1971.
- Sokolanski Mark, *Pikaro w sowietskomy kontiektie (modifikacyja płutowского romana w diologii I. Ilfa i Je. Pietrowa)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. L, z. 99–100, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2007.
- Sosień Barbara, *Hipoteksty, teksty, mity, czyli o współlistnieniu metod*, [w:] Barbara Sosień (red.), *Intertekstualność i wyobraźniowość*, Universitas, Kraków 2003.
- Spadaccini Nicholas, *Estabanillo Gonzáles and the Nature of Picaresque “Lives”*, „Comparative Literature” 1978, vol. XXX, no. 3.
- Spunar Pavel, *Paradisus et patria*, [w:] *Kde domov můj. Varianty a parafráze*, Paseka, Praha–Litomyšl 2004.
- Szklowski Wiktor, *Sztuka jako chwyt*, przeł. Ryszard Łużny, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór Stefania Skwarczyńska, t. 2, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Szerłaimowa Swietłana, *Czeszskij roman w swobodnom polotie*, „Woprosy literatury” 2005, nr 1.
- Szyjewski Andrzej, [hasło] *Eszu*, [w:] Zbigniew Pasek (red. tomu), *Bogowie, demony, herosi. Leksykon*, Znak, Kraków 1996.

- [Taborská Jiřina] tb, [hasło] *Pikareskní román*, [w:] Štěpán Vlašín (red.), *Slovník literární teorie*, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, Praha 1977.
- Taylor Donald, *Theological Thoughts about Evil*, [w:] *The Anthropology of Evil*, ed. David Parkin, Oxford University Press, Oxford 1985.
- [Trochová Zina] zt, [hasło] *Literární skupina*, [w:] Vladimír Forst (red.) *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*, t. II, cz. I, Academia, Praha 1993.
- Vlašín Štěpán, *Jaro povalečné generace*, [wstęp do:] Štěpán Vlašín (red.), *Avantgarda známá a neznáma*, t. I: *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Svoboda, Praha 1971.
- Všetička František, [hasło] *Pikareskní román*, [w:] Libor Pavera, František Všetička, *Lexikon literárních pojmů*, Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2002.
- Vučka Tomáš, *Krása věcí nejprostších, Poetistická tvorba Karla Schulze*, [posłowie do:] Karel Schulz, *Sever Jih Západ Východ. Dáma u vodotrysku*, Malvern, Praha 2012.
- Vajda György M., *Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism*, trans. Linda Brust, [w:] Ulrich Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon: Twenty-one Essays and Bibliography*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 1973 (“Comparative History of Literatures in European Languages”).
- Vizenor Gerald, *Trickster Discourse*. „American Indian Quarterly” 1990, nr 14
- Voegelin Erminie W., [hasło] *North American Indian folklore*, [w:] Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New English Library, London 1975.
- [Voegelin Erminie W.] EVY, [hasło] *werewolf*, [w:] Maria Leach (ed.), *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New English Library, London 1975.
- Weisstein Ulrich, *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, [w:] Ulrich Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon: Twenty-one Essays and Bibliography*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 1973 (“Comparative History of Literatures in European Languages”).
- Weisstein Ulrich, *Expressionism: Style or “Weltanschauung”*, [w:] Ulrich Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon: Twenty-one Essays and Bibliography*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 1973 (“Comparative History of Literatures in European Languages”).
- Winogradowa L[udmiła] N., [hasło] *Oborotnicestwo*, [w:] W[ładimir] J. Pietruchin, T[atiana] A. Agapkina, L[udmiła] N. Winogradowa, S[wietłana] M. Tołstaja (red.), *Sławianskaja mifologija. Encykłopediczeskij słowar’*, Ełlis Łak, Moskwa 1995.
- [Wojkow A. I.] A. W., *Bugulma* [hasło], [w:] J. J. Andrijewski (red.), *Encykłopediczeskij słowar’* [encyklopedia Brokgauza-Efrona], t. IVA: *Bos’–Bunczuk*, Brokgauz i Efron, Sankt Pietierburg 1891.
- Żygulski Zdzisław (jj [Joanna Jabłkowska]), [hasło] *Schelmenroman*, [w:] Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Universitas, Kraków 2006.

UTWORY LITERACKIE I ESEISTYCZNE, LISTY

- Ajtmatow Czingiz, *Dzień dłuższy niż stulecie*, przeł. Aleksander Bogdański, Książka i Wiedza, Warszawa 1986.
- Buber Martin, *Opowieści chasydów*, przeł. Paweł Hertz, „W Drodze”, Poznań 1986.
- Céline Louis-Ferdinand, *Śmierć na kredyt*, przeł. Julian Strykowski, „Zielona Sowa”, Kraków 2004 („Arcydzieła Literatury Światowej”).
- Coster Karol de, *Legenda jako też bohaterskie, wesole i sławne przygody Dyla Sowizdrzała i Jagnuszka Poczciwca w krajach flamandzkich i gdzie indziej*, przeł. Julian Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.
- Hašek Jaroslav, *Adiutantem velitele města Bugulmy*, [w:] idem, *Dekameron humoru a satiry*, Československý spisovatel, Praha 1972.
- Hašek Jaroslav, *Velitelem města Bugulmy*, [w:] idem, *Dekameron humoru a satiry*, Československý spisovatel, Praha 1972.
- Havel Václav, *Síla bezsilných*, przeł. Piotr Godlewski, [w:] *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*, oprac. Jacek Baluch, Universitas, Kraków 2001.
- Kafka Franz, *Aforyzmy z Zürau*, oprac. Roberto Calasso, przeł. Artur Szlosarek, EMG, Kraków 2007.
- Kafka Franz, *Briefe 1902–1924*, ed. Max Brod, S. Fischer, Frankfurt am Main 1958.
- Kafka Franz, *Zamek*, przeł. Krzysztof Radziwiłł, Kazimierz Truchanowski, „Czytelnik”, Warszawa 1973.
- Kubin Alfred, *Po tamtej stronie*, przeł. Anna M. Linke, „Czytelnik”, Warszawa 2008.
- Langhorne Samuel Clemens [Mark Twain], *Adventures of Huckleberry Finn*, ed. Sculley Bradley, Richmond Croom Beatty, E. Hudson Long, Thomas Cooley, W.W. Norton & Company, New York 1977 (“A Norton Critical Edition”).
- Melville Herman, *Moby-Dick*, ed. Harrison Hayford, Hershel Parker, W.W. Norton & Company, New York 1961 (“A Norton Critical Edition”).
- Melville Herman, *Moby Dick, czyli Biały Wieloryb*, przeł. Bronisław Zieliński, „Czytelnik”, Warszawa 1971.
- Miłosz Czesław, *Hymn o Perle*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983.
- Miłosz Czesław, *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 1994.
- Pilniak Boris, *Maszyny i wilki*, przeł. Janina Dziarnowska, „Czytelnik”, Warszawa 1984 (seria „Nike”).
- Płatonow Andriej, *Spor. Biedniacka kronika*, [w:] *Szczęśliwa Moskwa. Spor. Powieść techniczna*, przeł. Henryk Chłystowski, „Czytelnik”, Warszawa 1997 (seria „Nike”).
- Płatonow Andriej, *Wprok (biedniackaja chronika)*, [w:] *Powiesti i rasskazy (1928–1934 gody)*, Sowietkaja Rossija, Moskwa 1988.
- Twain Mark, *Przygody Hucka*, przeł. Marceli Tarnowski, „Zielona Sowa”, Kraków 2005 („Najpiękniejsze Książki Dzieciństwa”).

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Bruin Edgar de, *Jáchym Topol: Kloktat dehet. Překladačské glosy*, www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=18489 (dostęp: 19.05.2015).
- Čopjaková Kateřina, *Jsmo my Češi? My jsme ti bastardi východu a západu...*, <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-1356> (dostęp: 1.12.2014).

- Grass Günter, *Nobelvorlesung*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/lecture-g.html (dostęp: 20.06.2015).
- Hrubý Dan, *Genius loci – Siřem*, www.jedinak.cz/stranky/txtsirem.htm (dostęp: 1.06.2015).
- Litieraturno-miemorialnyj muziej Jaroslawa Gaszeka, <http://www.bugulma.ws/index/0-17> (dostęp: 7.06.2015).
- Morochin Nikolaj, *Gławnaja dostoptrimieczatielnost' Bugulmskogo wokzala*. „Bugulmskaja gazieta”, <http://www.bugulma-tatarstan.ru/ru/the-news/item/3919-pamyatnik-geroyu-gasheka-%E2%80%93-glavnaya-dostopprimechatelnost-bugulminskogo-vokzala.html> (dostęp: 7.06.2015).
- Roedl Bohumír, *Franz Kafka v Siřemi*. „Regiz. Kulturně historická revue lounského regionu”, www.vej.cz/regiz/archiv/osobnosti/kafka.html (dostęp: 1.06.2015).
- Ulica Jaroslawa Gaszeka – MapData.ru, <http://mapdata.ru/tatarstan/bugulminskiy-ration/bugulma/ulica-yaroslava-gasheka> (dostęp: 7.06.2015).
- Už jsem si zvykl, že ceny nedostávám, říká čerstvý laureat Jáchym Topol*, „Hospodařské Noviny”, <http://art.ihned.cz/knihy/c1-46941700-uz-jsem-si-zvykl-ze-ceny-nedostavam-rika-cerstvy-laureat-jachym-topol> (dostęp: 15.06.2015).

THE NEW MYTHS. THE LITERARY OEUVRE OF JÁCHYM TOPOL

(Summary)

The book is devoted to one of the most famous and popular contemporary Czech writers, Jáchym Topol (b. 1962). It tries to show as complete as possible a picture of his *oeuvre*. The book consists of twelve studies presenting the writer's work from various points of view.

The first study shows a panorama of Topol's works from his early poems published in the 1980s in samizdat to his latest novel. Topol creates new myths, myths of the contemporary world, based on the ideas of a Czech theoretician, Jindřich Chalupecký. The second study explores expressionistic and postmodern poetics in the Czech writer's poetry and prose. The third one is concerned with Topol's activity as a journalist. The next text is devoted to the question of good and evil. This question seems to be the most important theme of Topol's novels. One of his heroes says: 'I have to do evil things since I can do them.' This sentence says a lot about the presence of evil in world. Violence is for Topol one of the manifestations of evil, one of Engelking's studies is devoted to it. Two texts show the Polish motifs in two of Topol's works – his novel *Sestra* (*City Sister Silver*) and an essayistic chronicle of a journey *Supermarket sovětských hrdinů* (*Supermarket of Soviet Heroes*). These motifs connected with the Poles, Polish history and culture, and the Polish language as well, seem to be very important for Topol. He contrasts them with the Czech mentality and culture in history and modern times. In his opinion, the two nations had to adopt quite different strategies of survival.

Ambiguity has always been one of the basic traits of Jáchym Topol's prose. In his novel *Noční práce* (*Nightwork*), the author immediately makes the story ambiguous through his use of syntax. Hypotaxis is very rare here; parataxis prevails. The novel contains few complex sentences, and as a result, there is a lack of hierarchy and of obvious connection among ideas – the one who should find them is the reader. Further, Topol's method of narration evokes ambiguity. We see a majority of the events through the eyes of the novel's hero, Ondra (Andy) Lipka, whose knowledge about surrounding reality is limited. Interior monologues enable us to penetrate the minds of some of the other characters, but not of all. Also, the character of Ondra's uncle, Polka, is seen only through the eyes of other people – making him particularly mysterious and ambiguous. We could suspect him of a crime; he might have murdered a Gypsy boy named Standa. Nevertheless, a clear and indisputable solution is not given to us since *Nightwork* is not

a detective novel. We are given reason to believe Polka is a vampire, a werewolf, or a demon – or, he could simply be an enigmatic man. The word “jester” might describe important features of Polka, but it seems that Topol’s main model was truly wider and more archaic: the mythological trickster. The trickster is a very ambiguous and dubious character. So is Ondra’s uncle. One could say that all the ambiguity of Topol’s novel assembles and materialises in Polka.

The trickster appears also in the novel *Kloktat dehet (To Gargle with Tar)*. In the novel, we can find traces of the model of a picaresque novel. The hero, indeed, is a 20th century Czech picaresque (one of incarnations of the trickster).

Jáchym Topol’s play *Cesta do Bugulmy (Journey to Bugulma)* is the subject of the next analysis, which is concerned with the play’s intertextuality. The term “intertextuality” is understood here as the author’s intentional device, which is integral to the text’s structure. In his play Topol imitates the style of communist propaganda. It is definitely an intertextual measure. But allusions to other literary works are the most interesting intertextual operations in the play. Bugulma is a real town in Tatarstan. Topol, however, is not interested in that real city but in the city from Jaroslav Hašek’s stories with the theme of Bugulma. A bloodthirsty and fanatical comrade Yerokhymov is the adversary of the down-to-earth narrator. The fact that one of the main characters of the play, a female chief of a Soviet concentration camp, is named Yerokhymova can’t be a coincidence. There is also an important allusion to Andrey Platonov’s novela *For Good (Vprok)* in the play. Here an “intercontext” weaves into the intertext and makes this allusion understandable and significant. During the Stalinist period of Soviet history, Platonov was persecuted by the authorities, and *For Good* was the main reason. Derived from Nikolay Fiodorov’s philosophy, Platonov’s idea of life and his attitude toward the body, both alive and dead, are opposed to Yerokhymova’s. There is also a third reason for the allusion. In the beginning of his literary career, Platonov was strongly influenced by communist myth. This myth as a whole is an important intertext of Topol’s play.

The problem of home and homelessness is present in some works of Jáchym Topol. In *To Gargle with Tar*, it is especially important. Ilja, the hero of the novel (a Russian first name), doesn’t remember his parents; home for him is an orphanage situated in a former aristocratic seat. The orphanage is a false home, an anti-home. This big building with cellars should be capable of transforming itself into a “maison onirique” (Gaston Bachelard’s term), but lack of intimacy makes this difficult if not impossible. Besides, the house has been changed by history. The burning down of old documents from the house is its symbolic rooting out. A communist tutor also makes his pupils destroy all religious paintings from the house, and as a result it ceases to be a ‘house of God’ (in a way, every real house is a house of God). In the second part of the novel, the hero is even more homeless. He is constantly on the road, travelling around aimlessly. The hero has problems with his identity. His Asiatic appearance makes him different. Sometimes

he identifies himself with the Czechs and Bohemia but at other moments, all this feels alien to him. Problems with identity manifest themselves very strongly in the second part of the novel, set during the war of Czechs and Slovaks against the Warsaw Pact armies in 1968 (the author radically changes the history of his country and of Europe), when the hero helps alternately Czechs and Russians, betraying both sides in the conflict. There are traits of the picaresque in Topol's novel and it seems reasonable to call it neo-picaresque. Picaro, however has an ancient ancestor, the trickster. Trickster and derivative personages are often connected with survival strategies. The main aim of the hero of Topol's novel is also to survive. Ilja tricks, deceives, and lies. Writing his history, however, he doesn't lie; he tells only the truth and all the truth. This trickster broke the rules only to strengthen them. In the end of the novel, the hero seems to find his identity and accept his home.

The last study is devoted to the analysis of the latest Topol novel, *Chladnou zemi* (*The Devil's Workshop*). The analysis concentrates on the type of narrator. The nameless narrator of the novel (and at the same time its hero) should be called the naïve one, although he is not a child as many naïve narrators and heroes are. His experience and knowledge are very limited. His actions are prompted by emotions and impulses (especially by a sexual impulse), not by the mind. The implications of his narrative are plainer to the reader than they are to him. His perception is a very special one. His concerns are with other things in the surrounding world than the majority of people are concerned with. Introducing such a narrator might be called a kind of defamiliarization device.

INDEKS RZECZOWY

- agresja 5, 10, 15, 64, 67–69, 74, 75, 116, 124, 213
- akcja „Wisła” 124, 213
- aluzja literacka 42, 81, 94, 132, 133, 135, 136, 139, 143, 153, 155, 196, 201, 213
- ambiwalencja 97, 112, 172, 213
- antybohater 165
- antydom 150, 213
- antymimetyczność 35, 213
- antyutopia 139, 140, 197
- apokalipsa 23, 33, 41, 46, 63, 117, 213
- archetyp 20, 43, 49, 145, 150, 213
- Armia Krajowa 123
- Auschwitz 30, 50, 60, 66, 70, 75, 87, 123, 213
- autor wirtualny 179
- autotematyzm 43, 213
- behawiorystyczny opis 92
- bezdomność 5, 145–147, 152, 161, 167, 196, 213, 225
- bezpieczeństwo 109, 148
- Biblioteka Václava Havla 11
- bliźniactwo 29, 59
- blazen 106–108, 110, 111, 173, 213, 215, 225
- błazeńskie święta 174
- błazeński strój 107
- bohater kulturowy 60, 105, 108, 110–112, 172, 204
- bohater naiwny 180, 213
- Bóg 17, 20, 46, 47, 50, 62, 76, 86, 108, 138, 139, 213
- brak wydzielania dialogów i myśli 16, 49
- braterstwo ludzi i maszyn 104, 105
- Brücke, Die (grupa plastyczna) 37, 213
- cielesna sfera życia 110
- clown 107, 173, 213
- cnoty teologiczne 23, 63
- cudowna rzeczywistość 117–119
- Cyganie 91, 93, 94, 103, 105, 116, 118, 213
- cyrk 107, 110, 173, 202
- czarny kryminal 67
- czas 86, 96, 97, 100, 101, 116, 117, 150, 163
- czas solarny 64, 99, 213
- dadaizm 41, 118, 213
- demon 45, 61, 86, 87, 96, 102–104, 106, 111, 201, 210, 213
- Devětsil 33, 37, 213
- diabeł 31, 61, 74, 75, 101, 173, 197, 198, 213
- dobro i zło 5, 59, 64, 66, 90, 171, 202, 213, 225
- dojrzałość 106, 109, 163, 164, 213
- dojrzałość seksualna 164
- dom 5, 34, 54, 60, 68, 81, 87, 91, 92, 94, 101, 127, 145–155, 158, 159, 161, 166, 167, 181, 192, 194–196, 199, 203, 213, 225
- dom mentalny 150, 213
- dom oniryczny 150, 151, 199, 213
- dorastanie 163, 170
- dramat honoru 165, 213
- dzieciństwo 25, 27, 78, 89, 98, 106, 128, 149, 156, 162, 163, 179, 213
- ekranizacje utworów Topola 12, 19
- ekspresjonizm 33–42, 46–49, 194, 196, 199, 200, 201, 213
- eksterminacja 74
- estetyka brzydoty 42
- etnografia 10, 13, 100, 109, 145, 171
- etyzm 47, 213
- fantastyka naukowa 115
- fantazja 20, 84, 114, 115, 120, 169, 204, 213
- fazy księżyca 99
- film polski 128, 129
- folklor 25, 59, 60, 61, 74, 82, 97, 98, 109, 117, 150, 193, 202, 213
- freudyzm 117
- gnostycyzm 63, 213
- gra komputerowa 167
- gra z czytelnikiem 18, 25, 90, 95, 96, 112, 213, 225
- groteska 49, 132, 186, 201, 213
- hierarchia 21, 43, 90, 91, 98

- hipotaksa 90
 historia alternatywna 29, 164
 Holocaust 31, 70, 76, 201, 213
 horror 32, 67, 98
 „Host” (periodyk) 26, 38, 39, 96, 113, 191, 192, 197, 213
 hymn 83, 147, 148, 206, 213
 idylla 152, 181
 imiona i nazwiska 87, 97, 99, 150, 156, 157
 inicjacja 105, 106, 117, 164, 213
 intertekstualność 5, 17, 21, 42, 43, 44, 112, 131, 132, 134, 135, 198, 201, 203, 204, 213, 226
 interwencja państw Układu Warszawskiego w Czechosłowacji 10, 25, 29, 60, 64, 70, 96, 116, 157, 163, 164, 213
 intryga sensacyjna 18, 20, 23, 67, 86, 93, 213
 „Jednou nohou” (periodyk samizdatowy) 11, 213
 języki 7, 10, 16, 18, 43, 44, 51, 80, 81, 121, 176, 181, 213
 język literacki 14, 16, 81
 język mówiony 14, 16, 157, 182
 język polski 5, 8, 77, 79, 80, 81, 121, 126, 127, 129, 147, 192, 213, 214
 judaizm 24
 karnawał 64, 96, 106, 107, 171, 196
 kłamstwo 102, 149, 158, 177
 kojot 60, 74, 171
 komiks 59, 96, 98, 133, 214
 komunizm 22, 26, 29, 69, 79, 81, 84, 86, 98, 134, 214
 kronika podróży 9, 27, 42, 58, 78, 121, 214
 kultura masowa 17, 21, 43, 59, 81, 98, 128, 132, 133, 214
 Literární skupina 33, 36–39, 205, 214, 215
 literatura polska 81–83, 127, 128
 łagry 60, 61, 70, 71, 72, 73, 135, 139, 140, 214
 łamanie tabu 107, 109, 178
 Łemkowie 124, 127, 214
 Matka Boska Częstochowska 19, 20, 61, 62, 74, 87, 213, 214
 mediator 112, 172, 176, 177, 214
 mesjanizm 33, 46, 79, 214
 Mesjasz 19, 20, 46, 50, 61, 62, 75, 214
 metropolia 21, 22, 35, 48, 214
 mit 5, 9, 13, 14, 17, 25, 26, 43, 59, 60, 64, 68, 74, 89–91, 98, 99, 104, 105, 108–111, 115, 119, 120, 132, 134, 142, 147, 158, 172, 173, 195, 197, 204, 214, 225
 monolog wewnętrzny 48, 91, 92
 Nachtigall (batalion) 98, 104
 nagroda Egon Hostvskiego 16
 nagroda Vilenica 32
 Národní třída (zespół rockowy) 11, 122
 narrator naiwny 5, 31, 179, 180, 182, 187, 214
 narrator niewiarygodny 22, 62, 87, 180
 narrator pierwszoosobowy 161
 narrator-postać 22, 62, 214
 narrator wszechwiedzący 62
 neopikareska 158, 168, 170
 niedźwiednicy 105
 niejednoznaczność 18, 20, 21, 43, 64, 66, 67, 86, 87, 89, 90, 97, 103, 112, 120, 155, 172, 214
 nowe mity 5, 9, 132, 147, 225
 obcość 16, 29, 154
 obozy koncentracyjne 21, 47, 57, 60, 70, 71, 75, 76, 83, 91, 181
 obrzęd inicjacyjny 105
 ojcostwo 47, 60, 65, 73, 156, 214
 oniryczność 118, 150, 151, 199, 213
 Osma (grupa plastyczna) 36, 37, 203, 214
 pakt autobiograficzny 123
 parataksa 49, 90, 182, 214
 parateksty 9, 20, 214
 parodia 26, 43, 109
 pedagogika 182
 perspektywa narracyjna 92, 93, 214
 piekło 58, 65, 66, 73, 76, 86, 104, 214
 pikaro 5, 60, 64, 69, 74, 108, 158, 161, 165, 166, 167, 170, 171, 173, 191, 214, 225
 pluralizm 43, 214
 poetyka krzyku 36
 poetyzm 33, 40, 214
 pokolenie 14, 18, 24, 34, 40, 47, 71, 77, 78, 142, 214
 Polska 5, 62, 77, 78, 85, 114, 121, 123, 124, 126, 129, 214, 226
 popęd seksualny 184–186

- postmodernizm 13, 21, 42–45, 66, 67, 87, 98, 120, 172, 201, 214
- pośredniczenie 104
- powieść awanturyczna 17, 214
- powieść drogi 19, 169
- powieść inicjacyjna 17, 27, 106, 164
- powieść kryminalna 17, 68, 93, 94, 96
- powieść miłosna 17, 77, 120, 161, 164, 167–170, 203
- powieść pikarejska 17, 64, 157, 158, 161–163, 165–170, 197, 198, 200, 202, 214
- Powstanie Warszawskie 28, 123, 124
- pragmatyzm 35, 137, 214
- prawda 104, 115, 158, 177, 178, 181
- proza alegoryczna 17
- proza pokoleniowa 17
- przemiana w zwierzę 99, 102, 111, 117, 175
- przemoc 52, 67–70, 73–76, 99, 214
- przetrwanie 65, 137, 158, 166, 167, 171, 174
- przewodnik 154, 177
- przywilej nietykalności 107
- Psí vojáci (zespół rockowy) 10, 16, 34, 202
- realizm 46, 116, 119, 120
- realizm magiczny 113–120, 194, 197, 201–203, 214, 225
- relatywizacja prawdy 43, 214
- religijność 87, 142, 214
- reportaże 5, 17, 30, 31, 51, 52–55, 58, 81, 214
- „Respekt” (periodyk) 11, 30, 51, 53, 54, 58, 189, 214
- „Revolver Revue” (periodyk) 11, 14, 82, 190, 201, 214
- rozkosznego miejsca topos 147
- rytuał 105, 106, 171, 177, 200, 214
- rytuał przejścia 105
- sacrum 26, 98, 109, 146, 214
- samizdat 11, 29, 51, 77, 82, 109, 132, 209, 214
- Schelmenroman 161, 166, 169, 205, 214
- seksualność 110, 174, 175, 177, 214
- sen 15, 44, 60, 65, 66, 70, 83, 90, 103, 115, 149, 150, 214
- siła nieczysta 99, 100
- Skupina 42 13, 119, 195, 200, 213, 215
- slangi 17, 48, 80, 133, 177, 215
- Słowackie Powstanie Narodowe 28
- Solidarność 78, 79, 123, 215
- Solidarność Polsko-Czesko-Słowacka 122
- status ontologiczny 44, 90, 215
- stereotyp 79, 80, 84, 152, 215
- strategia przetrwania 69, 84, 129, 158, 174
- studia etnograficzne 10, 109
- surrealizm 13, 40, 43, 45, 87, 115, 118, 119, 201, 215
- szałeństwo 19, 22, 49, 62, 101, 113, 197, 214, 215
- świętynia 146
- tabu 107, 109, 126, 158, 178, 214, 215
- taniec z niedźwiedziem 105, 215
- teatr absurdu 10, 30, 133, 176, 177
- tłumacz 17, 39, 114, 122, 177, 191, 215
- topos 74, 145, 147
- totemizm 47, 65
- tożsamość 29, 43, 102, 109, 116, 154, 155, 159, 170, 195, 196, 215
- trickster 5, 8, 60, 64, 68, 69, 89, 95, 108–112, 142, 158, 161, 170–178, 196, 197, 199, 200–203, 205, 210, 211, 215, 225, 226
- udziwnienie 180
- underground 11–14, 40, 45, 87, 109, 190, 201, 204, 215
- UPA 123, 124, 215
- utrudnienie odbioru 26, 93
- „Violit” 11
- wampir 64, 96, 97, 98–101, 215
- wielojęzykowość 16, 17, 80, 81, 133
- wielość interpretacji 25, 43, 90, 112, 152
- wilkołactwo 64, 96–100, 106, 111, 117, 215
- wizyjność 36, 49, 215
- wojna 12, 15, 27, 30, 35, 38, 51, 57, 60, 65, 69, 72, 84, 91, 104, 148, 156, 158, 163–166, 173, 186, 215
- wspólnota narodowa 25, 98, 99, 106, 154, 157
- względność rzeczywistości 115
- zagadka kryminalna 68
- zakorzenie 146
- zły 8, 15, 17, 22, 23, 43, 47, 59, 61–64, 66, 71, 74–77, 82, 90, 103, 108, 111, 171
- zoomorfizm 110
- źródło zła 71, 76
- Żydowska Organizacja Bojowa 123, 215

INDEKS OSOBOWY

A

Abate Sandro 113
Abraham 9 Aba 24
Abraham Anioł 24, 201
Agapkina Tatiana A. 99, 100, 157, 193, 199,
202, 205
Ajtmatow Czingiz 18, 206
Alcalá Yáñez Jerónimo de 165
Aleksandrow Grigorij W. 173
Alemán Mateo 65
Altman Robert 133
Alvorado Denise 177, 199
Améry Jean 181
Amis Kingsley 168
Ammons Elizabeth 110, 176, 203
Anana Josef 82
Anderson Sherwood 180
Anders Jarosław 19, 20, 191
Anders Władysław 122
Andriejewski Iwan J. 135, 192
Andruchowycz Jurij 28
Apulejusz Lucjusz z Medaury 174
Apuleyo Mendoza Plinio 114, 199
Aragon Louis 118
Arendt Dieter 169, 194
Arguedas José María 119, 197
Artaud Antonin 118
Asturias Miguel Ángel 115, 118, 119, 197
Aszyk Urszula 165, 194

B

Baar Jindřich Šimon 155
Babko Marcin 22, 146, 190
Bachelard Gaston 150, 199, 210
Bachtin Michaił M. 96, 97, 107–110, 131,
194
Baczyńska Beata 162, 202
Bahr Hermann 36
Balaščík Miroslav 96, 191
Balbus Stanisław 131, 132, 194
Baldick Chris 162, 165, 192

Balowski Mieczysław 45, 191
Baluch Jacek 133, 206
Banek Kazimierz 176, 199
Barthes Roland 131
Barth John 42, 200
Bastide Roger 177, 200
Bataillon Marcel 166, 200
Batowski Henryk 147
Bauer Jan 156
Beatty Richmond Croom 157, 206
Beckmann Max 41
Bělič Oldřich 161, 165, 194
Bellow Saul 168
Beneš Edvard 57
Beneš Vincenc 37
Beránek Josef 55
Bergson Henri 35, 38
Biebl Konstantin 37
Biederman Hans 155, 192
Biedermann Johann 113, 194, 202, 225
Biełowa O. W. 157, 200
Biespałowa N. J. 135, 192
Bjornson Richard 162, 167, 168, 195, 200
Blatný Lev 37
Bloom Harold 131, 195
Bly Robert 83
Bogdański Aleksander 18, 206
Böll Heinrich 15
Bontempelli Massimo 113, 119, 202
Bordziłowski Jerzy 148, 192
Borengässer Norbert Maria 109, 111, 112,
172, 200
Borowski Andrzej 147, 195
Borzymińska Zofia 24, 201
Bradke Marcin 100, 200
Bradley Sculley 157, 206
Brandt Willy 57
Bregante Jesús 162, 192
Breton André 118
Brod Max 37, 41, 151, 152, 195, 206
Bruin Edgar de 156, 157, 167, 170, 206
Brust Linda 35, 205

Buber Martin 24, 206
 Bułaj Monika 177, 200
 Burger Adolf 30
 Burian Václav 28, 225
 Burzyńska Anna 8, 200

C

Calasso Roberto 151, 152, 200, 206
 Calderón de la Barca Pedro 165
 Čapek Josef 37, 114, 197
 Čapek Karel 37, 114
 Carpentier Alejo 113, 117–119, 197, 200
 Ceaușescu Nicolae 79
 Čecháček Jaroslav 37
 Céline Louis-Ferdinand 133, 206
 Celorio Gonzalo 119, 195
 Čep Jan 33
 Černík Artuš 37
 Chaloupka Josef 37
 Chalupa Dalibor 37
 Chalupecký Jindřich 13, 34, 39–41, 119,
 195, 200, 209
 Charvátová Anežka 28
 Chłystowski Henryk 139, 200, 206
 Chudak Henryk 150, 199
 Ciesielska-Borkowska Stefania 162, 166, 200
 Cirlot Juan Eduardo 146, 164, 173, 192
 Čmejková Světa 21, 22, 44, 191
 Cooley Thomas 157, 206
 Cooper Jean C. 60, 61, 192
 Čopjaková Kateřina 153, 206
 Corman C. Hugh 180, 193
 Coster Charles de 95, 206
 Crowther Jonathan 133, 193
 Cudlín Karel 28, 78, 189
 Curtius Ernst Robert 147, 195
 Czałmajew Wiktor 139, 140, 195, 200
 Czaplińska Joanna 4, 170, 195
 Czarnecka Mirosława 49, 195
 Czerniawska Julia 110, 111, 174, 175, 200

D

Dancygier Józef 108, 173, 197
 Davis Erik 176
 Deml Jakub 40

Deren Maya 176, 195
 Đerić Zoran 145, 195
 Desnos Robert 118
 Deutsch Nathaniel 158, 173, 178, 195
 Deváty Stanislav 124, 125
 D'haen Theo L. 120, 200
 Diederichs Rainer 169, 195
 Dix Otto 41
 Döblin Alfred 49
 Doty William G. 177, 196, 201
 Dow Ber z Międzyrzecza 24
 Drtikol František 20
 Dunajewski Izaak 173
 Duncan Cynthia 113
 Dunn Peter N. 165–167, 195
 Durkheim Émile 38
 Dvořák Josef 54
 Dziarnowska Janina 104, 206

E

Edschmid Kasimir 35
 Elbanowski Adam 114, 115, 201
 Eliade Mircea 145, 146, 155, 195
 Éluard Paul 118
 Engelking Anna 110
 Engelking Leszek 11–13, 15, 17, 25, 28, 31,
 43, 45, 47, 51, 59–61, 67, 68, 71, 78, 85,
 87, 89, 91, 119, 121, 128, 132, 134, 137,
 143, 147, 162, 171, 179, 190, 191, 195,
 201, 209
 Englund Peter 129
 Erben Karel Jaromír 26

F

Faris Wendy B. 114, 116, 117, 120, 200, 201
 Faulkner William 180
 Fedrová Stanislava 225
 Feigl Bedřich 36
 Fialová-Fürstová Ingeborg 35, 36, 42, 46,
 47, 48, 49, 195
 Fibich Zdeněk 10
 Filla Emil 36
 Fiodorow Nikołaj F. 140–142, 195, 198,
 201, 203, 210
 Fleisher Max 133

Flores Ángel 114
Foldyna Lukáš 17, 19, 20, 191
Formánek Jaroslav 51
Forstner Dorothea 61, 193
Forst Vladimír 37, 193, 205
Fox Arturo A. 114
Freud Sigmund 35

G

Gabriel Jan 45, 191
Galas Michał 24, 201
Galmiche Xavier 74, 161, 191
Gałąska Włodzimierz 176
Gan Pavel 136, 201
García Márquez Gabriel 113, 114, 116, 117, 197
Gazda Grzegorz 34, 38, 113, 119, 162, 166, 168, 193, 194, 200, 202, 203, 205, 225
Genette Gerard 9
Giddens Anthony 159, 196
Gieysztor Aleksander 106, 196
Glomp Józef 122
Głowiński Michał 27, 35, 49, 123, 131, 132, 135, 162, 193, 201, 204
Godlewski Piotr 133, 206
Goethe Johann Wolfgang von 147, 169
Gonzáles Estabanillo 166, 200, 204
Gottwald Klement 73
Götz František 37, 38, 196, 201
Górna Dorota 34, 194
Górski Konrad 139, 201
Grabiński Tomasz 122
Grajewski Wincenty 107, 194
Grande Aguado Susana 162, 202
Grass Günter 169, 170, 195, 207
Grimmelshausen Jacob Christofel von 161, 166, 167
Grosz Georg 41
Grylewicz Feliks 63, 193, 202
Grzenia Jan 156
Guibert Rita 114, 196
Guillén Claudio 168, 202
Gura Aleksandr W. 99, 202

H

Hábová Daniela 28
Halas František 39, 40
Haman Aleš 45, 161, 191, 199
Harmon William 180, 193
Hartman Ivan 32, 190
Hašek Jaroslav 40–42, 69, 86, 136–138, 170, 201, 206, 210
Hašek Dominík 55
Havel Václav 9, 11, 14, 28, 133, 206
Hayford Harrison 157, 206
Heer Jacques 64, 107, 196
Herling-Grudziński Gustaw 123
Herskovits Melville Jean 110, 111, 173, 202
Hertz Paweł 24, 206
Holý Jiří 31, 45, 196, 201
Honecker Erich 83
Horaková. Milada 72, 143, 201
Horb Max 36
Horová Anděla 37, 193, 203
Hostovský Egon 16, 37
Hrabal Bohumil 122, 153, 170, 198
Hrubý Dan 153, 207
Hryniewicz Wacław 63, 202
Hübner Irena 113, 194, 202, 227
Hudalla Anneke 51
Hutnikiewicz Artur 34–36, 46, 47, 196
Hyde Lewis 111, 112, 172, 173, 175–177, 196
Hynes William J. 177, 196, 201

I

Ilf Ilja 169, 204
Iwanow Waczesław W. 59, 100, 157, 202
Izdebska Agnieszka 168, 169, 203, 225

J

Jabłkowska Joanna 113, 166, 169, 202, 205
Jagodziński Andrzej S. 41, 200
Jágr Jaromír 55
Jan św. 63
Jan Paweł II 22, 122
Janion Maria 64, 97, 99–101, 196
Jaroszewicz Piotr 83
Jasiński Mirosław 122

Jelínková Eva 37–39, 196
 Jeřábek Čestmír 37
 Jindra Jan 154, 196
 Jirásek Alois 26
 Jirko Miloš 37
 Jirous Ivan M. 33, 34, 46, 202
 Jones R.O. 166, 200
 Józef II (cesarz) 182
 Jung Carl Gustav 145, 171, 202

K

Kabir 82, 83
 Kaczorowski Aleksander 122
 Kafka Franz 42, 59, 114, 151–154, 191, 195, 199, 200, 206, 207
 Kalista Zdeněk 37
 Kamińska Jolanta 122
 Kania Ireneusz 61, 145, 146, 164, 192, 195, 197
 Kapełuś Helena 97, 110, 202
 Kapełuś Magdalena 110
 Kareninová Anna 28
 Kasprzysiak Stanisław 151, 200
 Kempniński Andrzej M. 100, 111, 193
 Kerényi Karl 110, 169, 170, 172, 202
 Kerouac Jack 169
 Kesey Ken 180
 Kędzierski Igor 74, 191
 Kiersnowski Ryszard 105, 196
 Kirchner E. L. 37
 Kliems Alfrun 19, 191
 Klíma Ladislav 39, 40, 62
 Köbner Thomas 170, 204
 Kohout Pavel 143
 Kolankiewicz Leszek 177, 196, 200
 Kolankiewicz-Lundberg Marta 171, 202
 Kolář Jan 19, 192
 König Franz 109, 172, 194, 200
 Kopáč Radim 32, 177, 191
 Kopalinski Władysław 61, 74, 145, 164, 185, 193
 Kopečný František 156
 Koprda Pavol 113, 119, 202
 Korpała-Kirszak Ewa 104, 196
 Kosmas 147
 Kosta Tomáš 57

Kostkiewiczowa Teresa 27, 35, 135, 162, 193, 201, 204
 Kotlar J. S. 176
 Kozłowska-Ryś Anna 60, 192
 Králiková Andrea 9, 20, 21, 25, 27, 191
 Kralowa Halina 41, 135, 198
 Král Petr 12, 192
 Krason Katarzyna 133, 196
 Krispyn Egbert 49, 196
 Kristeva Julia 131, 196
 Kroviak Pavel 52, 53
 Krška Václav 164
 Krzyżanowski Julian 97, 193, 202
 Kubicki Roman 43, 199
 Kubin Alfred 42, 81, 132, 206
 Kubin Otakar 36
 Kubišta Bohumil 37
 Kühn Jerzy 120, 203
 Kundera Ludvík 39, 196
 Kundera Milan 21, 114, 152, 196
 Kupcová Helena 161, 169, 170, 203
 Kuroń Jacek 122
 Kuźma Erazm 35, 36, 47–49, 196

L

Lahoda Vojtěch 37, 203
 Langer Jiří 37
 Leach Maria 74, 99, 100, 109, 110, 173, 193, 202, 205
 Leal Luis 115, 203
 Lederbuchová Ladislava 162, 170
 Lehár Jan 45, 196
 Lévi-Strauss Claude 112, 172, 197
 Linke Anna M. 132, 206
 Lodge David 114, 197
 Long E. Hudson 157, 206
 López Tiffany Ana 110, 176, 203
 Luffer Jan 95, 109, 110, 171, 172, 178, 203
 Lukavská Eva 113, 114, 117–119, 197

Ł

Łotman Jurij 145, 150, 203
 Łukaszenka Aleksandr R. 31
 Łukaszyc Romuald 63, 193, 202
 Łużny Ryszard 180, 204

M

Mácha Karel Hynek 26
Machala Lubomír 17, 45, 191, 197
Macura Vladimír 147, 203
Magid z Międzyrzecza zob. Dow Ber z Międzyrzecza
Majcher Grażyna 64, 107, 196
Maksymowicz Paulina 23, 98, 198
Malewicz Oleg 114, 197
Mann Thomas 169
Mareš Petr 16, 48, 192
Maria Teresa (cesarzowa) 182
Markiewicz Henryk 113, 197
Markowski Michał Paweł 8, 200
Marks Luděk 12, 192
Matyášová Judita 154, 196
May Karl 59, 133
Mazurkiewicz Roman Marek 150, 203
McHale Brian 44, 197
McLeish Kenneth 176
Mellen Joan 113–115, 197
Métraux Alfred 110, 111, 202
Michajłow A. D. 162, 203
Michał Anioł (Michelangelo Buonarotti) 9
Michnik Adam 122
Mielczarek Michał 141, 142, 195, 201, 203
Mieletinski Jelezar N. (Eleazar) 108–111, 173, 175, 176, 193, 197, 202, 203
Milošević Slobodan 98
Miranda Sallorenzo Manuel 118, 197
Miszalska Jadwiga 131, 203
Mitosek Zofia 131, 197
Mocná Dagmar 161, 203
Modzelewska Natalia 97, 194
Morochin Nikołaj 136, 207
Moszyński Kazimierz 61, 97, 100, 197
Mueller Otto 37
Munch Edvard 36
Murdoch Iris 168
Murnau Friedrich Wilhelm 99

N

Nałęcki Konrad 128
Nešlehová Mahulena 37, 203

Neumann Stanislav Kostka 114
Nezval Vítězslav 40
Niekłudow Siergiej J. 102, 105
Nietzsche Friedrich 35, 38
Nola Alfonso Maria di 61, 100, 197
Novalis 113
Novotný Vladimír 46, 192
Nowaczyk Mirosław 106, 199
Nowak Willi 37
Nowicki Wojciech 168, 203
Nycz Ryszard 8, 132, 200, 201

O

Oda Milena 122
Oesterreicher-Mollwo Marianne 145, 164, 185, 193
Okopień-Sławińska Aleksandra 27, 35, 135, 162, 193, 201, 204
Olivová Lucie 95, 171, 203
Olkusz Piotr 113, 202
Onyskiw Siarhiej 53
Opelik Jiří 114, 197
Opie Iona 74, 193
Orłowa Lubow 173
Ostaszewska Aneta 175, 177, 178, 203
Ostrowska Barbara 151, 199
Ostrowski Witold 168, 169, 203

P

Pachciarek Paweł 61, 109, 172, 193, 194, 200
Palau Bartolomé 166
Parker Hershel 157, 206
Parkin David 63, 205
Parkinson Zamora Lois 116, 120, 200, 201
Paroubek Jiří 57
Partridge Frances 114, 196
Paryż Marek 169, 204
Pasek Zbigniew 176, 193, 199, 205
Pavel Ota 114
Patera (kelner) 42
Pavera Libor 170, 193, 205, 225
Pawłowa Nina S. 49, 204
Pěkný Tomáš 24, 197
Pelton Robert D. 111, 172, 173, 175, 176, 197

Peňás Jiří 127, 153
 Pepi I (faraon) 173
 Péret Benjamin 118
 Pers Aneta 98, 100, 197
 Pešat Zdeněk 119, 200
 Peterka Josef 161, 203
 Petoia Erberto 97, 98, 100, 197
 Petrová Eva 119, 200
 Piekarec Kazimierz 65, 162, 198
 Pietrow Jewgienij P. 169, 204
 Pietruchin Władimir J. 99, 100, 157, 193,
 199, 202, 205
 Pilař Martin 26, 97, 106, 192
 Pilch Jerzy 123, 127
 Pilniak Boris 104, 142, 196, 206
 Piłaszewicz Stanisław 111, 173, 176, 194, 197
 Pinchas z Korca 24
 Pindel Tomasz 113–119, 197
 Piotrowski Nikandr A. 156
 Piotrowski Piotr 111
 Piša A[ntonín] M[atěj] 37
 Piszczek Zdzisław 176, 194
 Pitínský Jan Antonín 82
 Pittermann Emil Artur 37
 Placák Petr 10, 14, 153, 191
 Platonow Andriej 127, 137–143, 195, 197,
 198, 200, 204, 206
 Płaza Maciej 44, 197
 Płuciennik Jarosław 225
 Pochmara Anna 169, 204
 Polak Cezary 59, 153, 191
 Pollak Seweryn 166, 198
 Pollert Lukáš 55
 Pomian Krzysztof 112, 172, 197
 Pomorski Adam 139, 140, 197
 Preis-Smith Agata 169, 204
 Procházka Antonín 37
 Prokopiuk Jerzy 145, 146, 164, 185, 193,
 196, 202
 Przesmycki Zenon 147
 Putin Władimir W. 29
 Putna Martin C. 14, 45, 197, 204

Q

Quinn Edward 162, 194

R

Raabe Katharina 122
 Radenković Lubinko 157, 194, 200
 Radin Paul 108, 110, 171, 173, 177, 178,
 197, 202
 Radziwiłł Krzysztof 152, 206
 Rey Hazas Antonio 161–165, 167, 197
 Reynek Bohuslav 39
 Řezníček Pavel 23, 24, 192
 Richard Lionel 34, 35, 47, 194
 Říha Ivo 7, 16, 17, 19, 21, 34, 44, 46, 48, 87,
 161, 191, 192, 202, 225, 226
 Río Angel del 65, 162, 165, 166, 168, 198
 Ripellino Angel Maria 41, 42, 135, 198
 Roa Bastos Augusto 119, 197
 Robert Maciej 170, 198
 Rodowska Krystyna 114, 199
 Roedl Bohumír 153, 207
 Rogoziński Julian 95, 206
 Roh Franz 113, 114, 119
 Roud Steve 61, 194
 Rožek Michał 61, 198
 Rubinowicz Jan 155, 192
 Rudolph Kurt 63, 198
 Rueb Gustav 29
 Ruzowitzky Stefan 30
 Ryś Leszek 60, 192

S

Salazar Eugenio de 166
 Salinger J[erome] D[avid] 169, 180
 Saudek Jan 52
 Sauerland Karol 151, 199
 Sawicki Piotr 162, 202
 Scheck Denis 133, 194
 Scheithauerová-Procházková Linka 37
 Schiller Friedrich 113
 Schindler Michal 27, 192
 Schmid Eduard zob. Edschmid Kasimir
 Schnitzler Mathias 27
 Schöll Norbert 170, 204
 Schröder Gerhard 57
 Schulz Bruno 123, 127
 Schulz Ferdinand 10
 Schulz Ivan 10

- Schulz Karel 9, 10, 33, 205
 Schulzová Anežka 10
 Schulzová Jiřina 10
 Segar Elzie Crisler 133
 Seymour-Smith Martin 41, 198
 Sherill Rowland A. 169, 198
 Siemionowa Swietłana 140, 142, 198, 204
 Sieradzan Jacek 60, 172, 174, 198
 Sillitoe Allan 168
 Simpson Jacqueline 61, 194
 Skilton David 168, 198
 Skwarczyńska Stefania 180, 204
 Sławiński Janusz 27, 35, 135, 162, 165, 193, 201, 204
 Słowiński Mirosław 107, 108, 173, 198
 Słupecki Leszek Paweł 97, 99–101, 105, 106, 198
 Šmejkal Josef Václav 147, 198
 Sokel Walter H. 35, 48, 49
 Sokolanski Mark 169, 170, 204
 Sokolewicz Zofia 176, 198
 Solska Alicja 83
 Sosień Barbara 131, 134, 198, 203, 204
 Sowinski Grzegorz 63, 198
 Spadaccini Nicholas 166, 204
 Špála Václav 37
 Spunar Pavel 147, 204
 Stachowiak Lech 63
 Stalin Iosif W. 73, 124, 139
 Stasiuk Andrzej 27, 28, 77, 84, 121, 122, 124, 126, 137
 Staszczak Zofia 105, 194, 204
 Stejskal Bohuš 37
 Stich Alexandr 196
 Stich Fritz 113
 Stoilov Viktor 128, 153
 Stokłosa Bożenna 164, 185, 194
 Strykowski Julian 133, 206
 Suckling Nigel 23, 98, 100, 198
 Sułkowski Zygmunt 63, 193, 202
 Summers Montague 61, 198
 Surkow Aleksiej A. 49, 162, 194, 203, 204
 Svoboda Jiří 45, 191
 Svoboda Ludvík 128
 Szajnert Danuta 225
 Szerłaimowa Swietłana 44, 45, 204
 Szklowski Wiktor 166, 180, 198, 204
 Szlosarek Artur 151, 200, 206
 Sznajderman Monika 95, 110, 121, 171, 176, 198
 Szulżycka Alina 159, 196
 Szyjewski Andrzej 176, 198, 205
- ## Ś
- Ślaski Jan 176, 199
 Śliwowska Wiktoria 141, 142, 198
 Śliwowski René 141, 142, 198
 Świerczewski Karol 122, 124
 Świerkocki Maciej 43, 198
- ## T
- Taborská Jiřina 162, 170, 205
 Tagore Rabindranath 83
 Taléns Jenaro 165, 168, 198
 Tarnowski Marceli 157, 206
 Tatem Moira 74, 193
 Taylor Donald 63, 205
 Teige Karel 37, 40
 Tokariew Siergiej A. 59, 100, 106, 109, 175, 194, 199, 202, 203
 Tokarski Stanisław 145, 195
 Tołstaja Swietłana M. 99, 100, 157, 193, 194, 199, 200, 202, 205
 Tołstoj Lew 133
 Tomeš Josef 125, 194
 Topczewska Anna 108, 171, 197, 202
 Topol Filip 10, 12, 33
 Topol Jáchym 5, 7–19, 21–34, 40–78, 81–87, 89–91, 93, 95–99, 101, 103, 105, 106, 109, 110, 112–115, 117, 118, 120–126, 128, 129, 132–138, 140–143, 146, 147, 151–154, 156–158, 161–165, 167, 170–172, 174, 175, 177, 179, 186, 187, 189–192, 202, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 225, 226
 Topol Josef 9, 132
 Toporow Władimir N. 100, 157, 202
 Trakl Georg 39, 40
 Trencsényi-Waldapfel Imre 176, 199
 Tresidder Jack 185

- Trochová Zina 37, 38, 205
 Truchanowski Kazimierz 152, 206
 Twain Mark 156, 157, 169, 180, 206
 Tyl Josef Kajetán 147
 Tynecka-Makowska Słowinia 162, 166,
 168, 193, 200, 203, 205
 Tzara Tristan 118
- U**
- Uslar Petri Arturo 113
 Ustrzykowski Paweł 145, 203
- V**
- Vaculík Ludvík 21
 Vágner Oldřich 26, 93, 98, 192
 Vajda György M. 35, 36, 205
 Vančura Vladislav 39
 Vega Carpio Lope Félix de 165
 Vizenor Gerald 112, 172, 205
 Vlašín Štěpán 33, 37, 38, 162, 199, 201,
 205
 Vlček Bartoš 37
 Vlk Martin 54, 55
 Vlk Miloslav 22
 Vodička Libor 17, 191
 Voegelin Erminie W. 99, 100, 109–111, 202,
 205
 Voisine Jechová Hana 45, 199
 Voltaire 180
 Všeticka František 170, 193, 205
 Vučka Tomáš 33, 205
 Vykoupil Libor 148, 194
- W**
- Waczków Józef 34, 40, 200
 Wagenbach Klaus 151, 199
 Wain John 168
 Wajda Andrzej 128, 129
 Waldenfels Hans 109, 172, 194, 200
 Walden Herwarth 49
 Warzeszak Józef 109, 172, 200
 Wasilewski Jerzy S. 110, 111
 Weiner Richard 34, 39–41, 200
 Weisstein Ulrich 35, 199, 205
- Weiss Tomáš 13, 14, 16, 17, 60, 77, 81, 89,
 109, 118, 171, 190
 Welsch Wolfgang 43, 199
 White-Parks Annette 110, 176, 203
 Wierusz-Kowalski Jan 146, 195
 Wijowski Robert 43, 199
 Wilson Edward M. 166, 200
 Winogradowa Ludmiła N. 99, 100, 157,
 193, 199, 202, 205
 Wiśniewska Małgorzata 176, 195
 Wiśniewski Jacek 42, 200
 Wodziński Cezary 141, 195, 201, 203
 Wojaczek Rafał 81, 82
 Wojciechowska Kalina 117, 168, 198, 200
 Wojnakowski Ryszard 133, 194
 Wojtyła Karol zob. Jan Paweł II
 Wolker Jiří 37
 Woźniak Kamila 106, 114, 199
 Wujek Jakub 23
 Wydmuch Marek 152, 199
- Y**
- Yi-Fu Tuan 146, 159, 199
- Z**
- Zabłudowski Tadeusz 151, 195
 Zagajewski Zbigniew. 176, 195
 Zahradničková Hana 74, 161, 191
 Zajdler-Janiszewska Anna 43, 199
 Zakrzewska Wanda 61, 193
 Zand Gertraude 17, 18, 20, 192
 Zand M. I. 162, 203
 Závada Vilém 40
 Zieliński Bronisław 157, 206
 Zieliński Tadeusz 176, 199
 Ziolkowski Georg 21, 192
 Zizler Jiří 17, 191
 Zonová Anna 138
 Zwolińska Barbara 99, 101, 199
- Ż**
- Żebrowski Rafał 24, 201
 Żygulski Zdzisław 166, 169, 205
 Żyłko Bogusław 154, 198

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Studia zawarte w niniejszej książce wykorzystują częściowo teksty autora publikowane wcześniej:

Pisać będę brzydko, „Ex Libris” 1992, numer specjalny.

Krew i ogień, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 12, dodatek Książki.

Nowe mity Jáchyma Topola, „Dialog” 2005, rok L, nr 11.

„*V mládí jsem občas chtěl být Polák...*”. *Polsko, polština a Poláci v románu Sestra Jáchyma Topola*, [w:] Stanislava Fedrová (red.), *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, sv. I, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2006. Przedruk w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Praha Torst, 2013.

Groźny trefniš. Postać Polki w powieści Jáchyma Topola Nocna praca jako element gry z czytelnikiem, [w:] Libor Pavera (red.), *Homo ludens v literatuře. Sborník z mezinárodní literárněvědné konference Homo ludens v české a slovenské literatuře Opava 10.–11. 9. 2003*, Slezská univerzita, Opava 2006.

W młodości czasem chciałem być Polakiem, „Tygiel Kultury” 2006, nr 4–6.

Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity oraz postać trickstera w powieści Nocna praca, [w:] Johann Biedermann, Grzegorz Gazda, Irena Hübner (red.), *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.

„*Muszę robić złe rzeczy, bo da się je robić...*” (*Dobro i zło w twórczości Jáchyma Topola*), [w:] Miłosz Bukwałt, Tadeusz Klimowicz, Manuela Maciołek, Agnieszka Matusiak, Sylwia Wójtowicz (red.), *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 7*, cz. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, seria Slavica Wratislaviensia CXLIII.

Pikarejski kojot Ilja. Model pikara i model trickstera w powieści Jáchyma Topola Kloktat dehet (Dziegieć w gardle), [w:] Irena Hübner, Agnieszka Izdebska, Jarosław Płucienik, Danuta Szajnert (red.), *Awangardowa encyklopedia, czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008.

Zplozenci zlyho ducha (Násilí a agrese v tvorbě Jáchyma Topola), „Tvar” 2008, nr 16 (2 października).

Zplozenci zlyho ducha (Násilí a agrese v tvorbě Jáchyma Topola), přel. Václav Burian, [w:] Pavlina Kubíková (red.), *Agresivita a násilí v jazyce, literatuře, médiích s společností. Sborník referatů z konference uspořádané 28. června 2008 Obcí spisovatelů, Obec spisovatelů*, Praha 2008. Przedruk w: Ivo Říha (red.), *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Torst, Praha 2013.

Dom i bezdomność w powieści Jáchyma Topola Kloktat dehet (Dziegieć w gardle), [w:] Libor Martinek (red.), *Dům v české a polské literatuře/Dom w literaturze czeskiej i polskiej. Sborník z mezinárodní vědecké konference/Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej*, Slezská univerzita v Opavě. Filozoficko-přirodovědecká fakulta, Ústav bohemistiky a knihovnictví, Opava 2009 (właśc. 2010).

- Pikareskní kojot Ilja. Model Pícara a model trickstera v románu Jáchyma Topola „Kloktat dehet”, [w:] Ivo Říha (red.), Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola, Torst, Praha 2013.*
- Polska w „Supermarkecie bohaterów radzieckich” Jáchyma Topola, [w:] Dorota Siwor (red.), Mosty i zasięki. Spotkania polskiej i czeskiej literatury w XX wieku, Kolegium Nauczycielskie, Bielsko-Biała 2013.*
- Wnuk ekspresjonistów i postmodernista mimo woli. Elementy ekspresjonistyczne w twórczości Jáchyma Topola, [w:] Michalina Kmiecik, Małgorzata Szumna (red.), Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, seria: „Awangarda/rewizje”.*
- Intertekstualność w sztuce Jáchyma Topola „Droga do Bugulmy” (Cesta do Bugulmy), [w:] Libor Martinek (red.), Divadlo v české a polské literatuře/Teatr w literaturze czeskiej i polskiej Sborník z mezinárodní vědecké konference/Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Opava 15–16. listopadu 2005 Opava 15–16 listopada 2005, Śląská univerzita, Opava, 2015, <https://literaturanasl.files.wordpress.com/2015/04/divadlo.pdf> lub <https://literaturanasl.wordpress.com/publikace-2/sborniky-z-ce-sko-polskych-konferenci-1995-2011>.*

Wszystkie teksty zostały przepracowane, przeredagowane i często poważnie uzupełnione na potrzeby niniejszej publikacji.