

 [HTTP://ORCID.ORG/ 0000-0001-7004-762X](http://orcid.org/0000-0001-7004-762X)

PIOTR GIEROWSKI

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

e-mail: piotr.gierowski@uj.edu.pl

Świat nowego mitu: *Siostra* Jáchyma Topola

Abstract

The World of the New Myth: *Sestra* by Jáchym Topol

Sestra by Jáchym Topol is one of the most important Czech novels, which were published after the year 1989. It describes the new reality of the 1990s as a generational experience with the distinctive mythological features. The paper will be an attempt to describe the process of the mythologization of the fictional world and to indicate its distinguishing features and means of creation of myth-like universe. A special attention is directed to the questions of the intertextual links between Topol's novel and a poem *Zone* by Guillaume Apollinaire and the problem of literary Cubism.

Keywords: Jáchym Topol, Guillaume Apollinaire, contemporary Czech literature, myth, literary Cubism

Słowa kluczowe: Jáchym Topol, Guillaume Apollinaire, współczesna literatura czeska, mit, kubizm literacki

Siostra Jáchyma Topola to jedna z najważniejszych i najciekawszych czeskich powieści powstałych w latach 90. XX wieku. W licznych recenzjach i analizach tego utworu podkreśla się zwłaszcza fakt, iż dzieło to stanowi (udaną) próbę stworzenia nowego języka dla nowych, porewolucyjnych czasów (mianem rewolucji Czesi tradycyjnie nazywają przemianę roku 1989), opisuje ono pewne wyraziste doświadczenie pokoleniowe, wyraża dążenia, pragnienia, poszukiwania i losy młodych ludzi w nowej rzeczywistości. Zaznaczyć można od razu, iż doświadczenie to posiada pewne ewidentne cechy mitologiczne czy mitopodobne.

Problem historycznego przeobrażenia, przemiany pokoleniowej jest jednym z centralnych motywów utworu – narrator wielokrotnie podkreśla moment „wybuchu czasu”, który daje początek nowej rzeczywistości, nowemu światu, w którym rozgrywa się akcja *Siostry*. Stwierdza on na przykład: „I właśnie wtedy, kie-

dy ten głupek darł gardło na całą knajpę, zrozumiałem, że się zaczęło... ruch, już w exodusie Niemców było coś z karnawału, który trwa do dzisiaj, od tej pory, kiedy wybuchł czas” (s. 17)¹. Wybuch czasu związany jest więc ściśle z ruchem, z dynamiką, z nieustannym przeobrażaniem się rzeczywistości, która nie jest w stanie przyjąć jednej, stałej postaci, staje się ona płynna, nieuchwytna i nieprzejrzysta, a równocześnie sensualna i zmysłowa [„...czas nabrał koloru i smaku, tam zaczął się dla mnie karnawał” (s. 8)]. Jest ona również w jakimś sensie rozbita, niezborna i niespójna, przypomina wrażenia człowieka w stanie odurzenia [„Zawsze kiedy zaczynam czuć, że czas traci swoją siłę, kiedy już nie wciąga, kiedy w tunelu przestaje wirować chaos i huk, pomaga mi Ognista” (s. 9)]. Może budzić również skojarzenia z pewnym pierwotnym chaosem, z którego (według greckiej mitologii) miał się wyłonić świat. Ważnym aspektem nowej rzeczywistości jest także jej „karnawałowy” charakter – to świat na opak, przeciwieństwo starej, skostniałej („normalnej”?) rzeczywistości, świat, który znosi jej hierarchie, normy i zakazy, wprowadzając wręcz pewnego rodzaju anarchię², podważa stare prawdy (rysy te dobrze odpowiadają Bachtinowskiej koncepcji karnawalizacji³), lecz zarazem jest to również czasoprzestrzeń związana z zabawą, niezwykle wyrazista, jak już wspomniano nasycona kolorem i smakiem.

Inną metaforą, która użyta została do opisanego nowej rzeczywistości, jest motyw rozbitego lustra: „rozbite lustro to rozrzucone migawki, patrzę i przyjemnie byłoby wpisać się w trzecią osobę, ale nie, mówi Potok: żyłem w różnych mieszkaniach i kompaniach, a kiedy mnie pewnego uśmiechniętego ulicznego dnia wypuścili ze starego złego miejskiego domu wariatów, dostałem komunalny klucz i jakąś dziurę” (s. 29). Motyw ten podkreśla przede wszystkim chaotyczny charakter nowo powstającego świata, zestawianego z drobnymi fragmentami, migawek, współlistniejących z sobą w jakiejś nieokreślonej, płynnej równoczesności⁴.

Aspekt ów przełożony zostaje również na konstrukcję głównego bohatera-narratora: Potok, tancerz i aktor (*sic!*) to postać pod wieloma względami niespójna, złożona niejako z wielu różnych biografii czy ról [„grałem, w różnych przebraniach, pod różnymi postaciami obmacywałem świat” (s. 21)], co w rezultacie decyduje ostatecznie o pewnej zasadniczej uniwersalności utworu – losy głównego bohatera stają się bowiem swego rodzaju *summą* pokoleniowych doświadczeń

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z polskiego wydania *Siostry* w przekładzie Leszka Engelkinga: J. Topol, *Siostra*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2002. Przy kolejnych przytoczeniach podaję jedynie numer strony w nawiasie.

² Por. cytata: „Prawa albo nie istniały, albo i owszem, ale i tak nie było nikogo, kto by się o nie troszczył i miał pętlę pasującą na nasze szyje, litery paragrafów nie miały obowiązującej mocy... mówię ciągle o roku 1 i 2, i 3, i następnych po wybuchu czasu...” (s. 40).

³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio, Kraków 1975.

⁴ Nasuwa się tu od razu skojarzenie z formułą „płynnej nowoczesności” Zygmunta Baumana, który pisał: „«płynność» albo «ciekłość» można uznać za trafne metafory, oddające istotę obecnej, pod wieloma względami nowej, fazy w historii nowoczesności” (Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 7) – nie przypadkiem zresztą *Siostra* uznana została za niemal wzorcowy przykład powieści postmodernistycznej (por. np. L. Machala, *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*, Praha 2001, s. 65–68; L. Engelking, *Nowe mity. Twórczość Jachýma Topola*, Łódź 2016, s. 21).

jego generacji. Dodać tu można, iż ogólnie cała powieściowa rzeczywistość ciąży w kierunku pewnej uniwersalności czy wręcz encyklopedyczności, przybierając kształt jakiejś współczesnej odmiany barokowego *theatrum mundi*, teatru świata⁵, w którym człowiek odgrywa rolę przypisaną mu przez kogoś innego, co zresztą Potok stwierdza wprost:

Ciągle chodzisz po deskach, wciąż w tym samym przedstawieniu, wciąż w znanych dekoracjach, podrażnionymi nerwami wyczuwasz obecność rady nadzorczej, która w gruncie rzeczy reżyseruje ten kawałek, i jest? i nie jest? jest częścią planu? czy tkwi w tym jakiś zamysł? Ciągle przeczuwasz gęby za zasłoną, te miny, szczura za zasłoną, grymas złego wujaszka. Twarz (s. 8)⁶.

Bohater wspomina również w pewnym miejscu mimochodem o masce, którą nosi (s. 68), podobnie jak czyniły to postacie ludzi pojawiające się w znanym barokowym dziele Jana Amosa Komenskiego *Labirynt świata i raj serca* (aktualizacja tradycji barokowej, w której rzeczywistość postrzegana była jako dynamiczna i nieustanna zmienna, podkreśla uniwersalny charakter tego aspektu w odniesieniu do świata przedstawionego *Siostry*).

Wrażenie pierwotnego chaosu, płynnej, niespójnej, symultanicznej rzeczywistości budowane jest również poprzez semantyczne rozdławianie czy też nawet zwielokrotnianie prezentowanych na kartach powieści obrazów, motywów czy postaci – opisywana w rozdziale pierwszym masowa ucieczka Niemców z NRD w 1989 roku nakłada się w pewnym momencie na obraz Żydów wysyłanych do obozów koncentracyjnych w czasie II wojny światowej. Z kolei kościotrup Novák z Oświęcimia, który pojawia się we śnie Potoka, to równocześnie kat i ofiara, osobna postać, ale i swego rodzaju *alter ego* głównego bohatera (podobnie jak on jest tancerzem), jego sobowtór (przynajmniej pod względem pewnej ogólnej zasady konstrukcyjnej tej postaci – w tym sensie wprowadzenie tej postaci potraktować można także jako zabieg antyiluzyjny), podkreślający nierealistyczny, oniryczny i paraboliczny charakter powieściowej rzeczywistości⁷.

Poszczególne postacie, ich działania czy ich sposób widzenia rzeczywistości są także nieustannie wpisywane w mnożące się literackie i kulturalne tradycje, aluzje, narracje, klisze (odwołujące się zarówno do kultury wysokiej, jak i popkultury), które nakładają się na siebie oraz wytwarzają specyficzną, mitologiczną czy quasi-mitologiczną aurę⁸ (tak charakteryzowany jest na przykład jeden z bohaterów powieści, Bohler: „Ty stara Sutanno, wykrzywiali się do niego. Ty stary wampirze, Terminatorze, ty Intruzie [tu drobne potknięcie w przekła-

⁵ D. Hodrová, *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*, Praha 1994, s. 13–19.

⁶ W powieści można odnaleźć również bezpośrednie nawiązania do tradycji barokowej – Potok stwierdza w pewnym momencie: „Z Małą Białą Psicą byłem znowu nikim, kształtem zrodzonym z pary, z wiatru, z wilgoci”. (s. 11), co uznać można za intertekstualne nawiązanie do znanego czeskiego poematu barokowego Fridricha Bridla *Co Bůh? Člověk?*, por. wersy „Já jsem dejm, vítr, pára, / z semena spolu smíšený” [*Růže, kterouž smrt zavřela. Výbor z české poezie barokní doby*, ed. Z. Tichá, Praha 1970, s. 436].

⁷ Spotkanie z sobowtorem, jak pisze Daniela Hodrová, bywa często formą spotkania z innym, ze śmiercią; pojawienie się tego rodzaju postaci w tekście często sygnalizuje również zmianę dyskursu z „klasycznego”, „realistycznego”, „dziennego” na „szalony”, „nocny”, „senny” [D. Hodrová, *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*, Praha 2006, s. 203].

⁸ L. Engelking, op. cit., s. 25–26.

dzie – czes. *Vetřelec* to tytułowy Obcy z filmu Ridleya Scotta – P.G.], Golemie, Nosferaciaku, ty Meduzo!” (s. 70)]. Owa mitologiczna otoczka ujawniająca się wokół prezentowanych w *Siostrze* motywów ulega przy tym nieustannym przemianom: asocjacyjna aktywność narratora, który ukazywane postacie i zdarzenia nieustannie wpisuje w nawarstwiający się konteksty kulturalne, prowadzi zarówno do specyficznej mitologizacji rzeczywistości, jak i do desakralizacji i dekonstrukcji tradycyjnych wyobrażeń o mitycznym czy mitologicznym charakterze, stwarza pomiędzy przestrzenią mitu i ukazywaną rzeczywistością specyficzne napięcie, dialektyczną równowagę, która równocześnie podkreśla kontrast pomiędzy tymi dwiema sferami, ale i prowadzi do ich swego rodzaju „uwspółobecnienia”. Przytoczmy tu symptomatyczny fragment ukazujący istotę tego procesu:

Kiedy wyobrażę sobie, że nasz mały Mesjasz gdzieś się teraz może telepie w pociągu, tęsknił Bohler, i że jego dobry pracowity tatuś cieśla z dobrą cnotliwą mamą szukają jakiegos Egiptu, żeby uciec przed bałkańską, angolską, kurdyjską albo na przykład kambodzkańską... herodiadą... i Mesjasz ma tylko jeden sweter i jedną parę skarpet... i że nigdzie tej świętej rodzinie nie chcą wpuścić, bo podobno są to uciekinierzy z powodów jawnie ekonomicznych... Bohler dziko zawył i ruszył na dworzec obdarować najbliższy rumuński pociąg pełen Cyganów (s. 70–71).

Opisywana powyżej płynność i wielowarstwowość przedstawionej w utworze rzeczywistości dotyczy także języka powieści, który jest również swego rodzaju tematem powieści: wybuch czasu jest bowiem równocześnie wybuchem języka⁹. Ten aspekt utworu w następujący sposób scharakteryzował Květoslav Chvatík:

Zběsily je především sám jazyk knihy, prolétající nesčetné literární narážky, citace a parafráze [...] s žargonem mládeže na cestách, s vulgarismy a slovy z angličtiny, ruštiny a němčiny, psanými foneticky, se slangem Organisače, a s jazykovými hříčkami [...]. V této jazykové spontaneitě a tvořivosti, ve schopnosti uchopit jazyk ve žhavém stavu zrodu, zbavit je všeho vystydělého, otřelého a literátského, v onom chrlení vět a neuvěřitelných příběhů dříve než ztuhnou v uhlazené konvenční formy, je největší síla knihy¹⁰.

Obraz płynnej i wieloznacznej rzeczywistości, pierwotnego chaosu powstającego na gruzach starego świata, którego metaforą jest wspomniany już motyw rozbitego lustra, oddają również tytuły rozdziałów, które w przypadku *Siostry* nie tyle są streszczeniami ich treści lub wskazaniem głównego tematu czy problemu, ile stanowią raczej zdania, motywy czy zwroty wyrwane z kontekstu i zestawione w nową całość (np. rozdział 2: „CO MI STWORZYŁO SERCE; UCIEKALIŚMY. TE PRZEDMIOTY. WTEDY W KANALE. SPISEK”). Konwencja taka utrzymana jest w całej powieści, tytuły rozdziałów służą więc w tym wypadku przede wszystkim do wyeksponowania użytej w niej metody konstrukcyjnej, opartej na osłabieniu kauzalności fabuły, obniżeniu spójności pomiędzy poszczegól-

⁹ Bohater-narrator tak opisuje postać swojego kolegi Davida: „Tak szybko opanował slang i właściwe słowa stosował tak doskonale, że z czasem zorientowałem się, co jeszcze tu wybuchło: język czeski” (s. 38).

¹⁰ K. Chvatík, *Zběsilost* [w:] idem, *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*, Praha 2004, s. 340.

nymi motywami czy zdarzeniami¹¹. Taki sposób kreacji świata przedstawionego powieści (wspominane zestawianie motywów, brak ciągłości i spójności pomiędzy przedstawianymi zdarzeniami i obrazami, ich znaczeniowe zwielokrotnienie) nasuwa czytelnikowi plastyczne skojarzenie z kubistycznym obrazem, zwłaszcza z okresu tak zwanego kubizmu analitycznego, którego zasadniczym celem była „dekompozycja obiektu”, jego „symultanistyczne pokazanie przez ułożenie obok siebie, na płaszczyźnie, profilów widzianych z różnych stron równocześnie”¹² (jako przykład przywołać można dzieła czeskiego kubisty Emila Filly). Skojarzenie to, na pierwszy rzut oka nieco odległe, ma jednak w kontekście czeskim dość silne umocowanie ze względu na wyjątkową pozycję kubizmu w czeskiej kulturze (był nurtem wyjątkowo mocno zakorzenionym w Czechach, jego zasięg wykraczał poza granice sztuk plastycznych, obejmując między innymi sferę architektury i sztuki użytkowej, co czyni go ewenementem na skalę światową¹³).

Drugim argumentem, który może potwierdzać związki z kubizmem, jest pewne pojawiające się w *Siostrze* odniesienie intertekstualne, któremu warto poświęcić nieco więcej uwagi ze względu na jego znaczenie w kontekście poruszanego tu tematu. W powieści pojawia się w pewnym momencie motyw Zony – jest to pewna niezwykła studnia, scharakteryzowana w utworze jako miejsce inne, na wskroś złe i zło przyciągające [„Szybko sobie powtórzyłem: Zona to zło, Zona to tunel. Nic więcej o tych miejscach nie wiadomo”, i nieco dalej: „Zona to nie jest jakaś miejska dziura, gdzie zręczny i obrotny człowiek mógłby przeżyć, powiedziałem. Jest to Zło” (s. 181); inny fragment wskazuje, że nie można jednak utożsamić Zony jedynie ze studnią, jest to pod względem przestrzennym miejsce bardziej rozległe i nie do końca określone: „Siadaj, Potok, powiedział Bohler. O twojej sprawie wiemy, był tu ten Rudolf. Wiemy też, że jesteśmy w Zonie, to rozstrzygniemy później” (s. 224)]. Zarazem jednak określenie to wykazuje dość oczywistą brzmieniową zbieżność z francuskim tytułem słynnego poematu Guillaume’a Apollinaire’a *Strefa (Zone)*, stanowiącego jeden ze sztandarowych przykładów kubizmu literackiego. Zbieżność ta na pierwszy rzut oka wydawać się może kwestią czysto przypadkową czy działaniem niezamierzonym – studnia-Zona w *Siostrze* to motyw, którego w poemacie francuskiego poety nie odnajdziemy. Podkreślić jednak należy bardzo szczególne miejsce *Strefy* w kontekście czeskiej kultury – opublikowane w 1919 roku tłumaczenie utworu pióra Karela Čapka określane jest przez czeskich historyków literatury

¹¹ Tak opisuje funkcję tytułów poszczególnych rozdziałów w *Siostrze* D. Hodrová: „Čtenář se z nich do jisté míry dozví obsah kapitoly, respektive jen její části [...], tedy název je jakýmsi náznakem konspektu děje, ale kromě toho se mu v názvu předkládají úryvky ze samého textu (nikoli však citáty přímé řeči) spolu s velmi marginálními informacemi. Příznačné jsou i proměny hlediska, patrné ze změny gramatické osoby [...]. Také do názvu proniká nespisovná řeč, která zaplavuje celý text, a zdůrazněna je fragmentárnost [...], neboli název jako pars pro toto se vyznačuje stylovými rysy charakteristickými pro románový text jako celek” (D. Hodrová a kol, *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001, s. 385).

¹² K. Kubalska-Sulkiewicz [et al.], *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 4., Warszawa 2003, s. 219–220.

¹³ Por. J. Kroutvor, *Praha: město ostrých hran*, Praha 1992; J. Švestka J. [et al.], *Český kubismus 1909-1925: malířství, sochařství, umělecké řemeslo, architektura*, Düsseldorf 1991.

jako najważniejszy czeski przekład poetycki XX wieku¹⁴: czeski tytuł poematu, *Pásmo*, stał się także gatunkowym określeniem używanym na oznaczenie „politematycznego poematu o luźnej kompozycji, będącego wyrazem osobistej ekspresji, lokującego się na pograniczu epiki i liryki, w czeskiej poezji XX wieku bardzo licznie reprezentowanego”¹⁵. Równocześnie wskazać też można cały szereg rozmaitych literackich powinowactw, które łączą powieść Topola z utworem Apollinaire’a (który zresztą w Pradze również był, a miasto to zostało w jego poemacie kilkakrotnie wspomniane).

Pierwszym, niezwykle charakterystycznym motywem wspólnym dla obu utworów jest motyw narodzin nowego świata. „Dość masz już tego odwiecznego świata” / „Na koniec starodawny ten świat ci się przejeżdża”¹⁶ – tak w polskich tłumaczeniach oddawany był pierwszy wers poematu. W powieści Topola mowa natomiast o wspomnianym już „wybuchu czasu” i „wybuchu języka”, które dają początek nowej rzeczywistości, w jakiej rozgrywa się akcja powieści. Pod tym względem *Strefę* Apollinaire’a można dopisać do przytoczonej przez Jiříego Trávnička listy dzieł pokrewnych *Siostrze*, które, jak pisze czeski badacz: „nemají společné jen téma mladí versus staří; hledá se v nich jakýsi nový jazyk, jímž lze zmocit citový svět jejich hrdinů; a ve všech případech jde o jazyk spíše intuitivní a klopýtavě nejasný”¹⁷ (czeski badacz porównywał *Siostrę* z takimi powieściami pokoleniowymi jak *Tchórže* Škvoreckiego, *Buszujący w zbożu* Salingera, *Siekierzada* Stachury i in.).

Również dwa główne motywy tematyczne dominujące w *Strefie*, motyw religii i religijności oraz motyw miłości, to również zasadnicze tematy *Siostry* (z tym że w zasadzie odwrócone zostało tu ich hierarchiczne ułożenie, w czeskiej powieści motyw miłości jest motywem zdecydowanie dominującym).

Interpretatorzy *Strefy* zwracali także uwagę na to, iż francuskie określenie *la zone* oznaczać może „pas kolisty”, „ograniczoną okręgami dwóch kół część sfery, czyli powierzchnię kuli”, który to obraz geometryczny miał według nich odpowiadać „„kolistej” kompozycji poematu, który zaczyna się i kończy opisem poranka”¹⁸. Również w przypadku powieści Topola mamy do czynienia z kompozycją kolistą, na którą wskazywano zwłaszcza w odniesieniu do tytułowego motywu *Siostry*. Jak pisze Igor Kędziński: „fabuła rozpoczęta utratą Siostry kończy się jej odnalezieniem”¹⁹. Badacz wpisuje następnie tę kolistą konstrukcję w schemat heglowskiej triady: „teza, czyli szczęśliwy czas z Psicą, antyteza, czyli droga przez mękę w Organizacji i następujące po tym staczenie się na dno, oraz synteza, przywracająca tezę na wyższym poziomie, tj. szczęście z Czarną, ale pogłębione

¹⁴ V. Papoušek a kol., *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*, Praha 2010, s. 348.

¹⁵ J. Baluch, *Pásmo* [w:] J. Baluch, P. Gierowski, *Czesko-polski słownik terminów literackich*, Kraków 2016, s. 278.

¹⁶ G. Apollinaire, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, przeł. M. Baterowicz [et al.], Wrocław 1975, s. 30, 37.

¹⁷ J. Trávniček, *Inspirační zdroje současné české beletrie*, „Host” 2003, nr 8, s. 50.

¹⁸ G. Apollinaire, op. cit., s. 24.

¹⁹ I. Kędziński, *Jáchym Topol, czyli proza w czasach marnych*, „Almanach Czeski” 2006, nr 1, s. 28.

o poznanie świata i siebie”²⁰. Dodać można jeszcze, iż sam motyw studni może również, choć już nie w tak jednoznaczny sposób, sugerować koło.

La Zone to także określenie paryskiej strefy dalekich przedmieść zamieszkałych przez biedotę. Jak pisze Jerzy Kwiatkowski, Apollinaire w *Strefie* wprowadził po raz pierwszy w historii na tak wielką skalę „tematykę wielkomiejskiej codzienności, i to w takiej właśnie, ubogiej, nędzarskiej wersji: owych wszystkich «biednych emigrantów», prostytutek, «niechlujnych barów»”²¹. Podobna przestrzeń pojawia się także w *Siostrze* Topola – to wielkie miasto pokazywane od podszewki. Ukazuje ono często swoją ciemną, złą stronę (której ostatecznym symbolem zdaje się właśnie studnia-Zona), jest to półświatek wypełniony galerią podejrzanych typów, przestępców, społecznych mętów, wykolejeńców (pojawiają się też emigranci – Laotańcy).

Określenie *La Zone* posiada wreszcie znaczenie przenośne, symboliczne: jest to „strefa peryferyjna, strefa poza obrębem «normalnego» życia, w jakiej znalazł się bohater liryczny”²². Taką charakterystykę śmiało odnieść też można zarówno do studni pojawiającej się w *Siostrze* (jak wspomniano, jest to strefa tajemnicza, symbolizująca bliżej nieokreślone zło), jak i do całej powieściowej czasoprzestrzeni Topola, której niewątpliwie przypisać należy atrybut inności – jest ona bowiem czasoprzestrzenią mitu, co sygnalizowano już wstępnie powyżej. Widać to choćby na przykładzie nazw miejscowych, pozornie możliwych do zidentyfikowania, jednakże nie do końca – w powieści pojawiają się określenia takie jak Bohemia (zamiast Czechy), Perła (zamiast Praga), Berlun (zamiast Berlin). Świat realny zostaje więc w powieści zniekształcony, staje się światem indywidualnym, szalonym, „przesuniętym”, a do tego właśnie sprawdza się według Rolanda Barthes’a istota mitu – jego podstawową funkcją jest to, że zniekształca²³, że pierwotne znaczenie językowe nie zostaje całkowicie wyparte, lecz współlistnieje ze znaczeniem mitologicznym, jest z nim wzajemnie przemienne²⁴. Wydaje się, że podobną funkcję zniekształcającą ma częste stosowanie przez autora synekdochy – w powieści pojawiają się określenia „srebro” (zamiast amulet), „metal” (zamiast pieniądze), „ognista” (zamiast alkohol). Oznaczenia te stanowią ponadto intertekstualne nawiązania do utworów o tematyce indiańskiej (Topol wydał swego czasu zbiór *Trnová dívka* zawierający opowieści ze sfery mitów i wierzeń północnoamerykańskich Indian), niejedynie zresztą, bowiem cała Organizacja, którą tworzą Potok i jego towarzysze, stylizowana jest na wspólnotę o takim właśnie, indiańsko-plemiennym charakterze²⁵. Odwołania do kultury indiańskiej,

²⁰ Ibid., s. 30–31.

²¹ G. Apollinaire, op. cit., s. CIV.

²² Ibid., s. 24.

²³ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 253.

²⁴ Ibid., s. 241 i nn. Zjawisko to zauważa w *Siostrze* również I. Kędziński, który pisze, iż „wszystkie te toponimy nie mają jednoznacznych denotacji terytorialnych i funkcjonują raczej jako przestrzenie symboliczne i magiczne zarazem” (I. Kędziński, op. cit., s. 24).

²⁵ Symptomatycznym elementem jest także motyw szamańskiego snu, który przeżywają wspólnie założyciele Organizacji – wymagałby on pogłębionej analizy, w tym miejscu wypada przynajmniej zwrócić uwagę na pewne charakterystyczne, pojawiające się w nim elementy, które rzeczywiście interpretować można w kontekście autentycznych praktyk szamańskich: 1. motyw lotu (s. 112–113),

a więc przedhistorycznej, dziewiczej, prymitywnej, w niewątpliwy sposób również współtworzą mityczną czy mitopodobną aurę powieści (kreowaną zresztą przez cały szereg innych aluzji literackich odsyłających do pewnej pierwotnej, mitologicznej czy literackiej wspólnoty czy grupy, takiej jak na przykład rycerze Okrągłego Stołu, muszkietierowie z powieści Alexandra Dumasa²⁶). Dodać można wreszcie, iż quasi-mafijną Organizację, tworzoną przez Potoka i jego towarzyszy, łączy też *smlouva*, przełożona przez tłumacza na język polski jako ‘umowa’, co nie do końca oddaje biblijne konotacje, które słowo to posiada w czeszczyźnie (‘stará a nová smlouva’ to pol. ‘stare i nowe przymierze’), i które współgrają z innymi motywami religijnymi i mitologicznymi obecnymi w utworze.

W przypadku obu omawianych tu utworów mamy również do czynienia z dość podobnym sposobem kreacji wypowiadającego „ja”. W przypadku *Strefy Apollinaire’a* podkreślano przede wszystkim charakterystyczną „dwuosobowość”, „specyficzne napięcie powstające pomiędzy «ja» i «ty»”, które wprowadza „stałą zmienność perspektywy poematu, podkreśla jego wieloplanowość”, ale daje też „wyraz wewnętrznemu skomplikowaniu i rozdarciu poety, i, szerzej, nowoczesnego człowieka: jego głębszej, przenikliwszej niż w minionych wiekach, autoświadomości”²⁷. Podobne rozdarcie czy też rozbitcie podmiotu wypowiadającego ujawnia się również w *Siostrze*, z tym że jego skala jest o wiele szersza, obejmuje ona całą paletę możliwości: „ja”, „ty”, „my”, „oni”; autor w specyficzny sposób traktuje również dialogi – nie oddziela ich wyraźnie od sfery narracji, stapiają się z nią one w jeden wielki strumień świadomości. Liczni interpretatorzy wskazywali również na specyficzną konstrukcję narratora, który stanowi swego rodzaju *alter ego* samego autora (w powieści pojawiają się wyraźne wątki autobiograficzne), przy czym z drugiej strony obecny w utworze obraz autora także ulega rozdwojeniu – jego cechy nosi nie tylko Potok, ale i postać literata Jichy²⁸. Postać Potoka też posiada swego sobowtóra, którym jest, jak już wspomniano, kościotrup Novak, z zawodu, podobnie jak główny bohater, tancerz, równocześnie

poprzez który „szamani dają poniekąd wyraz upadkowi człowieka, gdyż wiele mitów [...] wspomina o pierwotnym czasie, kiedy wszyscy ludzie mogli wchodzić do nieba, wspinając się na górę, drzewo lub drabinę, unosząc się o własnych siłach bądź dając się zanieść ptakom” (M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, oprac. J. Tulisow, Warszawa 2001, s. 474) – degradacja i rozpad kondycji ludzkiej podkreślone tu ponadto zostają poprzez fakt, że lot ów kończy się w Oświęcimiu, w morzu kości; 2. motyw ćwiartowania, o którym wspomina kościotrup Novák (s. 126) odczytywać można również w kontekście obrzędów inicjacyjnych (kawalkowanie czy ćwiartowanie ciała symbolizuje mistyczną śmierć, po której zwykle następuje zmartwychwstanie, por. M. Eliade, op. cit., s. 64–69); 3. Wreszcie samą postacią kościotrupa Nováka odczytywać można w kontekście pojawiającego się w szamanizmie symbolizmu szkieletu odzwierciedlającego archetyp szamana, „ponieważ [...] wyobraża rodzinę, z której narodzili się kolejno przodkowie-szamani” (ibid., s. 166) – taka interpretacja podkreślałaby związek bohatera-narratora (czytelnikowi prezentowany jest bowiem sen Potoka, wydaje się, że on pełni tu funkcję szamana, który zabiera swoich przyjaciół na opisaną w powieści oniryczną wędrowkę po Oświęcimiu) z postacią Nováka, którą, jak już wspomniano, potraktować by można jako swego rodzaju sobowtóra głównego bohatera.

²⁶ I. Kędziński, op. cit., s. 26–27.

²⁷ G. Apollinaire, op. cit., s. CVI.

²⁸ Co podkreślano w krytycznych omówieniach powieści, por. np. P.A. Bilek, *Topolův román... uličnický*, „Tvar” 1994, R. 5, nr 16, s. 18.

nie kat i ofiara. Owa płynność rzeczywistości, brak wyrazistych granic pomiędzy poszczególnymi jej aspektami, cechami, obrazami, postaciami (często sprzecznymi, antyetycznymi) to jedna z najważniejszych cech tej powieści, mitologiczne (czy też archetypowe) jądro powieściowego świata lub jego elementów jest równocześnie współtworzone i dekonstruowane przez poszczególne, nakładające się na siebie sygnatury (w rozumieniu Leslie A. Fiedlera²⁹), które tworzą pogłębiony, wielowymiarowy i wielopoziomowy, obraz rzeczywistości, ulegającej niejako nieustannej semantycznej opalizacji, która uniemożliwia ukonstytuowanie się jednego, ostatecznego sensu. Można tu więc mówić o specyficznym znaczeniowym symultanizmie *Siostry*, ściśle łączącym się z pewnymi, sygnalizowanymi już, kubistycznymi aspektami ukazywanej rzeczywistości. Cechy te ściśle łączą przy tym *Siostrę* z poematem francuskiego poety, którego czasoprzestrzeń tak charakteryzował Jerzy Kwiatkowski:

Świat: zarówno przestrzeń, jak czas – został jak gdyby pocięty na kawałki i potem na nowo, inaczej sklejony. Powstała nowa przestrzenność i nowa czasowość [...]. Poemat – nie jest ani linearnym, na zasadzie następstwa logicznego czy chronologicznego, wywodem, ani wiernym zapisem strumienia świadomości. Zapewne, zasada strumienia świadomości wydaje się tu jednak odgrywać rolę kierowniczą; układa ona jednak poemat nie z samego swojego chaotycznego, kłębiącego się, płynnego tworzywa, lecz z większych całości, „zobiektywizowanych”, „urzeczowionych”, sformowanych w sposób koherentny, logiczny. Przypomina nieco zasadę collage'u³⁰.

Charakterystyka ta trafnie opisuje również istotę zabiegów wykorzystywanych przez Topola – przywoływana już „kubistyczna” metafora rozbitego lustra jawi się w tym kontekście jako zabieg antyiluzyjny i autotematyczny, ujawniający główną zasadę konstrukcyjną powieści. Topol, osłabiając kauzalność fabuły (poprzez obniżenie spójności pomiędzy poszczególnymi zdarzeniami czy motywami) oraz komplikując tożsamość Potoka jako bohatera-narratora (na linii relacji autor – narrator – pozostałe postacie) rozluźnia, użyjmy tu sformułowania Adama Ważyka, „związek przyległości, związek metonimiczny”³¹ (najlepiej widać to we wspomnianych już powyżej tytułach poszczególnych rozdziałów). Przywołać można tu również Romana Jakobsona, który podkreślał „wyraźnie metonimiczną orientację kubizmu, gdzie przedmiot zostaje przekształcony w zespół synekdoch”³². Ale podkreślić także należy, iż „kubistyczny” charakter *Siostry* nie ogranicza się jedynie do specyficznej konstrukcji rzeczywistości przedstawionej w tej powieści (co zresztą ściśle wiąże się z problemem kubizmu w literaturze jako takiego). W tym miejscu zacytować można ustalenia Jacka Balucha, który pisał (w kontekście poetystycznej poezji):

²⁹ L. Fiedler, *Archetyp i sygnatura*, przeł. K. Stamirowska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976.

³⁰ G. Apollinaire, op. cit., s. CVI.

³¹ A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973, s. 314. Ważyk pisze tu o poziomie zdania (kubiści „poszerzają odległość między zdaniem”), interesuje go bowiem głównie poezja, u Topola jednak zjawisko to można zaobserwować, jak się wydaje, na wielu poziomach.

³² R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, przeł. L. Zawadowski [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M. R. Maye-nowa, t. 1, Warszawa 1989, s. 171.

Dotychczasowe teorie literackiego kubizmu zbyt często dopatrywały się postulowanej przez siebie „kubistyczności” w sferze świata przedstawionego, w spojrzeniu na rzeczywistość oglądaną przez pryzmat malarskiego doświadczenia kubistów. Nie negując takiego wpływu w kształtowaniu „społecznego widzenia” (jak powiedziałyby Strzemiński, autor *Teorii widzenia*) – wpływu tak niewątpliwego, jak trudnego w badaniu – należy stwierdzić, że interesuje nas tu tylko taka interpretacja, która owej „kubistyczności” dopatruje się w traktowaniu języka nie tylko jako narzędzia i tworzywa, ale także jako jedynie realnie istniejącej rzeczywistości dzieła literackiego³³.

Taka interpretacja literackiego kubizmu, związana z zaakcentowaniem samego tworzywa literackiego dzieła sztuki, stanowi dobre uzupełnienie opisywanego już powyżej dynamicznego, niespójnego, rozbitego, ale i przesuniętego świata przedstawionego *Siostry*. Niewątpliwy jest bowiem fakt, iż język tej powieści – niezwykle, „szalony”, jak pisał przywoływany powyżej Květoslav Chvatík, pokazany we wszelkich swoich aspektach i odmianach, w całej swojej spontaniczności, dynamizmie i aktywności – jest również jednym z jej głównych bohaterów. Nowy świat i żyjący w nim bohater, nowy człowiek, „wybuchają” również w swojej mowie, tak jak ona „wybucha” w nich – sfery te niewątpliwie wzajemnie się określają i determinują, dochodzi pomiędzy nimi do pewnego szczególnego sprzężenia zwrotnego.

I tak jak *Sfera Apollinaire’a* niewątpliwie miała być wyrazem „wewnętrznego skomplikowania i rozdarcia [...] nowoczesnego człowieka”, *Siostrę* potraktować można jako na swój sposób analogiczną, czeską próbę pokazania kondycji jednostki ludzkiej oraz języka, którym się ona posługuje, w czasach ponowoczesnych. Wskazywany powyżej związek z tradycją kubistyczną ma tu swój głęboki sens: podobnie jak kubiści dążyli do tego, by przeniknąć do istoty rzeczy, ująć ją tak, jak krystalizuje i formuje się ona w świadomości artysty³⁴, tak Topol ujmuje w powieściowej formie pewne uniwersalne (mitologiczne) aspekty nowej postrzeżenności zrodzonej po roku 1989: *Siostra* jest przy tym wypowiedzią na temat zarówno charakteru nowego świata i nowego człowieka, który się w nim rodzi, jak i samej powieściowej formy oraz jej tworzywa, języka i tradycji, w której ona funkcjonuje.

Bibliografia

- Apollinaire G., *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, przeł. M. Baterowicz [et al.], Wrocław 1975.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975.
- Baluch J., *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych*, Wrocław 1969.

³³ J. Baluch, *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych*, Wrocław 1969, s. 62–63.

³⁴ Kubiści byli przekonani, iż centralna perspektywa obrazu nie istnieje w obiektywnym, zmysłowym świecie, jest jedynie specyficznym, psychologicznym wzorcem, formą odbioru, i starali się ją zastąpić zasadą absolutnej bezpośredniości oglądanych przedmiotów (V. Papoušek a kol., op. cit., s. 348).

- Baluch J., *Pásmo* [w:] J. Baluch, P. Gierowski, *Czesko-polski słownik terminów literackich*, Kraków 2016.
- Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.
- Bílek P.A., *Topolův román... uličnický*, „Tvar” 1994, R. 5, nr 16.
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, oprac. J. Tulisow, Warszawa 2001.
- Engelking L., *Nowe mity. Twórczość Jachýma Topola*, Łódź 2016.
- Fiedler L., *Archetyp i sygnatura*, przeł. K. Stamirowska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976.
- Hodrová D., *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*, Praha 1994.
- Hodrová D. a kol., *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001.
- Hodrová D., *Čitlivé město (eseje z mytopoetiky)*, Praha 2006.
- Chvatík K., *Zběsilost* [w:] K. Chvatík, *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*, Praha 2004.
- Jakobson R., *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, przeł. L. Zawadowski [w:] R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa 1989.
- Kędzierski I., *Jáchym Topol, czyli proza w czasach marnych*, „Almanach Czeski” 2006, nr 1.
- Kroutvor J., *Praha: město ostrých hran*, Praha 1992.
- Kubalska-Sulkiewicz K. [et al.], *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 4., Warszawa 2003.
- Machala L., *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*, Praha 2001.
- Papoušek V. a kol., *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*, Praha 2010.
- Růže, kterouž smrt zavřela. Výbor z české poezie barokní doby*, ed. Z. Tichá, Praha 1970.
- Švestka J. [et al.], *Český kubismus 1909–1925: malířství, sochařství, umělecké řemeslo, architektura*, Düsseldorf 1991.
- Topol J., *Siostra*, przeł. L. Engelking, Warszawa 2002.
- Trávníček J., *Inspirační zdroje současné české beletrie*, „Host” 2003, nr 8.
- Ważyk A., *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973.