

---

# PLASTICKOSŤ MATÉRIE ALEBO K POVAHE EXPERIMENTOVANIA V PRÓZACH JÁCHYMA TOPOLA, EDMUNDA HLATKÉHO A ZIEMOWITA SZCZEREKA (NÁČRT PROBLEMATIKY)

MAREK MITKA

THE PLASTICITY OF MATTER OR TO THE NATURE OF EXPERIMENTATION IN THE PROSES OF JACHYM TOPOL, EDMUND HLATKY AND ZIEMOWIT SZCZEREK (SKETCH OF THE ISSUE)

The study focuses on the interpretation of key prosaic works in Czech, Slovak and Polish literature after 1989, respectively after 2000. It notices Jáchym Topol's iconic novel *Sister*, two collections of shorter proses by Slovak writer Edmund Hlatký (*Sláva a tajomstvo* and *Jesenný opar*) and two proses by Polish novelist and reporter Ziemowit Szczerek (*Sivý dym* and *Pec veřejna: Bezpolstie*), which penetrates into the consciousness of Polish readers only a few years ago. In the analysis of these works, the author of the study focuses on experimental tendencies and procedures, which in all three cases are related to the modeling of language as the basic material of a literary work. The author pays particular attention to the special types of neologisms, slang, slang distortions and their functionality in evoking comics, absurdity, chaos etc.

Keywords: Postmodernism, experimental writing, poetics of prosaic text, interpretation, Central European literatures after 1989, J. Topol, E. Hlatký, Z. Szczerek

Výber prozaických textov J. Topola, E. Hlatkého a Z. Szczereka ako materiálovej základne pre túto štúdiu v nijakom ohľade neašpiruje na reprezentatívnosť: odzrkadľuje väčšmi náš osobný čitateľský vkus a sympatie k použitiu špecifického typu experimentálneho prístupu k jazyku, hoci na druhej strane, v prípade J. Topola a E. Hlatkého, možno v kontexte tzv. po-novembrovej českej a slovenskej literatúry hovoriť o kánonických autoroch, u ktorých sa vraciame zhodne k poetike ich nemenej kánonických textov z deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. O kľúčovom postavení

Topolovho románu *Sestra* (1994) v širšom „pláne“ jeho prozaickej tvorby i celej českej literatúry deväťdesiatych rokov asi nemusíme rozvíjať diskusiu. Podobne je to aj pri Hlatkého prózach *Jesenný opar* (1999) a *Sláva a tajomstvo* (2001), ktoré z hľadiska deskripcie existenciálnej situácie hlavného hrdinu produktívne nadväzujú na autorov debut *História vecí* (1988), pričom oba tieto texty prinášajú motívy a typy subjektov, ktoré (miestami umelecky menej produktívne) defilujú už ako chronicky známe či aspoň povedomé v Hlatkého nateraz poslednom prozaickom súbore *Nekróza* (2009). Otázka zaradenia textov poľského prozaika a autora gonzo reportáží Z. Szczereka sa preto môže javiť ako ťažšie vyargumentovateľná: prvý pohľad na charakter a frekvenciu publikovania jeho diel<sup>1)</sup> akoby napovedal, že ide o autora zo sféry popkultúry, resp. grafomansky disponovaného predstaviteľa postfaktuálneho fantasy. Avšak niekoľkonásobné nominácie na cenu Niké za literatúru (2014, 2015 a 2016) či stredoeurópsku literárnu cenu Angelus (2015), ako aj udelenie niekoľkých nemenej prestížnych literárnych ocenení (napr. „Paszport Polityki“ za rok 2013) v Poľsku, sú azda príslubom trvalo akceptovateľnej kvality jeho rukopisov, ktorú, napokon, v prevažnej miere potvrdzujú i časopisecké či denníkové recenzie nielen na domácej literárnej scéne, ale aj v zahraničí, a to bezprostredne po vydaní prekladov jeho diel. Naostatok dodávame, že naša štúdia programovo nesmeruje k odhaleniu akokoľvek zjednocujúcej autorskej typológie poetiky, ale naopak na základe analýzy značne poetologicky diferentných textov sa zamýšľame nad motiváciami jazykového experimentu, ktorý v nami sledovaných prózach vykazuje veľmi podobné črty. Na ťažiskové diela Topola, Hlatkého a Szczereka však nebudeme nazerať výlučne z aspektu experimentálnej modalít, ktorú ako stredobod nášho recepčného fókusu avizujeme v názve tejto štúdie, no zameriame sa aj na rozprávačské nuansy,

1 Ak zoberieme do úvahy prozaické texty a rovnako publikácie patriace skôr do sféry reportážnej non-fiction, u Szczereka môžeme konštatovať v podstate ročnú periodicitu vydávania kníh: *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski* (2013), *Siódemka* (2014), *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna* (2015; Szczerek je tu autorom kapitoly „Polskie kolonie zamorskie“), *Tatuaz z tryzubem* (2015), *Międzymorze. Podróże przez prawdziwą i wyobrażoną Europę Środkową* (2017), *Siwy dym albo pięć cywilizowanych plemion* (2018), *Via Carpatia. Podróże po Węgrzech i Basenie Karpackim* (2019), *Cham z kulą w głowie* (2020) a *Kolejna alternatywna historia Polski* (2021).

resp. prevládajúce motivicko-tematické aspekty, ktoré determinujú skúmané prózy z pozícií komunikačnej estetiky.

\*

Z prozaických textov všestranného českého spisovateľa J. Topola sa experimentálny modus operandi<sup>(2)</sup> najviditeľnejšie uplatňuje v jeho románe *Sestra* (1994).<sup>(3)</sup> Motivicky a čiastočne i jazykovo pramení jednak z predchádzajúcich básnických zbierok *Miluju tě k zbláznění* (1991) a *V úterý bude válka* (1992) a zároveň organicky napája prinajmenšom dva nasledujúce prozaické rukopisy – *Výlet k nádražní hale* (1995) a *Anděl* (1995). Dôležitejšou je, nazdávame sa, súvislosť *Sestry* s Topolovou básnickou tvorbou: tu sa

2 Toto označenie používame v kontexte rozoberaných diel viac-menej intuitívne, resp. v stredo-európskej próze po roku 1989, podoň zahŕňame určité poetologické tendencie, ktorými autori po roku 1989 pomerne flexibilne reagovali na najrôznejšie postmoderné formálne (konštrukčné) výzvy, prejavujúce sa najmä na úrovni jazyka (plastickosť matérie: morfológie, syntaxe, resp. gramatiky, generovanie fiktívnych jazykov a pod.), textuality (formálne diferencovanie textových blokov, experimentovanie s kurzívou, boldom a rozhraničovanie textových „okien“: poňatie knižnej strany ako hracej plochy) alebo sujetu (štylistické alúzie, persifláže a intertextuálne výpožičky vrátane textového „samplovania“ a simulovania textových [softvérových] generátorov atď.). Prirodzene, vonkoncom si tu netrúfame uvažovať o zavedení a následnom rozvíjaní pojmu *experimentálna próza* ako logického pendantu k literárnohistoricky jednoznačne etablovanejšiemu spojeniu *experimentálna poézia*. K možnostiam prenikania termínu „experimentálne písanie“ do oblasti interpretácie prozaického textu či dokonca naratológie pozri napr. Papoušek (2010), Součková (2010) či Rédey (2007).

3 Na margo „prelomovosti“ a neprehliadnuteľnosti tohto Topolovho románu je azda namieste dať do pozornosti i sumarizujúci text, ktorý vyšiel v českých *Literárných novinách* pri príležitosti znovuvydania *Sestry* po viac než dvadsiatich piatich rokoch (2019; v prestížnej edícii Česká knižnice, ktorú spoločne revidujú Nadačný fond České knižnice, nakladateľstvi Host a Ústav pro českou literaturu AV ČR) a v ktorom čítame nasledujúci, vskutku sugestívny komentár samotného autora: „Netajím se tím, že tu knížku jsem psal v nějakým takovým transu, bylo to skutečně za tři měsíce a čtrnáct dní, pak jsem ji tři roky opracovával. [...] Zároveň od doby, co tahle knížka vyšla, jsem se snažil nějak vzpamatovat a psát jako uměřeněji a sevřeněji a nechtělo se mi být autorem, které jednou za čas vychrlí něco jakoby podobného. Sestru považuju vlastně za experiment a byla to pro mě obrovská hra a zábava a jsou tam všechny možný knihy, který jsem kdy četl. Jsou tam místa, kde je jasně poznat, že by nevznikla bez Haška, bez Hrabala, zamotal jsem do toho *Muže bez vlastností*, zamotal jsem do toho Céline, který teďka vyšel v novém, podle mě geniálním překladu Anny Kareninové, je tam ohlas *Starých pověstí českých*. Abych nebyl příliš vzdělanecký, jsou tam samozřejmě Eduard Štorch, Jaroslav Foglar. Byla to prostě veliká zábava a hra a zdůrazňuju, že jsem tehdy vůbec nebyl spisovatel. Pracoval jsem jako novinář v *Respektu*, který nedávno předtím vznikl, a byli jsme opojení možností svobody slova, že něco člověk napíše a ono to vyjde. To bylo tak fascinující, že jsem jako reportér *Respektu* sjezdil celý Čechy a psal hodně reportáže třeba o vietnamských pracovnících, který tady byli, o protiromskéjch pogromech a tak dál. A to všechno se do té knížky dostalo“ (Topol 2019).

začínajú formovať niektoré poetologické „archetypy“ (pravidelné prepleťanie príbehovej línie a lyrických plôch, založených na kaleidoskopickej montáži nesúrodých vnemov; bytostný rozpor s bezútešnou realitou neskorej normalizácie v Československu, rezíduami komunizmu po nežnej revolúcii v roku 1989 a vzápätí vystríhanie pred konzumným spôsobom života; mierne avantgardné vykreslenie hlavných hrdinov; synkretizmus jazykových rovín, najmä hovorových výrazov, slangu, žargónu, argotu, poetizmov či neologizmov), ktoré sa následne v rozľahlejšom priestore románu „rozpúšťajú“ do neohraničene heterogénneho, halucinujúceho sveta. Topolov príbeh je zasadený do Prahy v období konca totality a rodiacej sa demokracie, do „výbuchu času“ (Topol 1994: napr. 31), ktorému predchádzala perióda „paleolitu“ (ibid.: 7) či „předvěku“ (ibid.: 32) a po ktorom nasledujú roky „1 a 2 a 3...“ (ibid.: 38). Hlavný hrdina, Potok, pôsobí na začiatku tejto čudnej epochy ako tanečník alternatívnej divadelnej scény. Spolu s dievčaťom – „Malou Bílou Psicí“ – sa túľajú po mestskej periférii, pivniciach starých domov, kde sa neúnavne milujú, ve/vodení túžbou „rozpohybovať“ čas, pocítiť jeho tajuplné vlnenie a ťažkú vôňu vyvierajúcu odkiaľsi spod zeme tak ako voda, ocitnúť sa v červenej tme, čo by nasýtila ich nepomenovateľnú vyprahnutosť. Vzťah oboch chvíľami pripomína úsilie o spojenie v duchu pradávnej jednoty anima a animy: „S Malou Bílou Psicí jsem byl zas nikým, tvarem, který se rodil z páry, z větru, z vlhkosti. Malá Bílá Psice mi hladila nervy, o kterých jsem ani nevěděl, že je mám, moje tvář dostávala novou podobu, začal jsem cítit tělo. Začal jsem tancovat. U mrzáka je protažení svalů ruky tancem. Ona mě táhla k sobě, tvořila a to dělalo zas její podstatu“ (ibid.: 10). Potok v splynutí so Psicou prechádza priam mystickou desomatizáciou, ako živý neurón zostupuje do útrob starého času, v ktorom nadobúda skúsenosti hmotných i nehmotných vecí, nepoznaných vnemov, akejsi „pra-typológie“ pocitov, postáv – medzi inými detského mrzáka na stredovekej rytine z čias svätého Juraja, slávneho drakobijcu.

Postava Malej Bielej Psice, ktorá do *Sestry* vnáša nielen svojím menom aj prvok kmeňa, kmeňového usporiadania vzťahov, jedného dňa bez akejkoľvek stopy zmizne. Potokovi však zanecháva prísľub, že mu za seba pošle Sestru, ktorá dokonale naplní jeho budúcnosť, ochráni ho pred zlými du-

chmi a zbaví „staré zlé hrůzy“ (ibid.: 22) z ľudí, z času, z existencie, azda i zo samého seba, znemožňujúcej ich splynutie v absolútnom zjednotení a odpútanosti od pozemských zákonitostí. „Zvolil jsem si strach... a tak mě Psice vyloučila ze společenství, odřízla mě od sebe...“ (ibid.). Psica ale zostáva aj naďalej pri Potokovi, vznáša sa nad ním ako anjelská bytosť, vzdialený osobný strážca a spomienka na zlatý vek. Potok sa vzápätí stáva členom „byznysové stezky“ (ibid.: 28) organizácie „lidí smlouvy“ (ibid.: 32) a „rytířů tajemství“ (ibid.: 31), v ktorej sa spolu s oddanými druhmi – Mickom (vodcom), Bohlerom (exkomunikovaným kňazom), Žralokom Štejnóm (Američanom, ktorého otec prežil koncentračný tábor v Terezíne) a Davidom (zdiveným, necivilizovaným horalom, ktorého Micka „našiel“ na železničnej stanici a prevychoval ho na kultivovaného marketingového stratéga) – púšťa do všemožného obchodovania neraz na hranici zákona. Od tohto momentu, z pohľadu roku jeden po takzvanom výbuchu času, sa román premieňa na doslova karnevalový „overdrive“ po Prahe sťaby novodobom Babylone jazykov, migrujúcich ľudských rás, pochybných ideológií, náboženstiev, alternatívnych komunít, nepočestných praktík mafie, poetického blúznenia či medzinárodnej vojenskej špionáže. Hlavné mesto so širším okolím sa pre Potoka stáva divokou, neskrotnou prériou, urbanistickou džungľou, kde ako indián kľučkuje v preplnených uliciach, mestských kloakách subkultúry a rovnako obratne v priestore ministerstiev medzi vysokopostavenými úradníkmi, ktorých vydiera ich vlastnou minulosťou, zväčša úzko spätou s komunistickými zločinmi. Celý kmeň sa postupne čoraz hlbšie angažuje v transakciách s lukratívnymi pozemkami, nehnuteľnosťami, ba dokonca pracovnou silou zo vzdialeného východu, keď hlavne Potok, falšujúc pasy pre desiatky Laosanov, pomáha generálovi Vangovi a jeho suite organizovať z radov zamestnancov rôznych tovární vietnamský politický odboj. Zatiaľ čo David kombinuje správy a do kmeňovej „databázy“ spoľahlivo ukladá „všetchny nitky, všechny bývalé spolužáky, padrugy z Kanálu, spolupracovníky z kotelen a skladů, ksichty z pakáren, tenisových dvorců a kriminálů, umělčíky ze sklepů, půd a Akademie, estébáky, chartisty, novináře i strojvůdce, činovníky, přátele, nepřátele, lidi i myši, ženský, chlapy i psy, úředníky a jejich sekretářky, Poláky, Rusíny, Židy i Ka-

naky [utečencov – M. M.], každou tvář, která se objevila za oknem našeho rychle jedoucího vozu“ (ibid.: 38), Potok vytrvalo vysíla signály a dešifruje neznáme jazykové kódy v úsilí nájsť svoju mýtickú sestru a zorientovať sa v tejto spletitej semióze. Má dojem, že s časom vybuchla aj čeština, ktorá odrazu nedokáže pomenovať všetky nové významy ponovembrovej reality. Každá dôležitejšia situácia či na chvíľu sa objaviaci postava, náhly zvrat v deji alebo smerodajná informácia predstavujú v tomto románe v pravom slova zmysle komunikačnú zápletku.

Tak ako hlavný hrdina Potok komentuje „starý čas“ a jeho výbuch – zdroj prevratu a počiatok roku jeden atď., obdobne sa vo vzájomnom pomere ocitajú od úvodných kapitol starý a nový jazyk, ktoré často splývajú do hádankovitých zacyklení. „Shodou okolností používam jazyk Slávů, Čechů, otroků, bývalých německých a ruských otroků, a je to psí jazyk. Chytřej pes ví, jak přežít a jakou cenu za to zaplatit. Ví, kdy se přikrčit a kdy uhnout a kdy hryznout, má to v jazyku. Je to jazyk, který měl být zničen, a jeho doba nepřišla; už nepřijde“ (Topol 1994: 25), hovorí skepticky na margo prehistórie Potok. Na striktné lexikálnej úrovni by sa dalo hovoriť o skutočne zanikajúcej vrstve jazyka, ktorú reprezentujú „staré“ slová ako *Perla*, *Matička* (Praha), *Ohnivá* (pálenka), *Zrnitá* (televízia), ale aj novšie, menej zrozumiteľné *Tojfflové* (moderné hračky zo Západu) *Viettaun* (Vietnam) či *Berlun* (Berlín) a *Amsterodám*. Na sklonku neskoršieho zmätenia jazykov je napríklad Potokova delirická skúsenosť zo štipendijného pobytu začínajúcich básnikov a prozaikov, ktorí náhle čelia ťažkým životným podmienkam, bojujú so zimou, hladom či nedostatkom pitnej vody. Presvedčivou ukážkou esteticky účinného jazykového experimentovania je Potokov rozhovor s mladou bulharskou poetkou: „Akva? Jest' u těbja sam akva? Akva minerala? Vastr, jů mín? ptám se zpitoměle. Najn, akva normal dlja drink end...evrisink“ (ibid.: 156). V kapitole s podtitulom „Tehdy v Berlunu“ je zase obsahom Potokových spomienok na dobrodružstvá a potulky s Chorvátom Kopicom i takýto prehovor: „A zase začala jízda s Kopicem a veselí a svištění. Vyháněl jsem si bordel z hlavy. Učil jsem se slova od Šimako a Čiharu. Omako, špitaly a pokukovaly. Omako, omaku, omaken a to nau, Čiharu san, e ósi, Šimako san, he? Kojší avek mua, jů super óbr lesbien

sistrs, ja? Nain, nain, nix omako avek mua, nix omako avek nu! Rján! Chichotaly se, držely se za ruce“ (ibid.: 222). Či už je to v dôsledku ekonomickej, politickej alebo sociálnej migrácie, Topol vo svojom románe líči prakticky celé územie dnešnej Európy ako jazykovo a etnicky nesúrodé, obývané chaoticky zoskupeným spoločenstvom ľudí s neidentifikovateľnou identitou a bez príslušnosti ku kultúrnym koreňom. Celkom logicky sa v *Sestre* na nejednom mieste problematizuje motív utečenectva – kanactva, ergo vystažhovalectva ako čohosi deprimujúceho, no súčasne z rôznych dôvodov nevyhnut(e)ľného. V spomenutej kapitole z prostredia tzv. Berlunu dokonca Kopic s Potokom fantazirujú o „kanačím kráľovství“ (ibid.: 214), veľkom „kráľovství Kanaků“ (ibid.: 215) či presnejšie „Kanaklande“ (ibid.: 213), ktorý by v sebe obsiahol všetku tú neidentifikovateľnú „Megarasu z tunelu“ (ibid.), trpiacu hádam ešte výraznejšie bezdomovectvom duchovným. Jazyk takto vzniknutej národnosti – „Kanačtina“ („tim míšením jakoby vznikl nové jazyk... kanackej... a třeba je to jazyk už míru, zas předbabylónskéj“; ibid.: 217) je možným vyústením aj Potokovho „psiho jazyka“ – slovanskej češtiny, ktorej čas sa naplnil, lebo z okolitého hybridného prostredia dokáže artikulovať čoraz menej javov. Potokov svet predstavuje exotickú melanž, v ktorej má svoje miesto pravdupovediac všetko, čo je schopné vystupovať ako substitučný znak, má identifikovateľnú diachrónnu kontinuitu a je „pretavené“ vo víre radikálnych zmien po výbuchu času (porov. Schneiderová 2000: 177–180). Výsledkom je panoptikum, v ktorom sú popri virtuózných personálnych šifrách typu „Josef Vissarionovič Švejk“ (Topol 1994: 27) alebo „ataman Ralfo Valentino Belmondovič“ (ibid.: 216), slovách ako *Voyant*, *Satyr*, *Médija* a podobne, stručne pomenovaní aj viacerí príslušníci kanackej „rasy“: „Kurdský hladový pašemergi na dovolený, turecký vlci šediváci, ukrajinskí vzteklý psi, voľžský burlaci, romecký kriminálnici vovedšad, Čečenci s jízvama vod galejí, bukurešťský mafiáni, všelijaký Angoláci, žoldáci“ (ibid.). Na jednom mieste Potok formuluje notabene myšlienku, že Kanakmi sú vlastne bez rozdielu všetci ľudia, niet inej alternatívy, keďže následky explózie času i jazykov zachvacujú postupne celú planétu. Treba dodať, že do kontextu rozoberanej polarity (čas a jazyk v ich starej a novej konfigurácii) sa od začiatku románu stále

intenzívnejšie premieta existencia Boha Stvoriteľa (v knihe zásadne „starý Bog“ či zriedkavo „B.o.g.“), ktorý jediný až do konca nemá reálny – „nový“ náprotivok, a pritom v nezvyčajnej miere ovplyvňuje aj správanie Potokovho kmeňa. Očakávanie druhého príchodu „Mesiaha“ (ibid.: napr. 108), jeho milosrdnej spásynosnej sily, ktorá by Topolových hrdinov očistila od hriechu, osudových zlyhaní, morálnych pokleskov, šialenstva i fyzických a psychických závislostí (alkohol, drogy), tvorí opornú časť príbehu románu a je prepojené aj s motívom duševnej a telesnej tortúry pri hľadaní, strate a znovunájdení Potokovej femme fatale – Sestry.

Nezanedbateľnou súčasťou Topolovho románu je rozprávačovo tematickovanie práce s jazykom. Kľúčovým a de facto autobiografickým je v *Sestre* motív kreovania rukopisu, veľkej knihy či príbehu, ktorý protagonista zapisuje akoby v role kronikára, archivára, no s vedomím, že záznam subjektívne pociťovanej reality bude zákonite experimentom s jazykom: „A jak jsem tak na sebe neomalene a existenčně upozorňoval, bratři moji, poznenáhlu jsem se zaplet s jazykem. Jak jsem ho totiž hnětl jen pro sebe, šlapal po něm, hladil ho a kroutil, jazyk se bránil a tak vznikalo napětí“ (ibid.: 153). Na inom mieste dáva Potok do súvisu proces písania s existenciálnym sebaopotvrdením, hoci sám seba v role autora neprestajne problematizuje, kompetenčne nivelizuje:<sup>(4)</sup>

„Mohl jsem jen psát, abych s přibejváním písmen věděl, že žiju [...] a dál mně nic nenapadlo, ale tečku jsem neudělal. Otevřel jsem další láhev a psal něco jinýho. Tehdy jsem tam, lovci a náčelníci, psal knihu, psal jsem jí už jen vlastními slovy, byl jsem v pasti, tak jsem kašlal na to, jestli je ta kniha hygienická... vyšel mi z toho, sestry a přítelkyně, blábol, bábel a babylón, byla to, milé dobré démonky a přítulné věštkyně, taková menší pornografie s humanistickým nábojem, navíc pragoцентриká, bylo to, laskavá eventuelní

4 Autor rozsiahleho „Komentára“ Z. Šanda k typológii narátora v najnovšom, kritickom vydaní Topolovej *Sestry* (2019) výstižne poznamenáva: „Je to vypravěč různými způsoby nespolehlivý, neboť nemá rysy stability a s ničím se neidentifikuje, chybuje též v kompoziční funkci a nedisponuje pevnými hodnotovými kvalitami, občas vraždí, nejedná ani podle charakteru, ani podle toho, jak si to žádá zápletky, tj. nejedná dle stylové jednoty románu. Identita vypravěče je tak dána právě pouze jeho sebaaprezentací ve vyprávění“ (Šanda 2019: 584).



čtenářko a zvědavko, lehčí zboží, spíš brakovýho charakteru, ale psal jsem už svým vlastním otročím jazykem... abych už nebyl otrok... ale bylo mi to tak silný, že sem moh nebejt... sekal jsem do jazyka a hladil ho a on mi to vracel, muj jazyk mi byl živěj!“ (ibid.: 159).

Motív subordinovanosti narátora vo vzťahu k jazyku neskôr „vyvažuje“ akt splnutia narátora s jazykom: existencia rozprávača je potvrdzovaná iba jeho zreálnovaním cez jazykovú maniéru, čo súvisí neraz s kvantitatívnym predimenzovaním „prehovoru“ hlavnej postavy.<sup>(5)</sup> Potok sklzáva k špecifickému jazykovému kvietizmu, patetickému apostrofovaniu čitateľa (pozri citát vyššie) či až aristokraticky vyumelkovanému, takpovediac barokovému vyjadrovaniu. Túto tendenciu však esteticky účinne vyvažuje subštandardnou hovorovosťou, resp. „nízkosťou“ jazyka aj v zmysle úsečnosti či skratkovitej jadrnosti výpovede, čo pri bezprostrednom strete produkuje komické črty. S trochou zjednodušenia by sme mohli povedať, že napriek značnej tematickej a personálnej disponovanosti sujetu Topolovho románu (symbolicky ho podčiarkuje aj takmer päťstostranový rozsah) je jeho centrálnou témou jazyk a možnosti prekonania jeho existujúcej, ustálenej podoby. Toto interpretačné východisko nenápadne akcentuje aj „Edičná poznámka“, v ktorej čítame: „Ediční příprava respektuje autorův záměr zachytit jazyk v jeho nesoustavnosti a vykloubenosti. Časté odchylky od běžné normy – hlavně kolísání ve výběru spisovných a různých nespisovných tvarů – v rovině pravopisné, morfologické, syntaktické i stylistické (psaní přejatých slov, př.: *bůvol*, *Medůza*, *kultúra*, *komiksy* × *katholík*, *methoda*, *ethnický* ad.; užití velkých písmen; kolísání v akuzativu *ji* – *jí*; ve tvarech adjektiv: *mýho dobrého*, *je takovej malý*; *sem*, *sou* – *jsem*, *jsou*; komolení slov atd. – pro nedostatek místa uvádíme jen ilustrativní příklady) představují prvek autorovy poetiky, jsou součástí jazykové hry, charakterizují postavu nebo prostředí. Platná pravidla jsou přítomna v po-

5 P. A. Bílek na margo tohto štylistického rysu v *Sestre* píše: „V románu reaguje na ohrožení vyprávěč svou řečovou aktivitou, ‚chrlením slov‘, jež je v daných podmínkách (podobně jako ve Švejkovi) jediným možným životním projevem“ (Bílek 1994: 17–18).

zadí za textem, protože jen díky existenci normy je možné její smysluplné překročení“ (ibid.: 457).

Nielen skrze motív adresného zosobnenia kolektívnej viny a jej transferu na jednotlivca sa postava Potoka so svojim prežívaním duševného rozkladu a tragiky približuje – okrem iných typov filiácií – hrdinom z textov slovenského prozaika E. Hlatkého. Kým však Topolovmu protagonistovi sa jeho individuálne previnenie zjavuje po častiach, v snových epizódach a prerušovane, takže hrozivú prepojenosť vlastných malých prehreškov s globálnym Zlom si najprv neuvedomuje, Hlatkého postavy sú do hĺbkky uzmierené s nesením zodpovednosti aj mimo individuálneho previnenia; priam čakajú na príležitosť, aby sa vzhliadli v niektorom reálne spáchanom zločine, objavili hoci kúsok povedomého, dedičného spojiva, ktoré by ich znovu usvedčilo z hriechnosti. Napr. téma holokaustu, traktovaná v Topolovej *Sestre*<sup>(6)</sup> a v Hlatkého knihe *Jesenný opar* (1999) zachytená iba marginálne, dosahuje v reflexii protagonistu Eda Driapala takúto intenzitu:

6 Do sužetu *Sestry* je táto téma vnesená prostredníctvom Potokovho sna – vídiny, v ktorom sú členovia Organizácie na lietajúcom koberci vťahnutí do časového cyklónu, čo ich vymršťuje na území osviečimského koncentračného tábora. „Na tom mieste se srážel veškerý čas ze všech světů v lidským nebi, tam byla náhle kolmá stěna a za ní jen další čas, kterej se vcucával do té černý díry, kam my padali, a bylo to asi jak malström, obrovskéj vír od tego paranoidního Poea“ (Topol 1994: 86). Po „pristátí“ sa hrdinovia Potokovho rozprávania ocitajú doslova na poli smrti: nohami sa prepádajú do mazľavého popola zo spálených ľudských tiel a následne sa len s veľkou námahou predierajú cez záľahy zdeformovaných kostí, pod ktorými sa nachádzajú gigantické rošty vychladnutých pecí. „A nejhorší bylo, pánové a bratři, když někdo neopatrně šlápl na nějakou...něčí křehkou nebo ztěžlou hrud' a rozšlápl ten hrudník a probořil se, a tenký ostrý žeberní kosti mu nohu sevřely jak v pasti... do těch ran se dostával popel z mrtvejch...“ (ibid.: 88). Potok a jeho družina pochopia, že sú v pekle, že Osvienčim je (pred)obrazom hrôzostrašného, bolestivého konca, pre ktorý sa ľudstvo úplne dobrovoľne rozhodlo a každým dňom mu čoraz rýchlejšie kráča v ústrety. Postmortálnemu výjavu dodáva nadčasovú príchť „živá“ kostra, jedna z obetí fašistického vyhladzovania, ktorá sa zroneným pútnikom predstavuje ako Josef Novák. Táto pitoreskná figúrka sa ujíma funkcie sprievodcu, zvláštnou skomoleninou írečitých výrazov, slangu a táborového žargónu, no predovšetkým s povznesením a elánom, ako keby predvádzala cirkusové číslo, živo opisuje osviečimské pomery, desivé mučenie či doktora Mengeleho a jeho dych vyrážajúce experimenty na ľuďoch. Fraškovitý prejav každú chvíľu ozvlášťuje rôznymi popevkami (napr. „Jo a jedeme dál, jedeme, jen se vezeme, ať to lítá, ať to sviští, jak tři báby na kluzišti! Hola hej hola hou, sleduj zvede prohlídečku mou! No ale teďka už sem v nebičku...“; ibid.: 100), trochu prekvapivým označovaním obyvateľov lágra („ty kuci židovský“, „heftlinci“, „wolfci“, „hurvíni“, „frindolýni“, „mrtvoláci“ atď.), no najmä poznámkou – „Ale já už sem dneska nad tím“ (ibid.: napr. 92) –, ktorá má poukázať na zotretie všetkých krívd, nenávisť a utrpenia po smrti. V druhej časti rozmernej vídiny stojí Potok zoči-voči veľkej Tvári, starému Bogu, ktorý mu kladie na plecía dedičnú spoluvinu niekoľkých generácií za holokaust, za to, že prežil a nijako proti nacizmu nezasiahol. Tvár vzápätí upriamuje Potokovu pozornosť na maličký kľúč, zoškvařený

„Mydliny a kosti, pomyslel som si. Bože, boli to diabli, nie ľudia... koncentračné tábory, nekonečne kruto znázornené posledné pravdy života, kosti a mydlo, oheň a plyn, pena... cítim sa ako koacervát vrhnutý do rozžitého prostredia, preto som vždy nanovo požieraný, taký pocit ohrozenia majú Židia, ešteže sa nedotýkam mdlôb, ktoré prichádzajú vždy v pravý čas, údesné, hoci nie som Žid“ (Hlatký 1999: 55).

Pokiaľ ide striktne o jazyk, jeho mutácie možno u Topola i Hlatkého sledovať v rozličných stupňoch zacyklovania do seba, prelínania tajuplných, dávno zabudnutých, resp. práve konštituovaných vrstiev, čo postavy na oboch stranách vnímajú viac negatívne: ako následok post-babylonského roztrieštenia univerzálnej zrozumiteľnej reči / fungujúcich jazykov, sankciu za neochotu navzájom komunikovať a tým predchádzať závažným konfliktom. „Nový jazyk“ v *Sestre*, ktorého čiastočným nositeľom sa stáva aj Potok, je výsledkom osudového zmätenia v priesečníku starého a nového času a bezprostrednej explózie chronologického poriadku sveta, ergo jeho smrti. Holokaust, uvrhujúci hrdinov Topolovho románu do stavu bezčasovosti, je v deväťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia akoby znovu prítomný aj v podobe zlovestného tieňa, čo zasahuje schopnosť vypovedať zvlášť o zážitkoch s vysokým emocionálnym koeficientom. Začínajú prevládať anestézia a odcudzenosť, ktoré v etnicky a kultúrne zmiešanom prostredí západnej a strednej Európy (územia Kanakov) spoluprodukujú bizarnú textúru tvarovo nezaraditeľného a významy „lep-

---

temer na uhol' v jednej z pecí, resp. na jeho majiteľa, „ktorej tenhle kľúč tahal na krku ve svém čase, ten Mojše nebo ta Baše, už nepřijdou... Dítě už nedorazí, protože ho v tý peci spálili“ (ibid.: 108). Týmto v Topolovej *Sestre* kulminuje celá idea tragična: totiž ukazuje sa, že splynovaným dieťaťom bol vlastne toľko očakávaný *Mesiah* (!), ktorého druhému príchodu ľudstvo rázne zamedzilo. „Mesiah už nepřijde. Už tu byl a spálili ho“ (ibid.: 109), a tak „nás čeká život slepech červů bez naděje a beze smyslu až do smrti“ (ibid.: 108). Podľa Potoka je preto Osvienčim čiernou dierou v neopísateľnom, bezváhovom stave času a priestoru: ich amortizáciou či dokonalým znehybnením. „A ten prostor se nehejbal, protože čas zemřel s Mesiahem v Osvětimi“ (ibid.: 109). Teória o výbuchu času je teda iba mylným dezinterpretovaním jeho celkového zániku – uvedomuje si Potok v rozhovore so vševediacou Tvarou – a zároveň svoj život pripodobňuje k tanču mŕtvol, človeka bez času. Naznačené okolnosti zvýrazňuje pri Topolovom románe aj český literárny kritik a historik Martin C. Putna: „Podle Jáchyma Topola Mesiah už přišel: Bylo to jedno ze židovských dětí, které zemřely v Osvětimi – a když zemřel, zemřel s ním i čas, a tedy to, co žijeme, je vše po smrti, po čase, v už ne – čase. Svět už vykoupěn nebude“ (Putna 1994: 214).

tajúceho“ jazyka. V Hlatkého prózach je takisto tematizované pôsobenie „deštruktívneho zla“, „pradávej poruchy, ktorá preklína svet dlhé tisícročia“ (Hlatký 2001: 76), lež je tu aj odhodlanie „zničiť priestory zla, opraviť pradávnú chybu, v ktorej sa ľudstvo pohybuje“ (ibid.). Silná túžba po autenticite rečových znakov, ich očistení spod nánosov temných vnuknutí „hadieho našepkávača“ (Hlatký 1999: 17) privádza Eda Driapala v poviedke „Vizionia II.“ k detsky prostému a jazykovo neutrálnemu, bezpríznačkovému videniu a cíteniu skutočnosti, kde „masky začínajú prehrávať a znaky [...] prevrátať“ (ibid.: 94). V poviedke „Tamaria“ z knihy *Sláva a tajomstvo* komentuje hlavný hrdina – zhodou okolností vystupujúci ako „priateľ Edo“ – svoje úsilie takto: „Stále spájam hlásky a slová v nádeji, že sa mi zjaví tajomstvo, ale zdá sa, že moje duševné zdravie je vykúpené duchovnou krízou. Hrám sa so slovom ASKAM, obraciam ho vo vedomí ako najvyššie tajomstvo, ale nič sa mi nezjavuje. Je to čln v Tichomorí“ (Hlatký 2001: 77). Na rozdiel od Topola sa experimentujúci jazyk u Hlatkého stáva i predmetom pokusu o nové dekódovanie, nástrojom „stvárnenia pocitu blízkosti spásy a trestu...“ (Hlatký 1999: 82) v starozákonnom zmysle. „Musím ho postihnúť!“, hovorí hrdina poviedky „Vizionia I.“ po tom, čo mu nevšednú úlohu prideliť veľký „Kongres svetovej inteligencie“ a on si uvedomuje, že ho čaká nie dobrodružstvo rozumu ako pri čítaní J. L. Borgesa a U. Eca, ale dobrodružstvo ducha, nadprirodzenej a ťažko opísateľnej inšpirácie, osvietenia, v ktorom sa priblíži čistému gestu Stvoriteľa. „Nikto z Kongresu sa nezačuduje, keď sa na niektorom mieste tohto textu rozbláboce jazykom spred výstavby Babylonskej veže. Čosi ma láka a volá. Tón. Ontaj a jätno. Hluché slovíčka?“ (ibid.: 83), pýta sa horlivo, no zároveň s neklamnou intuíciou pripúšťa „odvrátenie sa dobrotvitého Boha od troch ľudských časov a nesmierny sentimentálny smútok, s akým nám Boh ukazuje chrbát a primkyna nás k láske stvorenia“ (ibid.: 84). Návrat k počiatku znamená pre Hlatkého postavu popretie zla v sebe, skoncovanie s teóriami o jeho neporaziteľnosti a odvrátenie sa od poznávacej logickej konvencie, ktorá nám vstupuje presvedčenie, že my riadime veci a okolnosti vo vesmíre, zatiaľ čo ony usmerňujú nás. Expanzia semiologickej energie, skrze ktorú sa tu nadpriemerne zvyrazňuje okruh autonómnej osobnosti, má svojou

prirodzenou živelnosťou blízko k „poslušnosti“ našej vôle byť a rásť: nemožno ju ovládať ani v rôznorodosti jej intenzity, ani v neohraničenosti jej modalít (porov. de Chardin 1996: 22–46). „Kto mi teraz šepká? Ktokoľvek by šepkal, šepká Boh“ (Hlatký 1999: 88), odpovedá si hrdina vo „Vizióonii I.“ a v hľadaní mirakulóznej formulky – „výplodu všetkých modlitieb sveta“ (ibid.: 86), ktorú by ako paralyzujúci prostriedok vrhol do tváre vojnovým mučiteľom a mohol ňou kontrovať smrtonosnému „chrééé“ (ibid.: 86) –, sa posúva od „významového STRP, čo je kombinácia hlások procesu zapávania“ (ibid.: 88) až k „náseptovému BLZD, čo pekne páchne brudom a všetkými lotrovinami sveta“ (ibid.). Vzrušujúce putovanie doslova fonematickým „tunelom“ sa v knihe *Jesenný opar* začína pri pokuse „zajoyceovať, zaasiociovať si“, odhaliť „Languu, guu, guu, v open forme na konci slova, keď stvoriteľská civilizácia vysielala všetky esencie stvorenia do presného priestoru“ (ibid.: 85), prechádza štádiom nenapísateľnosti či priam bojom so vzdorujúcou matériou („igzoajrejmachstar“, [...] „machstar alebo machstor, tóra alebo hviezda, dokonavo alebo nedokonavo? Sientomanar?“ – 86; „Enmelejbuj“ – 88 a neskôr pod sugesciou biblického textu formulované „Karnefezulafruzensanfach“ – 89 atď.), aby nakoniec vyústilo do oživotvorujúceho, nežného elixíru hlások „La lingua, láska, L/l/as/z/k/g/á, lavoaney“ (ibid.: 98), ktoré majú symbolizovať „zosynergetizovanie [...] ľudstva na vysokej úrovni citu“ (ibid.: 88) a obnovenie (pra)tajomstva lásky. Vizionia ako vybájená „zem, zasľúbená najhlbšej pravde“ (ibid.: 90), založená na porozumení a spolupatričnosti, sa tak ďalej pretvára do omnoho intímnejšej podoby vzájomného prestúpenia dvoch ľudí. Hlboká citová náklonnosť muža a ženy je u Hlatkého stavom najvyššieho duchovného posvätenia a duševného vytrženia, ktorého krásou možno účinne „mučiť zlo ako jav a za jeho strašnej konšternácie, strachu jeho večných užívateľov, vykonať nad ním súd“ (ibid.: 100). V *Sláve a tajomstve* je to už jednoznačne vytýčená idea ženosveta, feminínna Ultima Thule, ovplyvňujúca zmýšľanie a život hrdinov cez konkrétnu Evu, Jarmilu, Rubenu, Zuzanu či Tamaru, v ktorých vzhliadajú odlesky prototypálnej „veľkej ženy žien“ (Hlatký 2001: 110). V závere *Jesenného oparu* sa láska v tvare definície predstavuje ako „putovanie večnou pamäťou stvorenia v potrojnosti duch, telo, slovo“

(Hlatký 1999: 101), resp. na základe interpretácie Žalmov 149 a 150 ako „výbuch slova a hudby“ (ibid.: 102), kým v *Sláve a tajomstve* nadobúda povahu adresnejšieho kódu v novej triáde „Boh – slovo – žena: svätá trojica pre muža“ (Hlatký 2001: 60), pričom láska k žene – „tá pôvodná, neskalená malichernosťou reality“ (ibid.: 118) – je povznesená na „najvyššie tajomstvo života“ (ibid.).<sup>(7)</sup>

Kreovanie alternatívnych – experimentálnych jazykových tvarov má v Hlatkého prózach (na rozdiel od Topola) svoju vnútornú, takrečeno exkluzívnu motiváciu. Kým pre Topolovho hrdinu sú pri generovaní hybridných foriem jazyka kľúčovými podnetmi externé vplyvy (zmena spoločenskej atmosféry po roku 1989, komunikácia protagonistu s postavami zo „sveta“, čiže konfrontácia s jazykovými, kultúrnymi, náboženskými či zvykovými osobitosťami hrdinov – cudzincov a pod.), Hlatkého narátor v ich-forme sa pokúša nájsť tajomné formul(k)y, ktorými by napr. vzdoroval zlu, autentickjšie vyjadril svoju intímnu emóciu lásky a pod., pričom s gramaticky korektnou lexikou pracuje prostredníctvom konkrétneho algoritmu: retrográdneho prepisu, tzv. prešmykovania hlások, slabík či glutinácie morfém alebo celých lexém atď. Ak sa predsa len uchyluje k použitiu úplne nových

7 Je pozoruhodné, že organizujúci ženský princíp „prevráva“ aj v závere Topolovej *Sestry*, a to vari s rovnakou vykupiteľskou intenzitou – konkrétne hlasom Bohorodičky, čiernej Čenstochovskej Madony, ktorú mal Potok po celý čas zavesenú na krku v malom medailóne a jej odtlačok si nostalgicky obzerá takmer na pokraji smrti, keď sa ho v kritickom štádiu ujíma rád milosrdných sestier. „A pak jsem se díval zas a zas až mě bolel krk. Byla tam Madona. Černá Madona, drobná jak na medailónku, v celý svý krásě, v bolesti svý jizvy. Byla tam ta nekonečně plačící [...] ta Madona vypadala jak vypálená do kůže, nebo snad jako rytina... nad drakem!... byl jsem moc šťastnej, že ji tam mám“ (Topol 1994: 416). Z hľadiska závažnosti protagonistovho zlyhania v najvýznamnejšej životnej skúške je symbolicky katarzná aj finálne uzavretie „ženosveta“ románu *Sestra* v optimistickom naplnení. Iniciačné pôsobenie Malej Bielej Psice, jej duchovná všadeprítomnosť po zmiznutí z telesného sveta a porovnateľná efemérnosť Černej, ktorej stratu principiálne nemožno odčiniť, vyúsťujú do Potokovho vzťahu s krehkou Laosankou, priateľkou zosnulého Bohlera. „Laa“, ako ju oslovuje, v najlepšom nadväzuje na Potokovu fundamentálnu pravieru v ženské pokolenie a spoločne so synčekom aktualizuje i podvedome panegyrizovaný obraz Madony s dieťaťom. Zároveň je výzvou ad deliberandum, reflexom čistej lásky k Psici a Černej ako anjelským Sestrám a nanovo darovaným časom, ktorý už hrdina nesmie premárniť. „Byli jsme u sebe. Bylo to najednou. Mělas hlavu u mě a já tě objal. Už se neopustíme, řekl jsem. Už ne, řekla jsi ty. A vtom zazněl zvonek. Trhla jsi sebou, a ani jsem se neptal... na tvých očích jsem viděl, že nevíš. Zvonění neustávalo. Ten někdo držel na zvonku prst. Trochu... jen trochu jsem tě odstrčil a zdvih ruce... ale tys je vzala, lehce, vzala jsi mý dlaně do svých a položila sis je na ramena. Neotevřeme, řekla jsi. Už ne. Ne. Teď ne“ (ibid.: 455 – posledné slová románu).

slov, väčšinou čerpá z biblických, mytologických alebo ezoterických prameňov (porov. Součková 2006: 92–99).

Ako sme už avizovali na začiatku štúdie, s prózami J. Topola a E. Hlatkého – najmä prostredníctvom typológie jazykového experimentu – súvisia i texty súčasného poľského prozaika a reportéra Ziemowita Szczereka (1978), ktorý je vďaka prekladu svojho románu *Siwy dym albo pięć cywilizowanych plemion* (2018; Sivý dym alebo päť civilizovaných kmeňov [2019] v pretlmočení P. Oriška) známy už aj slovenskému čitateľovi. Prvý „dotyk“ s príznačnou poetikou tohto autora mohli čitatelia na Slovensku absolvovať vlastne ešte o niečo skôr, keď v časopise *Revue svetovej literatúry* v roku 2017 vyšiel úryvok z jeho knihy *Siódemka* (2014) pod názvom „Pec veřejná: Bezpoľštie“. Tematikou sa Szczerek približuje viac Topolovi než Hlatkému: jeho prózy by sme mohli bez zaváhania označiť za tzv. postfaktuálnu literatúru, resp. produkciu alternatívnych dejín alebo za historické fantasy.<sup>(8)</sup> Svoje texty situuje Szczerek väčšinou do blízkej budúcnosti (zhruba polovica dvadsiateho prvého storočia), pričom jeho

8 V tomto zmysle sú Szczerekove prózy porovnateľné napr. s románom J. Topola *Kloktat dehet* (2005), v ktorom autor ponúka alternatívne vykreslenie československých dejín po auguste 1968. Okupácia ČSSR „spriatelnenými“ vojskami nevyúsťuje do normalizačného procesu, resp. neukončuje demokratizačný obrodný proces tzv. pražskej jari, ale sa mení na v pravom slova zmysle zákopovú vojnu, v ktorej vznikajú organizované ohniská odporu proti komunistickým okupantom. Topolov príbeh, ktorý si zo začiatku zachováva striktné mimetické kontúry, sa veľmi rýchlo transformuje na blúznivý kaleidoskop neraz protirečivých situácií a v nich vystupujúcich postáv. Mestečko Siřem sa premieňa na centrum reformovaného socializmu z konca šesťdesiatych rokov, inštitucionalizované vyhlásením „Siřemské autonomní zóny“ (Topol 2005: napr. 131), ktorá šíri myšlienky odporu voči vpádu vojsk Varšavskej zmluvy. Zóna reprezentuje hrdinskú vzburu proti domácim zástancom starého poriadku a zahraničným okupantom, ktorých skutočným cieľom, ako vychádza z nájavo, prekvapujúco nie je vojna a zdolanie iba sčasti ozbrojených protivníkov, ale vytvorenie medzinárodného Socialistického cirkusu (!). Objavujú sa tu napríklad ukrajinskí krotitelia medveďov Griša a Vasil, žirafy z Varšavského varieté, trpaslík Willy Dagobert – „východonemecký soudruh“ (ibid.: 160) – či rómska morská panna, ktorá cestuje po krajine v drevenej maringotke sťaží univerzálna prostitútka atď. Vrcholom „osvetových“ snáh sovietskych jednotiek („vybudovať v Československu zázemí pro oddech a kulturu“; ibid.: 177) je ale rozhodne demolačná tanková kolóna s názvom „Veselá písnička“, kde v náručí neohrozeného kapitána Jegorova nachádza prechodné útočisko aj hlavný hrdina románu – dezorientovaná sirota z detského domova Ilja. Je však pravdou, že kým Z. Szczerek projektuje svoje ahistorické alternatívne vízie striktné do budúcnosti, väčšina autorov tzv. postfaktuálneho alternatívneho prúdu v literatúre reinterpretuje, resp. variantne fikcionalizuje chronicky známe dejinné fakty – okrem J. Topola v poslednom čase napr. V. Klimáček v románe *Vodka a chrám* (2013), v ktorom projektuje radikálne diferentnú trajektóriu spoločensko-politického vývinu v Československu po nežnej revolúcii v novembri 1989.

generálnou témou je totálna politicko-geografická, ale aj sociálna dezintegrácia strednej Európy s osobitným zreteľom na Poľsko. V próze „Pec verejná: Bezpoľštie“ zachádza dokonca ešte ďalej, keď sa pohráva s motívom zmiznutia Poľska ako fyzickej krajiny z mapy Európy. Využíva pritom prvky ostrej satiry, situačnej komiky, resp. dômyselne kombinuje vysoký umelecký štýl s poklesnutosťou literárneho gýča, pričom kreuje doslova karnevalizujúci jazyk:

„Jedného rána sa Európa prebudila, pozerá – a Poľsko nikde! Prepánaboha! Jednoducho ho niet. Tam, kde kedysi bolo bývalo Poľsko, teraz žblnká voda. Aj to plytká, vlastne iba také blato – až po obzor [...] Ukrajinskí pohraničníci v Šehynách opatrne prichádzajú na breh, špičkami topánok skúšajú hladinu – voda, blato. Ale kde je Poľsko? Kde je Biedronka na druhej strane hranice? [...] Z hôr, kam oko dohliadne, steká čisté blato! Okrem neho tam nie je nič! Ani stromy, ani cesty, ani tie poľské domy bez lađu a skladu, nič. Nie je tam vôbec nič! Poľsko zmizlo!“ (Szczerek 2017: 57).

Osobitným návratným motívom, ktorý autor uchopil mimoriadne kreatívne, je bezprostredná reakcia colníkov na každej zo siedmich hraníc Poľska so susediacimi štátmi. Z jazykového hľadiska je jednoznačne najvynaliezavejšia a zároveň najkomickejšia reakcia vojakov na poľsko-litovskej hranici: „Litovčania sa pozerali, ako ich príjemne pahorkovitá, bahnisto-trávnatá krajina postupne prechádza do blatistého soté. ‚A ty, Konstanty, miau si tam nejakú rodinu v tym Poľsku, ha?‘, spýtal sa pohraničník, ktorý mal na služobnej košeli nášivku s menom Stanislovas Kozlauskas. ‚Ta d’e,‘ odpovedal Konstanty, ktorý mal na nášivke Konstantinas Kalinauskas. ‚Nikoho, suka, bľať. Všetci sú v Sołeczchnikach, bożeuchovaj. Šťastie, kažuť, v nešťastí.‘ ‚Nu, ale strany škoda,‘ vzdychol si po chvíli Konstanty. ‚Nu,‘ vzdychol si Stanisław, ‚škoda, mal som odtiaľ auto doviezť‘“ (ibid.: 59). Nasledujúce sekvencie textu sa orientujú na opis rôznosti reakcií na zmiznutie Poľska: od zahraničných diplomatických kruhov, mimovládnych organizácií až po cirkevnú hierarchiu či predstaviteľov náboženstiev (nemožno nespomenúť *Mechanický pomaranč*



Anthonyho Burgessa implikujúce vyjadrenie „Veriaci hovorili: šach-mat, ateisti. Where’s your racjonalne vysvetlenie now?“ [ibid.: 6o]). Kľúčovým tematickým vyústením je v *Bezpoľští* po čase fakt, že na bezútešných blatisto-močaristých planinách sa vztýčila gigantická hora, čo odhalila larvy, z ktorých začali za anjelského spevu vyliezať svetlovlasí modrookí obri s jasnou pokožkou a krídlami na chrbte. Satirický modus operandi, nemilosrdne účtujúci s historicky zakódovoanou hrdou poľskosťou (ako aj ideou vyvolenosti poľského národa – jeho imperiálnej, víťaziackej mentality, ktorá sa kedysi zrodila z idey sarmatizmu<sup>9</sup>) a u Szczereka prítomný prakticky permanentne, nadobúda v týchto fázach rukopisu kulminačnú úroveň: „A blato rodilo. Napokon, veď to bolo ich blato-matka, blato-otec. Blatno-poľská-otčina. Blato im najskôr porodilo odev – rohatívky s husárskymi krytmami na nosoch, voľné pohodlné nohavice stiahnuté na členkoch [...] Potom šable s orlímimi hlavicami a svietiacim ostrým ako Skywalkerov meč. A prsné panciere s Matkami Božími [...] Poľsko sa

9 Termín *sarmatizmus* sa prvýkrát objavil až v polovici osemnásteho storočia, no ako ideológia, resp. pocit vyvolenosti či akejsi spasiteľskej predestinovanosti poľskej šľachty sa pomaly kreoval po tom, čo poľský kráľ Ján III. Sobieski, stojac na čele poľsko-rakúsko-nemeckej armády, v Bitke pri Viedni (11.–12. september 1683) definitívne porazil osmanské vojská pod vedením veľkovezira Kara Mustafu Pašu. Toto víťazstvo znamenalo ukončenie tureckej expanzie v strednej Európe a zosilnenie politického vplyvu Habsburskej monarchie. Predstavovalo historický zlom v tristoročnom zápase medzi centrálnymi európskymi mocnosťami a Osmanskou ríšou. Po šestnásť rokov trvajúcej Veľkej tureckej vojne habsburská ríša postupne ovládla južné Uhorsko a Sedmohradsko, ktoré boli z veľkej časti zbavené tureckých síl. Po tomto vojenskom triumfe poľskú šľachtu celkom zachvátili vlastná sláva a falošný sebaobdiv – príslušníci šľachty nadobudli pocit, že Poľsko ako krajina je štítom a ochrancom pravej európskej kresťansko-katolíckej civilizácie (bližšie pozri Káša 2012: 50). V tomto kontexte môžeme potom celkom inak „čítať“ rozhovor literárneho kritika M. Glińskiego so Z. Szczerekom pre portál culture.pl (vyšiel pod názvom „Jeśli coś się nie wydarzyło, to nie mogło się wydarzyć“) v období po vydaní Szczerekovej knihy *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski* (2013). Gliński tu inak ako prvý uvažuje či rovnako zavádza pojem „myšlienkový experiment“, ktorému však nie sme veľmi naklonení. Okrem iného tu čítame: „M. G.: Jak się czułeś pisząc „Rzeczpospolitą zwycięską“ – bo wygląda na to, że taki eksperyment myślowy może być dobrą zabawą, ale może być też bliski jakiemuś szaleństwu? Z. Sz.: Potencjalnych wariantów, jakie mogła przyjąć historia, jest nieskończenie wiele. Ja w tej opowieści postarałem sobie wyobrazić Polskę taką, jaką sama chciałaby się widzieć. I jaką my chcielibyśmy widzieć – bo co kto weźmie jakąś publikację dotyczącą międzywojnia, to czyta: „ambitne te polskie plany przekreślił wybuch wojny światowej“. Po-myślałem, że warto zebrać rzeczzone „ambitne plany“ do kupy, doprowadzić do sytuacji, w której Polska dostaje z zewnątrz środki, żeby je spełnić (bo nawet jeśli jakimś cudem wygrałaby we wrześniu 1939, to wojna pogrążyłaby ją w kryzysie finansowym na długie lata) i zobaczyć, co by ze spełnienia tych planów wyszło. To była układanka – zabawa polskimi międzywojennymi mitami, nadziejami, złudzeniami“ (Szczerek 2013).

zresetovalo a znovuzrodilo. Zrodilo sa z rodného blata, nanovo. Aby už na veky vekov bolo poľské a silné...” (ibid.: 62–63) atď. Slovom, žiadna z historických alebo aktuálnych poľských traum neostáva v Szczerekovej próze bez povšimnutia, resp. bez zodpovedajúceho ironicko-satirického tematizovania, ktoré je založené de facto na princípe paradoxu – čím vážnejšie a monumentálnejšie chcú Poliaci v očiach iných národov pôsobiť, tým intenzívnejšie „zbezvýznamnenie“ na rôznych frontoch evokujú. Autor tak v podstate spochybňuje aj zmysel samotného znovuzrodenia Poľska, ergo vznik nového Poliaka – nadčloveka, ktorý sa v Szczerekovom texte, len čo sa trocha zorientuje, znova primkýna k svojim starým slabostiam, traumám, frustráciám a subordinovanej mentalite. Poľsku teda nepomáha ani návrat do takpovediac bodu nula, na začiatok Božského stvorenia ľudstva z prachu a blata, nepomáha mu ani polobožská podstata (anjelské krídla na chrbte či enormný vzrast), ktorá nedokáže prekryť zvláštnu, akoby mýtickú predisponovanosť k malosti a smiešnosti – autor túto črtu podčiarkuje archaizujúcou dikciou krátkej textovej sekvencie, čo sa opakovane vyjavuje ako leitmotív spolu s povestným vulgarizmom, asociujúcim azda niečo z mentality Poliaka postmoderných deväťdesiatych rokov kataklizmického dvadsiateho storočia: „Teraz Poliaci niekoľko metrov mali, neohliadali sa na evolúciu homo sapiens ani na to, ako iní národovia vyzerajú. A v piči Poliaci iných národov mali“ (ibid.: napr. 63).

Szczerek neponecháva bez ostro výsmešného „spracovania“ azda žiadnu okolnosť či zásadnejší fakt poľských dejín vrátane historického pátosu – fixácie na vlastné dejiny a mýty – či národného vierovyznania – katolicizmu.<sup>(10)</sup> Zrod obrovského, nezávislého a silného Poľska, de facto supervelmoci, autor systematicky „odmocňuje“ hyperbolizovaným akcen-

10 V kontexte funkčne využívanej hyperbolizácie či poetiky permanentnej preexponovanosti tu stojí za zmienku motivické vyústenie vyššie spomenutej „poľskej Blatnej hory“, ktorá v *Bezpoľští* nepochybne parodizujúco odkazuje na Jasnú Horu (Jasna Góra) – sanktuárium Matky Božej v Čenstochovej, ktoré má v povedomí Poliakov štatút národného pútnického miesta, resp. si trvalo zachováva dekórum nedotknuteľnosti. S týmto motívom napokon Szczerek pracuje aj ďalej, a to spôsobom sebe vlastným: „Na vrchole stokilometrovej poľskej Blatnej hory, ktorú bolo vidieť z celej Európy, vyrástol Ježiš s bradou a rozťahnutými rukami objímal svet – bol väčší ako Ježiš v Riu, vlastne väčší ako celé Rio“ (Szczerek 2017: 63).

tovaním onej veľkosti a sily. Szczerek tak dômyselne využíva staré známe postupy absurdnej literatúry: ak preexponujeme smútok, vznikne humor, ak preexponujeme tragiku, vznikne fraška atď. Neprehliadnuteľným je v *Bezpoľstí* aj experimentovanie s jazykom, ktoré súvisí s motívom neskoršieho kultúrneho kolonizovania Nemecka Poliakmi:

„Poľské zástupy len dozerali, či sa nemecké deti učia v škole poľštinu. Tak ako sa celé roky poľské deti museli učiť nemčinu [...] A tak sa teutónske deti naspamäť drvili ‚chžonšča co bžmi v tžtinie‘, horké slzy prelievali, a ak sa niektoré z nich pomýlilo – švác ho šabl’ou svetelnou po pruskom krku [...] A prikázali Poliaci zázrační Nemcom nevďačným a nechápavým zapisovať do nemeckých slovníkov poľské slová [...] A padali hlavy vzdorných Nemcov a tí menej vzdorní písali do slovníkov: die Kschsionzke, der Zammochod, das Piwo, die Currykielbaza, das Hydraulika, der Kschisch, die Klapki, das Lezhak, die Blotto, die Inzhynieriagenetytschna“ (ibid.: 64).

Iným podnetom pre voľné generovanie hybridných, interlingválne motivovaných a lexikálne fúzovaných slovných tvarov sú v Szczerekových textoch geografické názvy a pomenovania národností. V *Bezpoľstí* sa objavujú chronicky známi Nemčúri, Pepíci či Slováčikovia (ibid.: 63), no v románe *Sivý dym*, ohlasujúcim symbolicky koniec starej Európy s jej národnosťami a hranicami štátov, už vystupujú reprezentanti novo konfigurovaného sveta (Neurópy), ktorí menej alebo viac odkazujú na svoju starú identitu a pôvod:

„No a ja, Neurópan z Dogerlandu, ale nedokrvených miešancov a čudákov ako ja je tu neúrekom: Frankohispánci, Itolorumuni, Ukroitalovia, Škotlináci, Brityši, Frajčiari, Amerotyši, Fínčici. Mnohí z nich sú anari, ktorí sa do Neurópy prisťahovali po vyhlásení národnej indiferentnosti“ (Szczerek 2019: 267).

V tomto ohľade sa opäť objavuje súvislosť Szczerekových textov s prózami J. Topola – obaja totiž tematizujú miešanie rás a národností, resp. každý v inom kontexte opisuje vznik neidentifikovateľnej bastardnej kultúry: Topol na pozadí „výbuchu času“ v roku 1989 a ďalej v deväťdesiatych rokoch,

kým Szczerek v románe *Sivý dym* „posúva“ svoje vízie do relatívne blízkej budúcnosti, keď hovorí o transformácii Európy na Neurópu a konci starého geopolitického usporiadania, o zániku národností a nekontrolovateľných migračných vlnách. Kým však Topol má zmysel pre modelovanie kategórie tragična, je vyslovene postapokalyptický, pričom buduje i východiská pre vykúpenie ľudstva; Szczerek pracuje dôsledne s hyperbolizáciou, satirou a iróniou, ba v najdôležitejších zlomových momentoch svojich prozaických textov je dôsledne iracionálny, nepochopiteľne absurdný a fraškovitý. Dôkazom sú zaiste aj finálne scény v spomenutých textoch či rozoberaných fragmentoch. Záverečný výjav v románe *Sivý dym* prináša ničím neanticipovaný a bezpochyby šokujúci koniec hlavného hrdinu – vojnového reportéra, ktorý nezainteresovane prijíma rozsudok smrti z rúk svojej najlepšej kamarátky Vesny:

„Krásna. Celá v čiernom. V žakete, jazdeckých nohaviciach, vysokých čizmách. S tvárou mladého chlapca. S úsmevom a prižmúrenými očami. Na hlave nemá žiadne rohy. Aké rohy? Natiahne ruku. ‚Daj.‘ Podám jej svoju pištoľ. Namieri mi ju na hlavu. Pozeráme si hlboko do očí“ (ibid.: 338–339).

Ešte absurdnejší a karnevalizujúcu poetiku britskej komediálnej skupiny Monty Python pripomínajúci je záver *Bezpolštia*: po expanzívnom rozmachu Poľska a Poliakov a potvrdení ich supervelmocenskej dominancie a globálnej svetovlády tu nastupuje akoby kinematografický „prestrih“, apokalyptické „zatiehnutie opony“:

„Celý svet obdivoval Poľsko, úpenlivo ho chválil hlasom jednomyseľným a solidárnym, kvílili zradcovia na šibeniciach, a Poliaci spievali unisono až do času, kým v Švajčiarsku nenatrafli na Veľký hadrónový urýchl'ovač. Začali sa s ním hrať, pokazili ho a nechtiac pri tom zničili vesmír“ (Szczerek 2017: 65).

\*

Z vyššie uskutočnených analýz pre nás vyplýva, že elementárne motivácie „uchýliť sa“ k tvarovému (jazykovému) experimentu sú u Topola, Hlatké-

ho i Szczereka determinované vskutku rôznorodou tematickou intenciou. V Topolovej *Sestre* sú citované personalizované šifry, neologizmy a jazykové mutácie odrazom civilizačného „výbuchu“ v zmysle expanzie ťažko rozlíšiteľnej, takpovediac bastardnej (ne)kultúry deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia – na textovej úrovni jej zodpovedá nová „kanacká“ rasa, „kanačtina“, resp. „Kanakland“, ako metafora postmoderného Babylonu, produkujúca veci a významy doposiaľ absentujúce v jazykovom vedomí hlavných hrdinov. Nie náhodou Topol najmä v úvodných fázach románu apeluje na nepoužiteľnosť starého jazyka, ktorý už nedokáže sprostredkovať nové skúsenosti z hybridnej reality. Skrze motív kultúrnej a jazykovej hybridizácie sú Topolove romány *Sestra* a *Kloktat dehet* porovnateľné s prozaickými dielami Z. Szczereka, i keď tie sú už zasadené do dôsledne ahistorického, post-faktuálneho času blízkej budúcnosti (zhruba polovica dvadsiateho prvého storočia), pričom neraz už iba fragmentárne odkazujú ku kedysi existujúcim štátom a jeho kultúrnym reprezentantom (pars pro toto zmiznutie Poľska) či naopak, oslobodzujúco a s karnevalizujúcou nadsádzkou tematizujú kompenzáciu niektorej chronicky známej dejinnej traumy (napr. podmanenie si nemeckého národa Poliakmi) aj s detailnými následkami vo sfére spisovného jazyka. Kým však Topol a Szczerek sú pri kreovaní svojich lexikálnych novotvarov či úryvkov celých jazykov (die Kschsionzke, der Zammochod, das Piwo, die Currykielbaza, das Hydraulika, der Kschisch, die Klapki, das Lezhak, resp. Josef Vissarionovič Švejtk, ataman Ralfo Valentino Belmondo-vič, Voyant, Satyr, Médija atď.) stále racionálne dešifrovateľní, ergo kultúrne dekódovateľní, v prípade E. Hlatkého sme nezriedka konfrontovaní s „ostrovtčekom“ iracionálne a enigmaticky determinovanej jazykovej skutočnosti (výrazy ako igzoajrejnmachstar, machstar, machstor, Sientomanar, Enmelej-buj, Karnefzulafruzensanfach a pod.), ktorá odzrkadľuje skôr emocionálnu predimenzovanosť hlavnej postavy, jej duchovné vytrženie, neznámy druh náboženského zasvätenia či explicitný dôsledok diagnostikovanej psychickej poruchy (napr. manická depresia či schizofrénia, ktoré sa ako diagnózy hlavného hrdinu spomínajú v úvode Hlatkého knihy *Jesenný opar*). Jednako, spoločným menovateľom experimentovania u všetkých troch nami skúmaných prozaikov môže byť jeho neinvazívny, vzhľadom na frekvenciu využitia

recepčne nenarušujúci model, oproti ktorému stojí invazívny experimentálny model (či modus operandi), vyznačujúci sa fatálnym komunikačným zastretím, teda jazykom, ktorý čitateľ na žiadnej úrovni recepcie nie je schopný dekodovať. Takéto radikálne jazykové experimenty vniesli napr. do českej literatúry v poslednom období M. Ajvaz v románe *Lucemburská zahrada* (2011) alebo M. Palla v texte s názvom *Njkipůúp kkléedc* (2011). Ich konfrontačná a hoci len náznaková reflexia by však už ďaleko presahovala vytýčený rámec našej štúdie.

---

doc. Mgr. Marek Mitka, PhD., DiS.art.

Inštitút stredoeurópskych štúdií

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

marek.mitka@unipo.sk

Prítomná štúdia je publikačným výstupom z grantového projektu  
VEGA MŠVVaŠ SR 1/0060/19 Slovanské medzijazykové a medziliterárne vzťahy  
(západoslovanský a východoslovanský kontext).

## LITERATÚRA

BÍLEK, Petr A.

1994 „Topolův román... uličnický“; in *Tvar* 5, č. 16, s. 17–18

HLATKÝ, Edmund

1999 *Jesenný opar* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

2001 *Sláva a tajomstvo* (Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov)

KÁŠA, Peter

2012 „Literatúra v období baroka. Historické a spoločensko-politické súvislosti“; in týž, *Prehľad stredoeurópskych literatúr od počiatkov po osvietenstvo* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove), s. 50–56

PAPOUŠEK, Vladimír

2010 „Literární diskurz, experiment a simulace“; in *Bohemica Olomucensia* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 13–17

PUTNA, Martin C.

1994 *My poslední křesťané. Hněvivé eseje a vlídné kritiky* (Praha: Herrmann & synové)

RÉDEY, Zoltán

2007 *Súčasná slovenská próza v kontexte civilizačno-kultúrnych premien* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie)

SCHNEIDEROVÁ, Soňa

2000 „Topolův román Sestra a jeho jazyk“; in *Studia Bohemica* 8 (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 177–182

SOUČKOVÁ, Marta

2010 „K experimentom v slovenskej próze po roku 1989“; in *Bohemica Olomucensia* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 281–293

SZCZEREK, Ziemowit

2013 „Jeśli coś się nie wydarzyło, to nie mogło się wydarzyć“; [on-line], <https://culture.pl/pl/artykul/ziemowit-szczerek-jesli-cos-sie-nie-wydarzylo-to-nie-moglo-sie-wydarzyc> [Přístup 2. 9. 2020]

2013 *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski* (Kraków: Wydawnictwo Znak)

2017 *Pec Verejná: Bezpoľštie*; prel. P. Oriešek; in *Revue svetovej literatúry* 53, č. 2, s. 57–65

2019 *Sivý dym alebo päť civilizovaných kmeňov*; prel. P. Oriešek (Banská Bystrica: Literárna bašta)

ŠANDA, Zdeněk

2019 „Komentář“; in Topol, J., *Sestra* (Praha–Brno: Host, Česká knižnice), s. 576–596

TEILHARD DE CHARDIN, Pierre

1996 „Božské prostredie“; prel. V. Dančo (Trnava: Dobrá kniha)

TOPOL, Jáchym

1994 *Sestra*; 2. vyd. upravené (Brno: Atlantis)

2005 *Kloktat dehet* (Praha: Torst)

2019 *Sestra* (Praha – Brno: Host. Česká knižnice)

2019 „Sestru považuju za experiment, psal jsem ji v transu“; [on-line], <http://old.literarky.cz/literatura/222-literatura/28332-jachym-topol-sestru-povauju-za-experiment-psal-jsem-ji-v-transu> [Přístup 20. 8. 2020]