Zanim znikniesz. Zjawy i nie-miejsca w *Nocnej pracy* Jáchyma Topola – perspektywa środkowoeuropejska

MAGDALENA BRODACKA
Uniwersytet Jagielloński; Instytut Nauk o Człowieku w Wiedniu
magdalenabrodacka@gmail.com

Wprowadzenie

„Jestem przekonany, że to moja najlepsza książka. A w zasadzie myślę sobie, że jest to moja pierwsza książka [*Jsem přesvědčený, že je to moje úplně nejlepší knížka. Vlastně si myslím, že je to moje první knížka*]" (Topol & Hlinovská 2001: 4) – tak w 2001 roku Jáchym Topol komentował ukończenie swego najnowszego utworu o tytule *Nocna praca*. Jednak od prozatorskiego debiutu czeskiego autora, którym była monumentalna powieść-hybryda *Siostra* (1994), minęło siedem lat, a jego twórczość znano i doceniano nie tylko w Czechach, ale także – dzięki licznym przekładom – w całej Europie[1]. Leszek Engelking, komentator oraz tłumacz twórczości Topola na język polski, jednoznacznie konstatuje, że „to czeski pisarz, bez którego uwzględnienia niepodobna w zadowalający sposób opisać współczesnej literatury Czech i szerzej – Europy Środkowej" (Engelking 2016: 7), wskazując równocześnie, że jest to twórczość, która nadal nie doczekała się należytej uwagi ze strony literaturoznawców[2].

[1] Jak dotąd powieści Topola doczekały się licznych przekładów na języki obce, między innymi polski, niemiecki, francuski, angielski, węgierski i hiszpański.

[2] Engelking wskazuje, że niewielka liczba monografii dedykowanych powieściom Topola nie wynika z braku zainteresowania jego twórczością, ale z wysiłku, który należy włożyć

Warto się zatem zastanowić, czy słowa autora o pierwszej i najlepszej książce należy traktować jedynie jako chwyt marketingowy, pewnego rodzaju autokreację, a może jednak jako całkiem świadomą refleksję twórczą nad własnym warsztatem. Są to w gruncie rzeczy pytania o ontologię świata *Nocnej pracy*, który zyskuje dwa podstawowe określenia: dziwaczność i niezwykłość. Odcienie niejednoznaczności i osobliwości składają się na wewnętrzne aporie, z których utkane są powieści Topola. Aporetyczność *Nocnej pracy* – ciężar językowego opisu świata i jego zachwianej logiki – podkreśla kolejne przeszkody poznawcze właściwe dla osobliwej czasoprzestrzeni powieści.

Czas i przestrzeń odgrywają bowiem w utworze Topola zasadniczą rolę, choć pisarz nigdy jednoznacznie ich nie skonkretyzował. *Nocna praca* to – w przeciwieństwie do poprzednich dzieł pisarza – powieść wiejska, w której natura, mity i dawne obyczaje przeplatają się z wielką Historią i narracją polityczną. Jedynie scena otwierająca utwór rozgrywa się w okupowanej przez wojska Układu Warszawskiego Pradze, gdzie główny bohater – trzynastoletni Ondra – wykrada wraz z ojcem-wynalazcą dokumenty z Urzędu Patentowego. Nietrudno zatem określić konkretny czas akcji, którym jest sierpień 1968 roku. Kolejne sceny, aż do finału utworu, rozgrywać się będą na wsi nigdy przez Topola nienazwanej, dookreślonej na tyle niejednoznacznie, że można wątpić w jej faktyczne istnienie na mapie Czech. Powieściowa przestrzeń znajduje się pomiędzy Polską a Niemcami i, jak mówi sam pisarz: „wieś z *Nocnej pracy* jest właściwie takim archetypicznym miejscem, które można znaleźć w każdym środkowoeuropejskim kraju z gospodą i kościołem [*Ta vesnice v* Noční práci *je vlastně archetypální místo, které lze nalézt v každé středoevropské zemi s hospodou a kostelem*]" (Topol & Hlinká 2001: 12).

Czytelnicy i krytycy zwykli nazywać Topola pisarzem środkowoeuropejskim, a on sam nigdy od tego topograficznego określenia się nie odżegnywał. Kluczowe pytanie stojące u podstaw niniejszej refleksji, czyli jak Europa Środkowa objawia się w prozie autora, łączy się z jego świadomym zwrotem ku geopoetyce: „Miałem już dość tych miejskich wariatów […] po prostu musiałem coś zmienić. Chciałem dzieci i chciałem wieś [*Už jsem měl těch městských šílenců prostě dost musel jsem sám projít určitou změnou. Chtěl jsem děti a chtěl jsem venkov*]" (Topol & Hlinká 2001: 12). To właśnie miejsce – bardziej niż historia

w jej analizę. Książka Engelkinga: *Nowe mity. Twórczość Jáchyma Topola* (2016) jest pierwszym całościowym spojrzeniem na dotychczasową pracę pisarza. Natomiast na gruncie czeskim jak dotąd ukazał się jedynie zbiór artykułów naukowych poświęconych temu autorowi, o tytule *Otevřený rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola* (2013).

i polityka – będzie warunkowało kolejne punkty zwrotne *Nocnej pracy* i psychikę samych bohaterów. Miejsce rozumie się tu specyficznie – jest ono bowiem nienazwane, zdegradowane, traumatyczne, nawiedzane przez widma wymykające się percepcji, by w końcu ostatecznie zniknąć.

Kolejny problem wyłaniający się z całej powieści dotyczy kwestii metafizycznych – istnienia w świecie zła, które, choć rozpoznane, nie daje się w pełni nazwać, przepracować i odkupić. Wiąże się ono w *Nocnej pracy* z zagadnieniem przestrzeni, która niejako warunkuje pojawienie się postaci nadprzyrodzonych, sprzyja działaniom *trickstera* i w końcu umożliwia zatarcie zbrodni sprzed lat, które – chociaż zostały wyparte – powracają niczym zjawy z najgorszych koszmarów. W powieści Topola dekonstrukcji czy pewnego rodzaju widmowości ulega nie tylko sama przestrzeń, ale i jej mieszkańcy: kolejne postaci znikają bez śladu, są mordowane, zmieniają swoją tożsamość bądź wcielają się w fantomy umarłych.

Topol rozpoczyna i kończy *Nocną pracę* swoistą klamrą narracyjną, która doskonale oddaje nastrój powieści, wpisanej w szczelne ramy konstrukcyjne, gdzie każdy element gra niebagatelną rolę. „Kry były wszędzie wokół nich. Na skrajach, gdzie omywał je prąd, zgrzytały. Byli na ciemnym, twardym lodzie. Nie słyszeli wody pod sobą" (Topol 2004: 301) – to jedno z ostatnich zdań utworu. Co interesujące, początek dzieła brzmi następująco: „Kry tłukły o brzegi, woda pod lodową skorupą w meandrach i ślepych odnogach pulsowała, kołysała krajobrazem, w zimie tylko rzeka wnosiła w biały pejzaż ruch, kry przewalały się jedna przez drugą, łamały się, sterczały z nich gałęzie i korzenie drzew" (Topol 2004: 7). Pisarz w sposób synestezyjny oddaje klimat, odsłaniając jednocześnie elementy fabuły i jej kolejne paradoksy, a te z kolei nie łączą się ze sobą w jedną zwartą formę, lecz – niczym kry z cytatu – trą o siebie, wywołując nieustające poczucie niepokoju i dziwności. Mróz, mrok i niejako fizyczny ból, które emanują z początku i końca *Nocnej pracy*, sygnalizują tym samym, że nawet najbardziej wnikliwa lektura nie rozjaśni ciemności i niejednoznaczności powieściowego świata pełnego tajemnic.

Nie na swoim miejscu

Poczucie bycia nie na swoim miejscu, które nieustannie towarzyszy głównemu bohaterowi *Nocnej pracy*, Ondrze, oraz jego młodszemu bratu, Małemu, przenosi się również na samych czytelników powieści muszących zmagać się z licz-

nymi przeszkodami poznawczymi. Utwór Topola charakteryzuje niespójna i pokawałkowana wielogłosowość postaci i widm, których refleksje i dialogi nie są formalnie sygnalizowane. Często nie jest oczywiste, któremu z bohaterów Topol w danym momencie oddaje głos i do jakich wydarzeń owe wypowiedzi nawiązują. Jak zauważa Engelking: „[…] narzucają nam się pytania o status ontologiczny poszczególnych fragmentów tekstu: co to właściwie jest – rzeczywistość, sen, halucynacja, szalone rojenia?" (Engelking 2016: 44). Tłumacz *Nocnej pracy* we wspomnianej monografii rozprawia się z próbami przyporządkowania Topola do konkretnej tradycji powieściopisarskiej. Zauważa jednocześnie, że na styl czeskiego pisarza wpłynęła zarówno poetyka postmodernizmu, jak i ekspresjonizmu. Dotyczy to sposobu obrazowania, eksploatacji wątków szaleństwa, wymiaru metafizycznego oraz samego języka – „pełnego zdań krótkich i równoważników zdania, zarówno gdy chodzi o dialog, jak i narrację" (Engelking 2016: 49). Formalne zabiegi stosowane przez Topola uwypuklają skomplikowaną treść samego dzieła. Wysiłek, jaki trzeba włożyć w lekturę *Nocnej pracy*, odzwierciedla niejako zaburzoną logikę akcji powieści.

Scena otwierająca utwór ustępuje niebawem miejsca anturażowi Pragi z 1968 roku, widzianej oczami chłopca. I to właśnie dominująca perspektywa dziecka – trzynastoletniego Ondry – uczyni opisywaną przez niego przestrzeń jeszcze bardziej niejednoznaczną i wrogą. Bracia (Ondra i Mały), by uniknąć niebezpieczeństwa, zostają wysłani przez ojca do dziadka na wieś. Topol szybko zastępuje rzeczywiste zabiegi historyczno-topograficzne poetyką marzenia sennego, magii oraz kolejnych mitów. Warto podkreślić, że poszczególne elementy *Nocnej pracy* noszą rysy autobiografizmu: dotyczy to wspomnień pisarza z dzieciństwa, najazdu wojsk Układu Warszawskiego[3] czy wakacji spędzanych z młodszym bratem Filipem na wsi u dziadka mieszkającego w Pořičí nad rzeką Sázawą. Okazuje się więc, iż Topol dość przewrotnie sięga do korzeni, powraca myślami do drugiej połowy dwudziestego wieku, by zbadać pamięć – nie tylko prywatną, jednostkową, ale także ludzi żyjących w czasach komunistycznego posttotalitaryzmu.

Zwrot ku przeszłości – własnej oraz historycznej – nosi znamiona rozrachunku z (nie)pamięcią prywatną i zbiorową. Co znamienne jednak, jest to głos rozbrzmiewający obok dominujących niegdyś narracji dysydentów, działaczy czeskiego *undergroundu* czy pisarzy, którzy tworzyli jedynie w samizda-

[3] Topol miał w tym czasie sześć lat.

cie[4]. Topol geograficznie oddala się od centrum (a więc *de facto* miasta) na rzecz przestrzeni – jakby się mogło wydawać – mniej atrakcyjnej, jednak niezwykle płodnej w narracje mitotwórcze potrzebne do odbudowania tożsamości zbiorowej całego narodu. Według Vladimíra Svatonia, badacza mitu faustowskiego w literaturze dwudziestego wieku: „Żywioły natury i ludzki chaos łączą się tutaj [w *Nocnej pracy* – M.B.], jak w dawnej balladzie, nadejście ogólnego nieszczęścia oznacza konflikt pomiędzy człowiekiem a prawami świata [*Přírodní živly i lidské zmatky se tu spojují jako v dávné baladě, příchod všeobecného neštěstí značí konflikt mezi člověkem a řádem světa*]" (Svatoň 2013: 178-179). Jednocześnie uznaje on Topola za pisarza wchodzącego w poczet spadkobierców dziewiętnastowiecznej tradycji ballady pisanej w języku czeskim. Wyraźne nawiązania autora *Siostry* między innymi do zbioru ballad *Kytice* Karela Jaromíra Erbena wskazują nie tylko na jego inspiracje legendami ludowymi, ale przede wszystkim na tożsamościowotwórczą rolę tego gatunku (Baluch & Gierowski 2016: 58). U dziewiętnastowiecznych twórców czeskiego odrodzenia narodowego, tak zwanych budzicieli, to właśnie wieś, a co za tym idzie: natura, była przestrzenią działania metafizyki i nieznoszącego relatywizmu podziału na dobro i zło.

Miejsce (wieś) wydaje się być zatem jedną z kluczowych kategorii dla zrozumienia *Nocnej pracy*. Andrzej Szpociński w refleksji nad miejscami pamięci wyraźnie zaznaczył, że miejsca te są nierozerwalnie złączone z przestrzennym aspektem kultury (Szpociński 2008: 20). To właśnie wieś w prozie Topola pełna jest miejsc wspólnej historii, zbrodni i traum. Co więcej, przestrzenie te istnieją w zbiorowej świadomości mieszkańców, jednak – w odróżnieniu od miejsc upamiętnionych – nie mówi się o nich, a wręcz przemilcza się ich istnienie. Pierwszym i jednym z najważniejszych miejsc-tabu jest rzeka, wokół której ogniskują się powieściowe wydarzenia. Svatoň celnie puentuje jej funkcję:

> Wieś ograniczona jest rzeką z jej błotnistymi odnogami, to w bagnie mieszkańcy wsi starali się utopić wszystko, czym kiedykolwiek zawinili (ciało zamordowanego Cygana, zastrzeloną rodzinę kłusowników, abortowane dzieci). Gromadzą się, gdy popełniają

[4] Sam Topol był przedstawicielem *undergroundu* w muzyce lat osiemdziesiątych w Czechosłowacji (pisał teksty piosenek dla zespołu Psí vojáci, gdzie frontmanem był jego brat, Filip Topol). Do 1989 roku swoją twórczość publikował jedynie w samizdacie. Działania te związane były z walką z cenzurą, pozwalały one również na działalność artystyczną poza oficjalnym obiegiem państwowym.

> wspólnie zbrodnię (pogrom na romskich obywatelach), ale uciekają, kiedy na moście nad rzeką spotykają obce wojsko, jakby rozpłynęli się w bagnie. Bagno ma być kryjówką, gdzie znikają wszystkie winy, tonie w nim sama przeszłość, a przecież minione wydarzenia ciągle w nim gniją i pozostawiają trwały ślad w teraźniejszości. Punktem kulminacyjnym akcji jest burza, która łamie drzewa, topi wieś i pogrąża ją w mroku: bagno zalewa drogi i wiejski kościół: to sąd ostateczny (Svatoň 2013: 179)[5].

Badacz wyraźnie wskazuje, że nurt bagnistej rzeki wcale nie zabiera ze sobą tajemnic mieszkańców wsi, lecz wprost przeciwnie – zdaje się zataczać koło, nie płynąć do celu, tylko neurotycznie powtarzać i przypominać przeszłość. Topol nie tyle przytacza znane mity[6] i oczywiste symbole, ile raczej dokonuje dekonstrukcji poprzez wpisanie ich we współczesną, jakże mroczną przestrzeń. Mrok ten zaburza perspektywę, broni dostępu do jasnego – a więc rzetelnego – oglądu świata.

Warto zaznaczyć, że jednocześnie pisarz rozpoczyna przewrotną grę z czytelnikiem – sierpniowe dni i noce mają niewiele wspólnego z ciepłem i światłem. Topol wprowadza za to kolejne klęski żywiołowe: burzę, powódź, wichurę, a nawet niespodziewane opady śniegu. W tym miejscu należy zadać pytanie o rzeczywisty czas akcji powieści. Okazuje się, że pisarz nie daje czytelnikowi odpowiedzi. Czas *Nocnej pracy* jest czasem nurtu wiejskiej rzeki – nie mija. Engelking dodaje, że jest to czas nocny: „[…] przynależy nocy, nawet kiedy akurat jest dzień" (Engelking 2016: 97). Jest to zabieg mający na celu mitologizację powieściowych wydarzeń, które stają się odrealnione i uniwersalne zarazem. Topol udowadnia tym samym, że powieściowa wieś pełna tragedii z przeszłości oraz teraźniejszych traum nie jest wyjątkiem na mapie Europy Środkowej.

5 Przekład własny za: „Vesnici ohraničuje řeka s blátivými vedlejšími rameny, v bahnu se vesničané snaží utopi všechno, čím se kdysi provinili (tělo ubitého Roma, postřílenou pytláckou rodinu, potracené děti). […] Vesničané se haufají ke společnému temnému činu (pogrom na romské obywatele) utečou však, když se na mostě přes říčku setkají s cizí armádou, jako kdyby se rozplynuli v jejím bahně. Bahno má být úkrytem, kde zmizí všechny viny a kde utone sama minulost, zároveň však v něm minulé události zahnívají a zanechávají svoi stopu v přítomnosti. Děj vyvyrcholí bouří, která přeláme stromy, zavalí vesnici bahnem a uvrhne ji do tmy: bahno pokryje silnici i podlahu vesnického kostela: je to »poslední soud«".

6 W *Nocnej pracy* można wyczytać nawiązania do wierzeń w wilkołaki, czarownice, jak również do legend i starych podań, między innymi o jaskini ze złotem, ale także do mitów: faustowskiego (zaprzedanie duszy Diabłu) czy mitu Don Juana (zachowanie *trickstera*).

Mrok oraz gęsta mgła, która spowija wieś i uniemożliwia odnalezienie się w jej (prostej przecież) topografii towarzyszą Ondrze będącemu w nieustannym ruchu. W przeciwieństwie do swego młodszego brata, który w wyniku potrącenia przez samochód nie może chodzić, główny bohater *Nocnej pracy* łączy ze sobą najważniejsze punkty wsi. Kompulsywnie przemieszcza się z miejsca na miejsce, odwiedza dom dziadka, kościół, karczmę, w której pracuje jego ukochana dziewczyna Zuza, cmentarz, kostnicę, brzeg rzeki. Bieg i ukrywanie się przed żołnierzami, którzy poszukują jego ojca-wynalazcy, koresponduje z szaleństwem otoczenia, w którym się znalazł.

Marc Augé pisał, iż: „Jeśli jakieś miejsce da się określić jako tożsamościowe, znajome, historyczne, to przestrzeń, której nie da się określić ani jako tożsamościowej, ani znajomej, ani historycznej określi nie-miejsce" (Augé 2008: 128). Kategoria nie-miejsca doskonale doprecyzowuje środkowoeuropejską wieś z powieści Topola. To w jej przestrzeni dochodzi do zachwiania tożsamości bohaterów, nakładania kolejnych masek i mylenia ze sobą postaci spowitych mgłą. Zamiast Ondry zamordowany zostaje jego kolega – Standa – prawdopodobnie dlatego, że chłopcy wcześniej zamienili się koszulką i swetrem. Nierozpoznanie twarzy i zupełne zagubienie w czasoprzestrzeni pojawia się również w scenie finałowej, kiedy bracia uciekają ze wsi razem z nagle przybyłym ojcem, który ostatecznie przestaje być do siebie podobny: początkowo zamienia się w wuja Polkę, by na końcu nie przypominać już nikogo. Zmusza to Ondrę i Małego do samotnej ucieczki przez bezkres lasów zasypanych śniegiem. Poznana od podszewki topografia wsi przestaje być dla chłopca znajoma – traci swe granice, punkty odniesienia, zapachy, wydeptane ślady. Jedynym rozpoznanym przez Ondrę miejscem jest rzeka, wchodzi więc na pokrywający ją lód i dryfuje – donikąd. Obraz odchodzenia, być może śmierci dwóch chłopców, wieńczy *Nocną pracę*.

Powieść Topola traktuje w zasadzie o ogromnej samotności – ontologicznej, poznawczej, emocjonalnej. Augé podkreśla negatywność wpisaną w filozofię nie-miejsca, mówiąc: „[…] o nieobecności miejsca w nim samym, co jest mu narzucone przez nadaną mu nazwę" (Augé 2008: 132). Istotnie, przestrzeń zdradzająca swych mieszkańców i dręcząca ich wydarzeniami z przeszłości samoistnie operuje kategorią braku: zaniechania, winy bez odkupienia, niepełnej, zdradliwej tożsamości. Przestrzeń ta uniemożliwia odpowiedzenie na pytania o własną tożsamość, wymusza tym samym ucieczkę od niej samej. Katharina Raabeová celnie puentuje ów problem, konstatując, iż: „Istnieje środkowoeuropejski strach: strach przed Niemcami i Rosjanami; środkowoeuropejska śmierć: w obozach

koncentracyjnych, w więzieniach – ta kolektywna i gwałtowna; istnieje w końcu środkowoeuropejska podróż: ucieczka [*Existuje středoevropský strach: strach z Němců a z Rusů; středoevropská smrt: v táborech, ve vězení – kolektivní a násilná smrt; a konečně existuje i středoevropská cesta: útěk*]" (Raabeová 2013: 322).

Topol obrazuje nie tylko ucieczkę dwóch chłopców, Prażaków ze wsi otoczonej radzieckimi żołnierzami, ale przede wszystkim ucieczkę mieszkańców nieznających innej rzeczywistości niż ta, która właśnie przestała być ich domem i schronieniem. *Atopos* – bycie nie na swoim miejscu to – jak wskazuje Adam Dziadek, poczucie absurdalności, dziwności, niezwykłości, a „Centralnym problemem doświadczenia atopii staje się wyobcowanie i alienacja" (Dziadek 2008: 238). Alienacja nie tyle fizyczna, ile raczej metafizyczna, oznaczająca brak zakorzenienia w danym miejscu i we wspólnocie, odznaczająca się niewiedzą i niepewnością co do tożsamości własnej i innego. Dziadek podkreśla, że „Atopia jest nie-miejscem […], bowiem plasuje się między biegunami jednoznacznych, kategorycznych stanowisk. […] Atopia jest postawą intelektualną i etyczną wobec świata nieogarniętego i niewyrażalnego" (Dziadek 2008: 242). Warto zatem zastanowić się, jakie symptomy niewyrażalności zdradza *Nocna praca*.

Dynamika nie-pojęcia

Zaburzenia poznawcze i niepewność statusu ontologicznego świata i postaci łączą się w powieści Topola nie tylko z nie-miejscem, ale również z kategorią nie-pojęcia, która według Grzegorza Grochowskiego odznacza się nieścisłością terminologii naukowej, wieloznacznością i dynamiką, a te z kolei korespondują z tym, czego nie sposób jednoznacznie nazwać, określić czy zdefiniować (Grochowski 2016: 7-13). Badacz wskazuje na jeszcze jedną konstytutywną cechę nie-pojęcia i nie-miejsca, a mianowicie „istnienie poza opozycjami" (Grochowski 2016: 8), głównie między bytem i niebytem.

Wątpliwości co do istnienia – postaci, zjawisk czy nawet samej wsi – w *Nocnej pracy* wpisane są w konstrukcję i filozofię dzieła Topola. Wielu krytyków zwykło określać je realizmem magicznym, choć specyficznym, bo środkowoeuropejskim. Engelking stawia jednak tezę, że: „Realizm magiczny należy uznać za zjawisko uniwersalne, nieograniczone geograficznie ani językowo" (Engelking 2016: 113-114). Badacz słusznie zauważa, iż: „[…] u Topola nieraz nie wiadomo, co jest »rzeczywistością«, co snem, co wyobrażeniem, co wizją, a co mitem […], nie ma między nimi wszystkimi granicy. Realność

i fantazja tworzą jedną substancję, tak samo jak w utworach realizmu magicznego" (Engelking 2016: 115)[7]. Poetyka snu doskonale wpisuje się w atopiczne bycie pomiędzy – zaburza ona bowiem ciąg przyczynowo-skutkowy akcji oraz linearność czasową, które pozbawiają świata praw logiki.

Występowanie duchów zmarłych, wilkołaków czy zakrzywień czasowych umożliwia wykorzystana przez Topola oniryczność. Warto chociażby wymienić historię dziecka, które urodziło się jako starzeć i w takiej postaci żyło nad rzeką, widma umarłych powstałe z grobów przy pełni księżyca, duchy spalonych w lesie Ukraińców, mordowane nad rzeką Żydowskie dzieci, utożsamienie żyjących za rzeką Cyganów z diabłami, wuja Polkę, który zmienia nie tylko tożsamość, ale i wygląd, Bohdalę przeobrażającego się nocą w wilkołaka, potwora Poskinę, przed którym drży cała wieś, wiarę w ucieleśnione Zło czy wreszcie praktyki tak zwanej matki umarłych, która, co ważne – sama pozbawiona wieku – usuwa niechciane ciąże wiejskich dziewczyn. Topol nadbudowuje kolejne historie i wierzenia, czerpiąc z dawnych mitów i wytwarzając nowe. Inspiruje go przy tym historia i traumy związane w wojnami, pochyla się więc nad nieświadomością zbiorową oraz indywidualną. Epatuje śmiercią, strachem i tym, co wyparte. Pisarz porusza skrajne rejestry obrzydzenia, zbrodni, poczucia winy, ale i ciągłej ucieczki od tego naturalistycznego imaginarium.

Jakub Momro zauważa, że: „Widma pojawiają się wtedy, gdy świat jest już po katastrofie i traumie" (Momro, Kłosiński & Łachacz 2018: 80), stanowią one bezsprzeczny element wyparcia. Nagromadzenie nie-miejsc zbrodni w przestrzeni jednej wsi oraz jednocześnie głęboko skrywanych tajemnic skutkuje dosłownym wypłynięciem trupów z grobowców i krypt:

> Widzieli, jak na falach podskakuje jakaś skrzynka, wokół niej były wieńce, wieńce cmentarne z kwiatami z tworzywa sztucznego… Woda przelała się przez cmentarz! Powiedział ktoś… […]. W kościele podobno wody jest po kolana. I błota! Wszystko jest tam zalane. Nawet trumny wypłynęły (Topol 2004: 186-195).

Zbrodnie wojenne czy morderstwa popełniane na Cyganach – Innych, mieszkających po drugiej stronie rzeki, a więc naruszających przestrzeń wspól-

[7] Realizmowi magicznemu Engelking poświęcił dużo uwagi w rozdziale *Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity, karnawalizacja i postać trickstera w powieści Nocna praca* znajdującym się w monografii *Nowe mity. Twórczość Jáchyma Topola* (2016: 89-120).

noty – łączą się ze zbrodniami prywatnymi – śmiercią niechcianych dzieci czy morderstwami popełnianymi z zemsty. Śmierć towarzyszy młodym bohaterom już od samego początku – zaraz po przyjeździe na wieś biorą udział w pogrzebie własnego dziadka, nie wiedząc wcześniej, że umarł. Jednak widmo, które pojawia się w czasie kolejnych nawiedzeń (Grochowski 2016: 8), przyjmuje postać nie tylko umarłych, ale wciela się też w żywych (bądź w wyobrażenia o nich). Do pierwszej kategorii z całą pewnością zaliczyć można postać wspomnianego już wielokrotnie Polki – nieznanego wcześniej brata ojca nowo przybyłych chłopców. Engelking zauważa, że: „w Polce niewątpliwie można widzieć postać demoniczną" (Engelking 2016: 102), ale i błazna-oszusta. To oscylowanie pomiędzy biegunami i nieokreślona tożsamość są, według badacza, typowymi cechami *trickstera*:

> Trickster to postać ambiwalentna, między innymi dlatego, że z jednej strony jawi się jako przeciwieństwo bohatera kulturowego, z drugiej – wykazuje z nim cechy wspólne, a także dlatego, że jest mediatorem, pośrednikiem […]. Również postać Polki pełna jest ambiwalencji. Okazuje się on zarazem arcyludzki i demoniczny, buntowniczy i posłuszny władzy, podobny do swego brata i niepodobny, śmieszny i groźny (Engelking 2016: 112).

Polka przyczynia się do pomieszania zmysłów – dosłownie i metaforycznie. Jest on nieodgadniony, w pewien sposób niedefiniowalny, a zarazem posiada ogromną moc sprawczą, determinując los całej wsi. Sam zwykł wołać: „Hipnotyka, hipnotyka to jest moja poetyka" (Topol 2004: 208). I rzeczywiście – stosowane przez Topola zabiegi realizmu magicznego oraz aura rozgrywającego się snu-koszmaru – koresponduje z nadprzyrodzonymi umiejętnościami Polki, wprowadzając do powieści elementy szaleństwa.

Najwyższy jego stopień, ostatecznie okupiony śmiercią, łączy się z kategorią widma wyobrażonego, którego nie sposób utożsamić z jedną tylko postacią czy tragicznym wydarzeniem z przeszłości. Widmo Eluzyny – ukochanej, prawdopodobnie zmarłej siostry Ondry i Małego – towarzyszy braciom zarówno na wsi, jak i w ich praskim mieszkaniu. Mama, trawiona chorobą alkoholową, w przeszłości całymi godzinami wpatrywała się w obraz dziewczynki. Widmowa obecność Eluzyny całkowicie zawładnęła psychiką kobiety, co przejawiało się między innymi w tym, iż przebierała młodszego syna w dziewczęce ubrania, malowała i prosiła, żeby udawał młodszą, zaginioną siostrzyczkę. Dopiero na wsi Mały, wsłuchując się w opowiadania dziewczyn, odkrywa kolejne oblicze Eluzyny:

> Dziewczyny mi mówiły, że się tu mówi, że Eluzyna była małą dziewczynką. […] Ale nie była żadną naszą siorą. To była taka sobie dziewczynka, niczyja. No więc mama ją wzięła. Czemu nie? […] Czasem myślę o tym. Czekałem na mamę. Na ciebie! Jakby mama ciągle miała tą dziewczynkę, to może nas by nie było. Już by nas nie chciała. […] A dziewczyny mówiły, że to wcale nie jest prawda. […] że mama sobie golnęła i dziewczynka wpadła do wody. […] Dziewczyny mówiły, że dziewczynka od mamy normalnie odeszła. Przecież przedtem przyszła. […] Przecież jest niczyja (Topol 2004: 197).

Starsi mieszkańcy wsi również nie potrafią określić jednoznacznie tożsamości dziewczynki. Wspominając Dzień Eluzyny, jedni zapamiętali ją jako śliczną blondynkę, ubraną wedle miejskiej mody, drudzy zaś jako biedną Cygankę, brudne stworzenie, które przyszło z lasu, lub też Niemkę, przetrzymywaną przez szalonego Kunerta. Z kolei jeszcze inni postać Eluzyny łączyli z żydowskim dzieckiem, bo „przecież wyrzucali je ludzie z pociągu, już wiedzieli, że tędy wiozą je do Polski na śmierć" (Topol 2004: 265).

Na postać Eluzyny składały się więc niejako zbiorowe wyrzuty sumienia. Była ona widmem przypominającym poszczególnym mieszkańcom o ich przewinieniach i zbrodniach. Momro zauważa, iż: „To tu mieści się widmo: nie przychodzi po prostu z przeszłości, […] lecz dzieje się w samej aktualności, kiedy napotykamy na poznawcze przeszkody, których nie sposób pominąć lub którym nie można już zaordynować normalnych środków znieczulających" (Momro, Kłosiński & Łachacz 2018: 86). Zatem tak liczne widma nawiedzające tę – wydawałoby się zwyczajną – wieś w sercu Europy, w większości są w istocie wytworem podświadomości jej mieszkańców, niesamowitym, które „było znane, ale zostało wypchnięte przez psychiczną autocenzurę" (Grochowski 2016: 10). Miejsce akcji *Nocnej pracy* porównać można do krypty – mrocznej, zimnej, pełnej grozy, w której obcowanie ze zmarłymi przypomina ciągle nieprzepracowaną żałobę.

Żałoba w powieści Topola łączy się nie tylko ze śmiercią, ale i ze z(a)nikaniem: rodziców Ondry i Małego, nadziei na spokojne dzieciństwo, uczuć, które bohater żywił do Zuzy, czy w końcu całej wsi zasypanej sierpniowym śniegiem. Utrata idzie w parze z szaleństwem: matka chłopców zostaje zamknięta w szpitalu psychiatrycznym, a babka zamordowanego Standy regularnie rozmawia ze zmarłymi. Postradanie zmysłów ma u Topola jeszcze jedno źródło – jest nim spotkanie z wcielonym złem. Wydaje się, że tylko wspomniana już matka umarłych znalazła język do komunikowania się ze Złym, który wciela się za-

równo w duchy, jak i w żyjących. Ta, która widzi i słyszy więcej, jest być może jedyną mieszkanką wsi, znającą przyczyny popełnianych przez lata zbrodni i grzechów.

Potencjał negatywności

„Nasz świat jest szalony i niebezpieczny. Potrzeba w nim praw [*Náš svět je šílenej, nebezpečnej. Potřebuješ nějaký pravidla*]" (Topol & Hlinká 2001: 12) – tak Topol diagnozował współczesność tuż po napisaniu *Nocnej pracy*. W wywiadzie-rzece przeprowadzonym rok wcześniej, mówił: „[…] ciągle się uczyłem… ze znaków i przeczuć…, że musi istnieć porządek przezwyciężający chaos. Żyliśmy w chaosie, który związany był z sytuacją w Czechosłowacji i z naszą młodością, ale jednocześnie chcieliśmy się przed nim bronić jakimś porządkiem [*[…]tak jsem se stále dozvídal… z náznaků a tušení…., že musí existovat řád přesahující chaos. Žili jsme v chaosu, kterej souvisel se situací v Čechoslovensku i s naším mládím, ale zároveň jsem mu chtěli čelit nějakým řádem*]" (Topol & Weiss 2000: 51).

Paradoksalnie, *Nocna praca* niesie ze sobą specyficznie pojęty ład, którego ocalający potencjał wynika właśnie z negatywności. Określenia takie jak atopia, nieprzystawalność, nie-miejsce, nie-pojęcie, niesamowitość i niejednoznaczność składają się na krótki słownik, za pomocą którego można zdefiniować powieść Topola. Zawarte w nim przeczenia doskonale obrazują świat przepracowywany i niejako przeobrażony przez pisarza – świat niepełny, niedookreślony, niedefiniowalny. Jeden z bohaterów, stróż prawa Nachtigal, wyjaśnia: „Powstrzymać to wreszcie, przytrzeć złu rogów, to nasza nocna praca" (Topol 2004: 159). Wydaje się, że podobny cel postawił przed sobą sam autor powieści

Nocna praca jest opisem nie tylko walki z widmami, ale i z systemem komunistycznym, którego wpływ na posttransformacyjną rzeczywistość Topol ciągle dostrzega. Jak zauważa Engelking, podróż w czasie do lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku jest próbą rozliczenia się z „mitem przeniesionym z zewnątrz, mitem komunizmu, postępu, materialistycznego światopoglądu, walki z ciemnotą" (Engelking 2016: 26). Wolne Czechy, mimo rozwijającego się kapitalizmu, nigdy nie stały się rajem na ziemi. Tak, jakby odwołując się do przeszłości, pisarz chciał przypomnieć – sobie i czytelnikom – że istnieją kwestie (nie)zapomniane, które domagają się przypomnienia i przepracowania. Autor *Strefy cyrkowej* jest tym samym uczniem Franza Kafki – ukazuje obcość

przestrzeni wrogiej człowiekowi i natury, która „pożera własne dzieci" (Topol 2004: 101). Pisarz w poetyce nocnego koszmaru i karnawałowym porządku ukazuje szaleństwo współczesnego świata, obłęd, który metaforycznie obrazują czołgi niszczące każdego, kto stanie na ich drodze. Topol pokazuje tym samym, że nie istnieje jedna narracja integrująca mieszkańców danego regionu. Ich głosy, tak podzielone, niepełne i paradoksalnie milczące, są dowodem na różnorodność i niejednoznaczność nie-miejsca.

Jeden z bohaterów powieści zauważa, iż: „Czas się obrócił, wbił się w ten sam dzień" (Topol 2004: 264). Końcowe partie utworu stanowią obraz prawdziwej apokalipsy – wieś otaczają żołnierze, czołgi rozjeżdżają mieszkańców, budynki są podpalane, a ci, którzy chcą przeżyć, decydują się na ucieczkę. Warto zastanowić się, czy jest to istotnie prawdziwy obraz wkraczającej do Czechosłowacji ery normalizacji, czy też może nawiązanie do dalszej przeszłości, związanej jeszcze z drugą wojną. Interesującą interpretację stanowiłaby refleksja nad tym, czy Topol sięga do biblijnych archetypów, by przypomnieć, jaka kara spotka mieszkańców za dokonane zło i niegodziwości. Polka, ucieleśnienie Złego, przepowiada: „Tu za chwilę będzie świecić już tylko czarne słońce" (Topol 2004: 232). Być może jest to zapowiedź wydarzeń, do których dojdzie w przyszłości.

Topol nie doprowadza apokalipsy do końca, zostawiając czytelnikom nadzieję, na co wskazuje choćby następujący fragment:

> Na brzegu, gdzie powinna być wieś, wysoko w górze, w gęstej ciemności, skakało teraz światło. Błyskało na obrzeżach chmur, które widać było wszędzie, gdzie światło się pojawiło. Szukało ich, ciągle rosło. Odbijało się od lodu. Było blisko (Topol 2004: 301).

Bohaterowie nie poznają prawdziwej natury owego światła – nie dowiedzą się, czy jego źródłem były latarnie, gwiazdy albo nawet statki kosmiczne. Otwarte zakończenie powieści pozostawia wiele możliwości interpretacyjnych. Dopiero wtedy w omawianej powieści tak wyraźnie objawia się nie Zły, lecz – mówiąc językiem Topola – Dobry, czyli ten, który rozświetla noc, przynosi nadzieję i spokój. *Nocna praca* jest powieścią metafizyczną – traktuje o największych tajemnicach człowieka. Ponieważ, jak trafnie puentuje Momro: „Negatywność […] nie jest nigdy »na zewnątrz« nas, nie nadchodzi skądinąd. […] To jest coś tyleż »w nas«, co »przychodzi« nie wiadomo skąd" (Momro, Kłosiński & Łachacz 2018: 76). I właśnie dlatego środkowoeuropejska wieś Topola jest niesamowitym odbiciem wnętrza jej mieszkańców.

Źródło cytowań

Augé, Marc (2008), 'Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty', przekł. Adam Dziadek, *Teksty Drugie*: 4, ss. 127-140.

Baluch, Jacek, Piotr Gierowski (2016), *Czesko-polski słownik terminów literackich*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 58.

Dziadek, Adam (2008), 'Atopia: stadność i jednostkowość', *Teksty Drugie*: 1-2, ss. 237-243.

Engelking, Leszek (2016), *Nowe mity. Twórczość Jáchyma Topola*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Grochowski, Grzegorz (2016), 'Wstęp. Numer nawiedzony', *Teksty Drugie*: 2, ss. 7-13.

Momro, Jakub, Michał Kłosiński, Magdalena Łachacz (2018), 'Powrót do przyszłości. Widmo jako pole wiedzy', *Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media*: 1, ss. 70-91.

Raabeová, Katharina (2013), 'Když se zvedla mlha. Literatura východní Evropy po roce 1989 očima Západu', w: Ivo Říha (red.),*Otevřený ráný. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Praga: Torst, ss. 309-329.

Svatoň, Vladimír (2013), 'Tři variace faustovského mýtu v literatuře 20. Století', w: Ivo Říha (red.),*Otevřený ráný. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola*, Praga: Torst, ss. 169-181.

Szpociński, Andrzej (2008), 'Miejsca pamięci (*lieux de mémoire*)', *Teksty Drugie*: 4, ss. 11-20.

Topol, Jáchym (2004), *Nocna praca*, przekł. Leszek Engelking, Warszawa: W.A.B.

Topol, Jáchym, Eva Hlinovská (2001), 'Každej den riskuju život pro obdiv žen a závist mužů', *Pátek Magazín*: 1, s. 4.

Topol, Jáchym, Jiří Hlinká (2001), 'Nový Topolův román může být i jeho posledním', *Hospodářské noviny*, ss. 12.

Weiss, Tomáš, Jáchym Topol (2000), *Nemůžu se zastavít*, Praga: Portál.