

„V mládí jsem občas chtěl být Polák...“ Polsko, polština a Poláci v románu *Sestra* Jáchyma Topola

LESZEK ENGELKING

Sestra – první, v roce 1994 vydaný román Jáchyma Topola, který byl předtím znám jako básník, publikující zpočátku v samizdatu a po sametové revoluci oficiálně – není dílo o polsko-českých vztazích. Pokud bychom ho chtěli stručně charakterizovat, mohli bychom jej označit za román milostný (tak ho v rozhovoru-řece, vedeném s Tomášem Weisssem, charakterizuje sám autor: „Love story, milostnej příběh. V zásadě“ – Weiss 2000: 122), ale rovněž jako portrét jedné generace a také jako pokus o zobrazení nové, postkomunistické doby v Čechách. Ani to by však nestačilo. *Sestra* je totiž mimořádně mnohotvará a heterogenní. Rakouská bohemistka Gertraude Zandová tvrdí, že Topolův román „představuje zároveň společenskou reportáž z porevolučního Československa a provokativní generační prózu, pikareskní román, milostný román, pohádku O bratříčkovi a sestřičce, román akční a dobrodružný, detektivní příběh, western odehrávající se na Východě, drogový trip, středověkou alegorickou prózu, jakož i moderní odyseu“ (Zand 2001: 800). Dodejme, že je to také moderní, postmoderní epos o věčném boji sil světla a temnoty, dobra a zla. Zcela jistě to však není analýza vzájemných vztahů dvou sousedících národů. Přesto se motiv Polska a Poláků v knize objevuje mnohokrát a těžko ho můžeme považovat za okrajový.

Není na tom nic divného. Jáchym Topol patří ke generaci českých antikomunistických disidentů, která udržovala čilé kontakty s polskou opozicí a o dění v Polsku se živě zajímala. V českém samizdatu osmdesátých let zaujímaly překlady z polštiny velmi čestné místo a četnější byly snad jen překlady z angličtiny. Jako redaktor a vydavatel ineditních časopisů a knih se Topol snažil následovat polského příkladu. „Chtěli jsme dohnat Poláky,“ vzpo-

míná. „Jejich model nezávislého tisku, ten druhý oběh, to byl náš vzor“ (Weiss 2000: 63). Jeho zájem o Polsko ostatně trvá dodnes. V rozhovoru s Ondřejem Horákem říká: „Já třeba hodně čtu Poláky, jsem dokonce kamarád s Andrzejem Stasiukem“ (Horák 2002: 8). Dále pak sděluje, že má napsaných asi tři sta stran románu *Mongolský vlk*, ale práci na něm přerušil, neboť si náhle uvědomil, že píše druhou *Sestru* (tamtéž). Děj tohoto románu se odehrává v Mongolsku a v Polsku (tamtéž: 9). Dodejme ještě, že před nedávnem Topol publikoval text nazvaný Jak jsme táhli za Stasiukem, „doslov“ ke Stasiukově próze (Topol 2004). Jestliže bylo Polsko důležité pro celou generaci, nebo přinejmenším pro tu její část, která se snažila vzdorovat reálnému socialismu, zmínky o něm samozřejmě nemohou chybět v románu, který je kromě jiného portrétem této generace.

Na odkaz na polské poměry narazíme hned v první kapitole knihy. Hlavní hrdina a současně vypravěč, herec a tanečník Potok, potkává svého známého, opozičního aktivistu, a ten se diví, že alternativní divadelní soubor, s nímž Potok vystupuje, chce hrát bez ohledu na zatýkání disidentů: „Když pozavírali Solidaritu, tak tam ve všech divadlech stávkovali“ (Topol 1996: 20). „Tam“ znamená samozřejmě v Polsku.

Ve druhé kapitole se objevují momentky vzpomínek na „dobu Kanálu“, jak ji Potok označuje, čili na dobu komunismu. V jedné z nich vidíme Poláky, ne však šlechtné disidenty, ale ilegální kšeftaře: „Hned poté, co jsme rychle odbyli dětství, jsme s Bohlerem, teologem, chodívali kšeftovat s Polákama. V mládí jsem občas chtěl být Polák. [...] Indiáni už byli mrtví. Poláci mlátili policajty. Modlili se. Vodka. Romantika vždy a ve všem, ale ve stoje“ (tamtéž: 25). A dále: „Ve střepích zrcadla se znovu objevuje Bohler: Vem ty hodinky vod Tokštajna, strelíme to Polákům, plus ideologickou diverzi. Burza byla samozřejmě ilegální [...] ty mě pěkně serou ty naši blbi, vykládal Bohler a usmíval se na polský bandity, dyť to voni neviděj, Čehůni, že tohle sou aspoň chlapi, dyť jejich rodiny by mohly vyhladovět, tak voni obchodujou, co maj dělat, nepěstujou hnusnej hřích skuhrání... kradou... Poláci krváceli a bojovali pořád, říkal zasněně Bohler, polskej národ je Kristus

šílený východní Evropy, říkal ten rouhač...“ (tamtéž: 25–26). Zde evidentně narážíme na romantický, mesianistický motiv Polska jako Krista národů. Mesianistické motivy hrají nota bene v *Sestře* důležitou roli, její hrdinové očekávají příchod nového mesiáše a v závěru románu se naznačuje, že se narodí možná už zanedlouho.

Polští překupníci vystupují i ve vypravěčových vzpomínkách na pobyt na Západě: „Zboží jsme střelili Marokánům, ti Polákům, ti Turkům a od těch jsme popelníčky zas vykoupili a poslali dál“ (tamtéž: 215). A nejenom překupníci: „Na svých toulkách cestou do Evropy jsem totiž potkal spoustu vyvrhelů. Zajímavý byly káznice. Co to bylo pro všelijaký ty sibirjaky, těžký katovický či gdaňský šajkaře, Čaučeskovy děti a všechny Albánce!“ (tamtéž). Tady Poláci představují pouze příslušníky jednoho z národů bývalého Sovětského svazu a střední a východní Evropy. S polskými překupníky se setkáváme ještě jednou – tentokrát už ne ve vypravěčových vzpomínkách – na postkomunistickém tržišti někde poblíž maďarských hranic: „Byla tu směs, spodina východní Evropy, hlavně ruský, polský a rumunský handlíři“ (tamtéž: 347).

V momentkách z „doby Kanálu“ se mluví i o výrostcích, kteří v boji proti systému „měli taky polskej model“ (tamtéž: 26). Tady Poláci podobně jako při zmínkách o Solidaritě a o mlácení policajtů vystupují z titulu své role odpůrců komunismu, role, jež se zdá být hodna následování.

Jako představitelé jednoho z národů chudé části světa se Poláci objevují také v groteskních vzpomínkách jedné z vedlejších postav, českého básníka Jíchy, v jeho vzpomínkách na tvůrčí stáž kdesi na Západě: „Maďaři měnili s Bulharkama feferonky za papričky... polští básníci čile šmejdlili... Osisi měřili zahrádky... Kanaci vytrhali podlahu a opékali bůvola... Litevcí, Estonci a Lotyšši obstoupili Rusa a koukali mu na vodku... starý Číňan se věnoval kaligrafii...“ (tamtéž: 155).

V Jíchových vzpomínkách se objevuje také polština, přičemž si nelze nevsimnout, že v níže citovaném úryvku Polák nadává česky a Čech polsky nebo kvazi-polsky: „Chtěl jsem vzít Bulharku za ruku, nebo jí šáhnout na zadek, už nevím, ale někdo mi

zezadu podrazil nohy. Bleskurychle jsem se otočil a praštil toho Poláka, co šel ve dvojstupu za mnou, do břicha. Ale on to nebyl! Byl to Albánek za nim. Rozpoznal jsem svůj omyl podle jeho šklebu, ale couvnout nešlo. Ty pse! zařval Polák. Pša krv! zařval jsem já. Neštovice! zařval Polák. Cholera! zařval jsem já. Di do prdele! zařval Polák. Chlop zosratý!¹ zařval jsem já. Ostatní se rychle přidávali“ (tamtéž: 161).

Není to jediný případ, kdy v románu figuruje polština. V 18. kapitole narazíme na slovo „pociąg“ (vlak), psané „počong“ (tamtéž: 341). A v úryvku popisujícím pitku na nádraží (kapitola 21), kde hrdina nějaký čas žije, vystupuje také bezejmenný Polák, který promluví pouze dvakrát. Nejprve krátce vyštěkne „pi!“ , přičemž „t“ na konci slova zřejmě nahrazuje v češtině neexistující „ć“ , a potom řekne ještě „vogule paranoja“ (tamtéž: 386–387). Kromě toho se o něm dozvíme pouze to, že právě on nakonec „flašku dorazil“ (tamtéž: 388).

V jiném úryvku (kapitola 4) se v románu mísí tři západoslovan-ské jazyky – český, polský a slovenský: „Tego? Heleno, tys řekla tego? Prečo? zkoumal sem, řeklas jí přece: Něchaj tego, suka, já tě slyšel! Mama byla Polačka, řekla Slovenka“ (tamtéž: 65). Hned potom se objevuje zkomolená čeština v ústech Asiatky, pak znovu slovenština a nakonec hovorová pražská čeština, jíž se pokouší mluvit Slovenka, ale udělá chybu a Potok ji opravuje. Polština tedy v *Sestře* nehraje nějakou zvláštní, výjimečnou roli, mísí se s jinými jazyky a spolu s nimi přispívá k mnohojazyčné rozmanitosti. Slyšíme tady světové jazyky: angličtinu, němčinu, francouzštinu a španělštinu, a vedle nich takové jako maďarštinu nebo japonštinu, občas se objevují i slova jazyků neexistujících, slova vymyšlená. A všechna se k nám dostávají přes filtr vypravěčova vědomí. V důsledku toho jsou také cizí slova psána většinou foneticky (nemůžeme se tedy divit onomu „vogule“ nebo „počong“). Přesně takto, poněkud počeštěná, zní Potokovi v uších a v mozku. Nejdůležitější roli zde hraje samozřejmě čeština. Ani ona však není

1] Správně polsky by mělo být „Zasraniec“.

jednotná a má spoustu podob (včetně různých nářečí, žargonů a slangů, z nichž některé si ostatně autor pro román sám vytvořil). Převažuje hovorová varianta češtiny, která se, jak víme, mnohem víc, než tomu je u převážné většiny jiných evropských jazyků, liší od jazyka spisovného. „Máme v sobě,“ říká autor, „všechny ty češtiny smotaný, obecnou, hovorovou, spisovnou, nespisovnou. Nevěřím tomu, co často tvrdí editoři, že v knížce má být zachována jednota. Aspoň pro beletrii a poezii tyhle hranice udává autor. Občas použiješ tvar spisovný, občas vulgarismus a stejně to zní přirozeně. Řeč snad každého Čecha je míchanice“ (Weiss 2000: 115). Topol při volbě jednotlivých výrazů spoléhá na intuici, řídí se momentální náladou, podřizuje se požadavkům významových odstínů a rytmu, aniž by přitom dbal na jednotu a důslednost. Radikální mnohojazyčnost je tedy jedním z nejcharakterističtějších rysů *Sestry*. A v onom zmatení pod babylonskou věží zaslechneme někdy i polštinu.

V románu je přítomna i polská literatura. Přímo se to tu hemží nejrůznějšími odkazy a narážkami na díla kultury jak vysoké, tak populární, nízké, masové. Za všechny uveďme alespoň příklad, kdy Praze bývá dáváno jméno Perla, jméno imaginárního města z románu *Země snivců* (Die andere Seite, 1909) rakouského spisovatele a malíře Alfreda Kubina, rodáka z Litoměřic. Na této aluzi není koneckonců nic divného, neboť v Perle Kubin zobrazuje Prahu, přenesenou pouze někam do nitra Asie.² Podobnou opakovaně se objevující narážku na nějaké dílo polské literatury v Topolově románu sice nenajdeme, najdeme v něm zato hold, který autor vzdává dvěma současným polským básníkům, a to básníkům velice odlišným. V již zmíněném vyprávění básníka Jíchy o jeho stipendijním pobytu na Západě nefigurují autentická jména spisovatelů. S výjimkou jednoho: „[...] vočíhmem to po domcích, co maj vostatní, povídala Bulharka... našli jsme všelijaký básně a překlady a překrady... Poláci tam měli tlustý tragikomický romány, Rumuni fujary, Osisi dokumentace, Ruso-

2] Jak píše italský slavista Angelo Maria Ripellino: „Věrnou kopií Malé Strany je Perla, hlavní město říše Snu, v Kubinově románu *Země snivců* město tlející, podsvětlní, pořouchlé, v smutečných závojích zahalené a prastaré“ (Ripellino 1992: 209).

vé ikony, rozsekali jsme taky pár klavírů a na dvoře udělali oheň, vytáh jsem z plamenů, co měl Wojacek, a dal si to do jazyka...“ (Topol 1996: 157). Topol sice se sobě vlastní nedbalostí píše „Wojacek“, ale není pochyb, že má na mysli Rafała Wojaczka, s tím ovšem, že to není Rafał Wojaczek, který v roce 1971 spáchal sebevraždu, ale Rafał Wojaczek, který žil dál a někdy kolem roku 1990 odjel na tvůrčí stáž na Západ. Jícha – jehož fiktivní biografie v jistých detailech připomíná autentický životopis Topolův: podobně jako on byl za komunismu undergroundovým básníkem, podobně jako on pracoval po sametové revoluci chvíli jako novinář a psal mimo jiné reportáže o Vietnamcích žijících v Čechách a konečně, v názvu jeho oficiálně vydané sbírky *Miluju tě pod orlojem šílenství* (tamtéž: 147) zní mírně deformované echo názvu Topolovy knihy básní *Miluju tě k zbláznění* (1991, zahrnuje samizdatové sbírky z let 1986–1988)³ – zachraňuje z plamenů jedině to, „co měl Wojacek“, čili nepochybně jeho rukopisy; a fakt, že si jejich obsah „dal do jazyka“, je dokladem autorovy fascinace Wojaczkovým dílem a přiznáním, že sehrálo inspirativní roli v jeho vlastní tvorbě. Tady je třeba podotknout, že básně Rafała Wojaczka vyšly v samizdatovém časopisu *Revolver Revue* (v osmém čísle), který Topol redigoval, a ve stejném časopise se po sametové revoluci objevil polský „kaskadér literatury“ znovu, a to hned v prvním čísle vydaném oficiálně (tedy v čísle 14), v němž byly publikovány opět jeho básně a také fragmenty deníku (Wojaczek 1990).

Jedním z fantastických motivů románu je motiv očišťování Zóny, která vtahuje nevinné bytosti do prostoru koncentrovaného ďábelského zla. Proces očišťování je poměrně komplikovaný a jednou z jeho nejdůležitějších etap je ta, kdy mytická postava – skirvolja⁴ – zpívá následující píseň:

3) Na tuto hru s názvy upozorňuje ve svém komentáři k americkému vydání románu Alex Zucker (Zucker 2000: 161).

4) Je to postava zřejmě Topolem vymyšlená, není zmiňována v žádném mně známém slovníku slovanské mytologie či folkloru ani v jiných publikacích zabývajících se tímto tématem.

V posvátných nádržkách je pouhá voda.
Já to vím, koupal jsem se v nich.

Bozi řezaní ze dřeva a kosti se neozývají.
Já to vím, moc jsem je prosil.

V posvátných knihách není nic nežli slova.
Já to vím, nahlížel jsem tam.

Kabir mluví jen o tom, co sám prožil.
Cos neprožil, to není pravda.

Čtenářům, kteří text nepoznali, autor napovídá:

Kdo napsal ty slova, kerejma to skirvolja vymet? chtěl vědět Bohler.
Miloš, poučil nás Rudolf.
To je někdo z ministerstva? otázal jsem se.
Ne, řek Rudolf. Nebo vlastně nevim. Něakej Polák.
Aha, řekl jsem. To sou dobrý slova.
(Topol 1996: 208)

Je to opravdu báseň Czesława Miłosze V posvátných nádržkách ze sbírky *Hymnus o Perle* (Miłosz 1992: 113), z části nazvané Kabir, a je to volná, na základě anglických překladů a adaptací (Roberta Blye a Rabíndranátha Thákura; srov. tamtéž: 111) vytvořená parafráze básně indického mystického básníka Kabira (kolem 1440–1518), písíciho v jazyce hindí.

Události odehrávající se v postkomunistickém Polsku nemají v *Sestře* v podstatě žádnou odezvu. Jedinou výjimkou se zdá být zavraždění Piotra Jaroszewicze a jeho ženy v roce 1992, neboť právě na tento fakt zřejmě naráží krátký dialog v 10. kapitole:

Čet si vo vile majora Razsedy?
To bylo v Polsku. Zabili ho. I jeho ženu.
Jo, vona byla stejná mrcha bachařská.
(Topol 1996: 165)

Topol mění jméno zavražděného a celou událost vtahuje do fiktivního světa románu, v němž máme co do činění se „soukromou stíhací agenturou ‚Dostojevskij‘“ (tamtéž: 164), která organizuje vyřizování účtů s bývalými komunistickými pány nad životem a smrtí, počítá ale nejspíš s tím, že si čtenář jeho narážku spojí se skutečnou událostí, zvláště když se v textu vzápětí objevuje jméno autentické historické osobnosti, Ericha Honeckera.

Velice podstatnou a působivou pasáží je Potokův sen o Osvětimi (motiv koncentračních táborů prochází celým dílem) a v něm obsažené vyprávění kostlivce Josefa Nováka, čili typického malého českého člověka, českého everymana. Osvětim se samozřejmě nachází na území Polska, Topola ovšem zajímá hitlerovský, německý tábor smrti, ne jeho okolí. Zmínky o Polácích jsou zde pouze dvě. V obou případech mluví kostlivec: „tajdle bylo složený židovský mejdlo, jako z nich, ju, a tak sme s Broňkem ňáký chmátli a mangli ho Polákům za chleba, prej bylo dobrý na vši...“ (tamtéž: 92) a „zuby šly k Broňkovi a ten je mangnul Polákům... a my měli... pardi moji... jeden den sme měli maso! Vopravdický maso ze psa!“ (tamtéž: 99). Jde o zuby, které Novák trhal židovským dětem. V tomto případě odkaz na Poláky vyplývá z polohy vyhlazovacího tábora a pro obraz Poláka v románu nemá, zdá se, žádný zásadní význam. Dalo by se říci, že Poláci jsou tady jakousi historickou shodou okolností lidmi zpoza drátů, z bezprostředního okolí lágru.

Obraz Poláka Topol v *Sestře* utváří především ve vztahu k vlastnímu národu, k Čechům, jde mu o konfrontaci, o protiklad Čech – Polák, přičemž znaménkem plus je označen Polák. Připomeňme si jeden z výše uvedených citátů. Dokonce i polští kšeftaři, „polští banditi“, jsou přinejmenším chlapi, kteří se nějak snaží vydělat si na živobytí a zaopatřit své rodiny a „nepěstujou hnusnej hřích skuhrání“. V Topolových představách jsou Poláci romantičtí, nepokorní, hrdí, stateční, neustále připravení se poprat, mají fantazii, nenávidí komunismus a tradičně milují svobodu. Jsou také podnikaví. A zbožní. Tato v mnoha ohledech poněkud stereotypní představa – v jednom z rozhovorů spisovatel říká: „Hraju si s téma stereotypama“ (Engelking 2004: 6) – je tedy více méně pozitivní. Odporuje onomu nelichotivému obrazu Poláka, negativnímu

stereotypu, který systematicky vytvářela komunistická propaganda. Ten Topol zmiňuje také, když mluví o spořádaných občanech, „kteří měli obraz Poláka chytře vmanipulované do svezích blbejch hlav jako obraz hladovýho ubohýho nepřítel“ (Topol 1996: 27). *Sestra* tuto představu severního souseda předkládá hlavně asi proto, aby na jejím pozadí jasněji vynikly negativní – podle Topola – rysy českého národního charakteru. Stejnou roli opozice Čech – Lech a lidi Čechovi – lidi Lechovi (což je jakési přenesení opozice Češi – Poláci do mytické minulosti) plní i v Topolově novější próze, v krátkém románu *Noční práce* (2001), kde vesnický učitel přiznává, že celý život svým žákům lhal, když je „tejral [...] vylhanejma hrdinskejma eposama o našem plemeni“, a nyní se rozhodne vydat „svý svědectví“:

Pravda je taková, že na kopec Blahoš přišli dva bratří, Lech a Čech s hordou svezích lidí, co se vysmekli z otroctví egyptskýho... [...] Stáli na Blahoši. Už tu zůstanem, řekl Čech, byl utahanej. Ale Lech nasál nosem, řek: Já chci k moři. Pirátství a obchod, pamatuješ? Proto je vyhodili z Egypta. Ale Čech už nikam nechtěl. Lech ho tam nechal. Tak se nechávali starý a nemocný po lesích. Lech a moudrý kmeti a důstojný válečníci se svezjma manželkama a panama vodešli pryč a všichni hbitý obchodníci taky, to se ví. Když se Čech rozhlíd, utrh si vousy a zaplakal. Zůstali tam jen starý a nemocný, všelijaký děvky těhotný a různý chlastolitří prolezlý depresema. Taky hordy malejch dětí, takovejch, co nikdo nechtěl. Čech řekl: Zbyl tu jen bídný lid. Tak teda vykopejte zákop a všichni v něm umřem, to bude nejlepší. Ti, co ještě mohli mluvit, mu to slabými hlasy rozmlouvali, ale Čech nepovolil. Dejte mi muj kyj, všechny vás pobiju, hanbo země. Když viděli, že nedá jinak, byla to cháaska zbabělá a otrocká, tak ten zákop vykopali a jako si tam lehli. V noci ti, co se ještě mohli hýbat, Čecha zaškrtili. Hrozně zaplakali a řekli, že ho kous had. A na tvoji památku, milý děde, nechať se zovem Češi. Tak. Protože ale byli hrozně líný, žili v tom zákopu, když už se na ňom tak lopotili. Udělali si tam doupata a malý čadivý vohýnky a dál se rozmnožovali. Malý děti nosily bobule a kořený. Nějak žili. Tak to bylo. (Topol 2001: 183–184)

Přesto obraz Poláků v *Sestře* není až tak jednoznačně pozitivní, jak by se mohlo na první pohled zdát. Organizace, do jejichž obchodních aktivit, využívajících situace po nástupu kapitalismu, se Potok zapojí, možnost spolupráce s Poláky vylučuje: „Řekli sme si, že ne, řekl David Bohlerovi, žádný kšefty ne, Ukrajinci ne, Jugoši ne, Rusové ne. Taliáni možná, Řeci možná, Albáni ne, Poláci ne, nikdy ty pražský, žádný tvrdý gangy, my na to serem. Ste rasisti, zamumlal Bohler vzhůru, úpěnlivě, směrem k svému Bogu, je podmazanej, řek sem si. Ste rasisti, zaprosil ještě jednou pomocník Bohler. Nejsme, ale ty seš blbec, řek David“ (Topol 1996: 32). Je ovšem zcela zřejmé, že výhrady, které Organizace má i ke všem ostatním národům, s nimiž odmítá obchodovat, mají svůj původ v jejich minulosti – jsou prostě demoralizované komunismem.

Velmi dvojznačná je také postava Poláka, který se objevuje v 18. kapitole (on to je, kdo říká „počong“). Část jeho výpovědi je stylizována na způsob tlachání titulního hrdiny románu Jaroslava Haška, který v *Sestře* obecně ztělesňuje negativní rysy české národní povahy (současně se tady však říká, že Švejch „je všude“ – tamtéž: 189). Polák se ostatně sám představuje: „jméno mé je Josef Švejch“ (tamtéž: 341). Vlak, který měl podle Potoka jet do Prahy, jede ve skutečnosti na Pragu, čili do Varšavy,⁵ nebo také „přímo dolu“, takže nejspíš asi do pekla, jak Potoka jeho podivný spolecestující varuje. Není tedy divu, že ho Potok má za zachránce, který ho i s jeho milou Černou zachraňuje před záhubou. Černá to ovšem popírá: „Ba ne, já se chtěla pohnout, dyž do tebe hučel, ať vystoupíme, a věděla sem, že pak chce střilet. Von mě pistolí k tobě donutil dojít. Já před nim dělala, že sem opilá. Tim jeho fernetem. Když ti říkal, ať vystoupíme, chtěla sem křičet. Ale nemohla jsem

5] Jak varšavská Praga, tak jméno Švejch odkazují na první kapitolu 4. dílu *Švejka* Jaroslava Haška. Hrdina románu se ocitne ve skupině ruských zajatců, a když padne otázka, kdo umí německy, přihlásí se. Rakouský šikovatel mu říká: „Ty jseš žid, víd? [...] To nemusíš zapírat [...] každý z vás zajatců, který uměl německy, byl žid, a basta. Jak se jmenuješ? Švejch? Tak vidíš, co zapíráš, když máš takové židovské jméno? [...] Odkud jsi? Aha, Prága, á, to znám, to znám, to je u Varšavy“ (Hašek 1987: 267; viz také Hodík – Landa 1999: 211–212, heslo *Prága*).

se hejbat. Bylo to moc zlý“ (tamtéž: 342). Nevíme, co je vlastně pravda. Jestli je „Švejch“ obyvatel varšavské Prahy, anděl varující před nebezpečím, zlomyslný polský či polsko-židovský démon, český démon zrozený z oparu švejkovství nebo čert přestrojený za Varšavana... Nic tady není jednoznačné.

Je ostatně třeba říci, že v celém románu není vlastně jednoznačného vůbec nic. Zcela objasněna není zápleтка, protichůdné informace dostáváme o osudu některých vedlejších postav. Nejednoznačný je však především sám vypravěč, který v některých momentech překračuje práh šílenství. To samozřejmě zpochybňuje jeho důvěryhodnost a my si nemůžeme být jisti, jestli se mu dá vůbec věřit. Není vyloučeno, že jeho vyprávění je pouhým výplodem chorého mozku a z toho že plynou všechny jeho prvky, neslučitelné s běžnou zkušeností. Ani v tom nám však autor neposkytuje žádné vodítko, nepodává konečnou interpretaci. Faktem je, že nevíme, které z událostí popisovaných v *Sestře* se dějí „skutečně“. Jak poznamenává Jarosław Anders ve své obsáhlé recenzi amerického vydání díla, v románu existuje „mnoho rovin nesku-tečna: v nereálném vyprávění se náhle otvírají nečekaná skrytá propadla, jimiž se dostáváme do ještě fantasmagoričtějších krajin. Některé z těchto pasáží jsou označeny jako sny nebo vize, jsou tu však ještě sny uvnitř snů a vize uvnitř vizí“ (Anders 2000: 48).

Stejně nejednoznačná je i titulní postava sestry, neboli hrdinovy milé, jíž v zápleťce připadla velice nepříjemná role a v jistém okamžiku je dokonce ztotožňována se smrtí. Všimněme si jejího jména nebo přezdívky (ani toto vlastně nevíme jistě, jestli Černá je její příjmení, nebo jestli se jí tak říká kvůli jejím havraním vlasům). Na první pohled vidíme, že tvoří protiklad ke druhé hlavní ženské postavě, Malé Bílé Psici (bývalé, už mrtvé Potokově lásce z doby komunismu). Bílá a černá jsou tradičně spojovány se světlem a temnotou, s dobrem a zlem. Není tedy Černá náhodou spojena s Temným, s Knížetem Pýchy, s Knížetem Temnot? Panna Maria Čenstochovská je ale přece také černá. Černá tedy není jednoznačná. Černou Madonu z Čenstochové nezmiňujeme náhodou. Její medailonek nosí Potok na krku (zdědil ho po svém předkovi, který „pro ní šel ze svého domova pěšky do Čenstoch-

vý až z Litvy“ – Topol 1996: 42) a věří, že ho chrání před zlem. V jistém okamžiku ho ostatně opravdu zachrání: hrdina si z něho udělá magickou kulku, kterou zabije někoho, komu říká „Dábel“. Je příznačné, že obraz čenstochovské Madony je na obálce obou českých vydání románu. A zde se dostáváme k snad nejdůležitějšímu polskému motivu *Sestry*. K motivu, který se pojí s pozitivně hodnocenou polskou zbožností a který je vpleten do mytické a metafyzické sítě románových významů. Motiv Panny Marie Čenstochovské⁶ je jediný polský leitmotiv. Leitmotiv velice důležitý.

Literatura

ANDERS, Jarosław

2000 The Bummer of Freedom, *The New Republic*, 19. 6., s. 47

ENGELKING, Leszek

2001 Rękopisy z imionami demonów, in L. E.: *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego), s. 114–142

2004 Jakoś wytrzymać ten świat; z Jáchymem Topolem rozmawia Leszek Engelking, *Nowe Książki*, č. 5

HAŠEK, Jaroslav

1987 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války 3–4* (Praha: Československý spisovatel)

HODÍK, Milan – LANDA, Pavel

1999 *Encyklopedie pro milovníky Švejka 2* (Praha: Academia)

6] Je zajímavé, že v románu Jiřího Kratochvila *Avion*, psaném více méně ve stejné době jako *Sestra*, se tento motiv objevil také. Kratochvil to komentuje následujícím způsobem: „v prosinci 1993 jsem *Avion* dopsal a odložil pak na půl roku, abych z odstupu uviděl líp jeho románovou architekturu. Mezitím vyšla *Sestra* Jáchyma Topola, vzdálená mi způsobem vyprávění i jazykem, ale objevil jsem v ní některá nápadně podobná témata a dokonce i několik totožných klíčových slov. Chtěl jsem je z *Avionu* vyradit, ale například po Černé Madoně zůstala ošklivá černá díra. Nakonec mě má nakladatelka přesvědčila, abych vše zachoval. Asi jsme oba, Topol i já, sáhli do téhož sémiotického kotle a třeba právě ta totožná slova a témata vypovídají o současném světě daleko víc, než vůbec smíme tušit“ (Kratochvil 1995: text na záložce obálky). O díle Jiřího Kratochvila se šířeji rozepisují jinde (Engelking 2001: 114–142).

- HORÁK, Ondřej
2002 *Po Noční práci veselý bankrot*; rozhovor s Jáchymem Topolem,
Tvar, č. 10, s. 8–9
- KRATOCHVIL, Jiří
1995 *Avion* (Brno: Atlantis)
- MIŁOSZ, Czesław
1992 *Hymnus o Perle*, přel. M. Červenka (Praha: Mladá fronta)
- RIPELLINO, Angelo Maria
1996 *Magická Praha*, přel. A. Hartmannová, B. Klípa (Praha: Odeon)
- TOPOL, Jáchym
1996 *Sestra* (Brno: Atlantis)
2001 *Noční práce* (Praha: Torst – Hynek)
2004 Jak jsme táhli za Stasiukem (pokus o kroniku), in A. Stasiuk:
Jak jsem se stal spisovatelem (pokus o intelektuální autobiografii)
(Praha: Prostor), s. 165–227
- WEISS, Tomáš
2000 *Topol, Jáchym – Nemůžu se zastavit* (Praha: Portál)
- WOJACZEK, Rafał
1990 Deník. Výbor z básní, přel. J. Anana, *Revolver Revue*, č. 14,
s. 237–266
- ZANDOVÁ, Gertraude
2001 „Výbuch času“ 1989. Jáchym Topol a staronový svět jeho románu
Sestra, in *Česká literatura na konci tisíciletí 2*, ed. D. Vojtěch
(Praha: ÚČL AV ČR), s. 793–800
- ZUCKER, Alex
2000 Notes to Sister, in J. Topol: *City Sister Silver* (North Haven:
Catbird Press)

Dr. Leszek Engelking, Uniwersytet Łódzki