

Małgorzata Balcerzak

Nic nie jest prawdą, wszystko rzeczywiście się wydarzyło

Na początek kilka dat.

W 1966 roku na antenie stacji Radio Praga ogłoszono, że znaleziono rękopis Járy Cimrmana, czeskiego omnibusa, o którego istnieniu nikt dotąd nie wiedział. Za nazwiskiem tym kryła się postać nietuzinkowa – geniusz (stworzył prototyp pralki elektrycznej), wizjoner (wynalazca jogurtu), artysta i filozof (przedstawiciel eks-ternizmu). Co ciekawe, produkt imponującej wyobraźni Zdeňka Svěráka, Ladislava Smoljaka i Jiříego Šebánka miał szansę na zwycięstwo w plebiscycie na największego Czecha, a pod koniec lat 90. minionego wieku został uznany za idealnego kandydata na przyszłego prezydenta¹.

Również w 1966 roku doktor Miroslav Ivanov, jeden z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli czeskiej literatury faktu, rozpoczął wnikliwą analizę tak zwanego sporu o rękopisy – szczególnie newralgicznego punktu w dziejach czeskiego piśmiennictwa. Owocem badań były dwie publikacje: *Tajemnica RKZ* (1969) oraz *Zagadka rękopisu królowodworskiego* (1970). Ivanov fach swój zawdzięczał dwóm językoznawcom. Jeden z nich, Josef Linda, absolwent Uniwersytetu Karola w Pradze, 150 lat

¹ Čtenáři navrhovali, koho nasadit proti Klausovi, idnes.cz, http://zpravy.idnes.cz/ctenari-navrhovali-koho-nasadit-proti-klausovi-f5t-/domaci.aspx?c=A070801_142212_domaci_klu (9.10.2013). Nie sposób pominąć znaczenia fenomenu Cimrmana w kontekście mistyfikacji rozpatrywanej jako swoisty „gatunek narodowy” Czechów (słynna teza Vladimíra Justa, na którą powołuje się m.in. Mariusz Szczygieł).

wcześniej dokonał niezwykłego odkrycia – w grzbiecie książki, która podpierała nogę stołu, miał znaleźć zabytkowe pergaminy (pierwsze ekspertyzy wskazywały na to, że ich pochodzenie można datować na wiek X). Z kolei w 1817 roku archiwista praskiego Muzeum Narodowego Václav Hanka we wnętrzu kościoła pod wezwaniem Jana Chrzciciela w miejscowości Dvůr Králové znalazł rękopis składający się z 14 pieśni przypominających średniowieczne teksty pisane cyrylicą i głagolicą² (ich powstanie szacowano na wiek XIII). Wydarzenie to 20 lat później z emfazą komentował Lucjan Siemieński: „natenczas Czech niechaj wstydlivych nie spuszcza oczu, bo może je z dumą podnieść radosną: Królowodworski rękopis równa się z płodami najlepszych czasów”³. Sława „znaleziska” nie trwała długo. Opublikowany pod koniec lat 50. XIX wieku w czasopiśmie „Tagesbote aus Böhmen” anonimowy artykuł o wymownym tytule *Literärische Lügen und paleographische Vahrheiten* wyraźnie zakwestionował wiarygodność znalezionych dokumentów, inicjując długotrwałą batalię o status *Rękopisu zielonogórskiego* i *Rękopisu królowodworskiego*, z czasem uznanych za jedną z największych mistyfikacji w czeskiej historii.

W 1996 roku Petr Zelenka, reżyser filmu *Mňága – Happy End*, należącego do „pokrewnego” faktoidalnego gatunku, w finale projekcji umieścił przekorny napis: „Nic w tym filmie nie jest prawdą, wszystko rzeczywiście się wydarzyło”. Złudzenie, pomyłka, błąd – „podstawa naszej zdolności poznawczej”⁴ (jak czytamy w leksykonie Járy Cimrmana) – w połączeniu z hochsztaplerskim zamysłem powodują zachwianie noetycznej równowagi, choć elementem różnicującym funkcje mistyfikacji bywa pytanie o szczególny kontekst jej użycia i jej znaczenie w świetle spiskowej teorii dziejów.

Postmodernistyczne strategie powieściowe w sposób wymowny naruszają epistemologiczne paradygmaty, zwłaszcza kiedy przedmiotem rozgrywki staje się słownik pojęć fundamentalnych – historia, fakt, rzeczywistość, racjonalizm, referencja. Grę tę podejmuje również czeski pisarz Josef Urban, autor powieści o tytule nie bez powodu korespondującym z przedmiotem historycznoliterackiego agonu – *Poslední tečka za Rukopisy*⁵ (1998). „Siła napędowa” konceptu autora, umiejscowionego na linii przecięcia dwóch kultur: świata powagi i świata zabawy, nie tkwi w możliwości pogłębiania napięcia między nimi, ale raczej naruszenia samej tej antynomii i funkcji arbitralnie przypisanych obu sferom. Można tu mówić o parodii literatury faktu lub też, trzymając się serwowanej przez narratora formuły, o „nowej literaturze faktu” (w skrócie *notlitfak*), osobliwej realizacji „nowego żurnalizmu”⁶, ironicznym komentarzu do literatury autentycznej, intertekstualnym karnawale, paradokumentalnej grze, czeskim imaginarium narodowym w pigułce, „podwójnej mistyfikacji”

² D. Świerczyńska, *Vaclav Hanka i staroczeskie rękopisy (przypomnienie słynnej mistyfikacji literackiej)*, „Slavia Occidentalis” 46–47/1991, s. 247–260.

³ *Królowodworski Rękopis. Zbiór staroczeskich bohaterzkich i lirycznych śpiewów nalezionych i wydanych przez Wacława Hanke, Bibliotekarza Krol(owskiego) i narod(owego) Muzeum, a z czeskiego na polskie przez Lucyana Siemieńskiego przełożonych*, Kraków 1826, s. XI. Za: ibidem, s. 247.

⁴ Cimrmanův zpravodaj, <http://www.cimrman.at/list.php?l=9&str=O> (10.10.2013).

⁵ J. Urban, *Poslední tečka za Rukopisy. Nová literatura faktu*, Praha 1998.

⁶ L. Doležel, *Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou*, „Česká literatura” 4(50)/2002, s. 341–367.

(Joanna Czaplińska)⁷, polemice z naukowymi aksjomatami (Lubomír Machala)⁸ czy też o nowej powieści emancypacyjnej, której wyzwolecielski pierwiastek zawierałby się nie w projekcji teorii spiskowej, ale w intencji ujawnienia jej szkieletu. Powieść ta znajdowałaby się zatem blisko koncepcji „filozofii błazna” opisywanej przez Leszka Kołakowskiego, a więc byłaby w pewnej mierze „wehikułem zmiany i apelem o przemyślenie podstaw naszej kultury od nowa”⁹. Mechanizmem napędzającym jego tryby okazuje się poddana wielopłaszczyznowej redefinicji fikcja.

Dokumenty i informacje, jakie przywołuje narrator powieści, Josef Urban, pracownik Instytutu Literatury Czeskiej, współpracujący z Marią Hořakovą (partnerką w życiu zawodowym i prywatnym), mieszczą się na granicy napięcia pomiędzy prawdą a fałszem, do tego zamknięte są w odpowiedniej oprawie retorycznej (język nauki, język literatury), pozwalającej mieszać te porządki. Polifoniczne ujęcie mistyfikacji kieruje uwagę na istotną zmianę jakościową w upatrywaniu jej zadań. Jak wskazuje Lenka Krausová¹⁰, mistyfikacja przeszła długą drogę: od pojęcia kłamstwa do humoru i nowej jakości estetycznej¹¹. Ten wymiar sprzężony jest poniekąd z dziedzictwem awangardy (dadaizm, który „bronił prawa do tego, by nie brać na poważnie wszystkiego, co nas otacza, i rehabilitował zasadę gry z dyskursem naukowym”¹²). Podobnie ujęcie powieści Urbana w ramach teorii surfikcji Raymonda Federmana można potraktować jako dalekie nawiązanie do „metryki” surrealistycznej, przenoszącej środek ciężkości na to, co irracjonalne, stawiane dotąd w pozycji podrzędnej względem logiki rzeczywistości¹³. W tym znaczeniu mistyfikacja kryłaby w sobie intencję, jeśli nie złamania, to wyraźnego naruszenia obowiązujących paradygmatów kultury.

W *Poslední tečka za Rukopisy* można doszukiwać się fuzji wszystkich czterech form, jakie w semiotyce mistyfikacji dostrzega Krausová: po pierwsze, na linii odniesienia „realność” – „fikcja”; po drugie, we wzajemnym stosunku dwóch tekstów („cytat vs fikcyjny cytat, aluzja vs quasi-aluzja”¹⁴); po trzecie, w ujęciu kompozycyjnym lub stylistycznym („metoda zawiedzionego oczekiwania, fałszywego tropu, kamuflażu”¹⁵); i po czwarte wreszcie, na poziomie komunikacyjnym (np. w odwołaniu do funkcji pseudonimu czy tożsamości autora)¹⁶. Już ta ostatnia perspektywa otwiera szerokie pole gry, stanowi bowiem jedną z pierwszych oznak kuglarskiego zamysłu powieściopisarza. Pod pseudonimem Josef Urban kryje się bowiem czeski prozaik o imieniu

⁷ J. Czaplińska, *Gra z tekstem, gra z mitem. Podwójna mistyfikacja Miloša Urbana („Poslední tečka za Rukopisy”)*, [w:] I. Kowalska-Paszt (red.), *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich*, Szczecin 2006, s. 216–223.

⁸ L. Machala, *Literární bludiště. Bilance polistopadové prozy*, Praha 2001, s. 183.

⁹ A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, [w:] S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, Warszawa 1996, s. 389.

¹⁰ Kulturoznawczyni powołuje się na teorię Eugena Brikcusa. Zob.: L. Krausová, *Mystifikace – typ sémiotické kreativity*, [w:] *Euroletteraria & Eurolingua 2007. Series Bohemistica*, Liberec 2008, s. 9.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 10.

¹³ R. Federman, *Surfikcja – cztery propozycje w formie wstępu*, przekł. J. Anders, [w:] Z. Lewicki (red.), *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Warszawa 1983, s. 423, 429.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

NIC NIE JEST PRAWDĄ...

Miloš, urodzony w latach 60. XX wieku absolwent praskiej anglistyki i skandynawistyki. Zamiana personaliów nie jest przypadkowa – nawiązuje do przedstawiciela Czeskiego Towarzystwa Rękopiśmienniczego, które powołano w celu udowodnienia wiarygodności rękopisów. Sam narrator serwuje czytelnikowi uporządkowany wywód naukowy jako przypis do losu dokumentów, których status w toku dziejów wahał się – od uznania ich bezcennej, zabytkowej wartości (a przy tym kompensacyjnej funkcji w kontekście idei odrodzenia narodowego i kształtowania świadomości językowej) do ujawnienia ich fałszerstwa i czysto ideologicznego (czytaj: spiskowego) przeznaczenia w budowaniu czeskiej mitologii XIX wieku.

Opowieść, która miałaby przybrać wygodną, awanturniczą formę, ubiera zatem Urban w specjalistyczny język badacza traktującego przedmiot swej analizy jako zagadkę detektywistyczną (w duchu konwencji wypracowanej przez Ivanova). Gwarantem jej rozwiązywania może być logika faktów – największa sojuszniczka człowieka nauki. I to ona staje się obiektem artystycznej prowokacji, jakiej dokonuje pisarz. Co ciekawe, część krytyki literackiej spodziewała się, że pod nazwiskiem Josef Urban kryje się Vladimír Macura – literaturoznawca znany z rewizjonistycznej postawy, a ponadto pisarz-prześmiewca, częstokroć ukrywający się za fałszywymi personaliami. Nie tylko jego powieści były miejscem spotkania narodowych mitów z szalbierską narracją, taką postać przyjmowały również publikacje prasowe, jak choćby zbiór recenzji fikcyjnej książki *Aksamitna Anna*, nawiązującej do wydarzeń z 1989 roku¹⁷. I choć Macura nie odpowiada za prowokację pod tytułem *Poslední tečka za Rukopisy*, charakterystyczny dla niego sposób demontażu idei odrodzenia narodowego, jako pewnego konstruktu myślowego z dopiskiem *hra* (gra), zazębia się z próbą przeformułowania kontekstu historycznoliterackiego, podejmowaną przez debiutującego pod koniec lat 90. Miloša Urbana, przedstawiciela kolejnej generacji pisarskiej.

Biorąc pod uwagę referencyjny kontekst omawianego problemu, widzimy, że powieść stanowi przestrzeń konfrontacji fikcji z dziejowymi figurami i sferą narodowej mitologii. Jest to miejsce przecięcia historii i literatury – obszar wielokrotnie omijany, usuwany dla niepoznaki w trosce o suwerenność nauki i sztuki. W powieści integralność ta zostaje bezceremonialnie naruszona przez uruchomienie sieci aluzji tekstualnych. Formuła przywołana z filmu *Zelenki* to przykład sztandarowego chwytu powieści postmodernistycznej – balansowania na granicy tego, co wyznacza obszar konwencji (przyjęcie proponowanych przez nią ram iluzji) i co je demonstracyjnie rozrywa (sygnały antymimetyczności – efekt deziluzji). Brian McHale wskazuje na związany z użyciem tej przewrotnej strategii „posmak skandalu”: „Na czym jednak ów skandal polega? Najgłębsze jego źródło jest ontologiczne: narusza on po prostu granice między światami”¹⁸.

Pisarz bierze zatem na warsztat spór, który nie może być daleki od kontrowersji, osadzony bowiem został w jednej ze sfer monopolizujących prawdę (nauka), kiedy ta z biegiem czasu przestaje być tylko rezerwuarem pewników. I choć na przestrzeni

¹⁷ P. Janoušek, *Macura albo drapanie czułyimi pazurkami*, [w:] K. Ćwiek-Rogalska, I. Doliński (red.), *Mystyfikacja w kulturach, literaturach i językach krajów słowiańskich*, Warszawa 2013, s. 4–14.

¹⁸ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przekł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 122–123.

niespełna dwóch wieków pojawiły się rozmaite teorie naprzemiennie żonglujące epitetami „wiarygodny” i „fałszywy”, czyniące ze sporu również pożywkę dla politycznych rozgrywek, ten przetworzony produkt historycznej „dialektyki” ma ów posmak skandalu nie tylko w znaczeniu zaproponowanym przez McHale’a, ale również na poziomie literalnym. Włączony zostaje bowiem w „dramaturgię ukrywania i ujawniania”¹⁹ – znamiennej cechę sensacji w czysto socjologicznym ujęciu. Fenomen skandalu polegałby w tym wypadku na przeniesieniu punktu ciężkości z przedmiotu, jakiego dotyczy, na – jak pisze John B. Thompson – „serię późniejszych działań skierowanych na jego [skandalu – M.B.] ukrycie”²⁰ (racja pierwszej strony) bądź wyeksponowanie (racja drugiej strony). Idąc tym tropem, można powiedzieć, że w sporze o rękopisy rozmywa się kwestia ich rzeczywistego istnienia/nieistnienia, jej miejsce zajmuje zapośredniczenie – retoryka czy, mówiąc językiem klasyka teorii hiperrealności, „precesja symulaków”²¹, dynamika obrazów odklejonych od źródła emisji.

Czytelnik poznaje bohatera w trakcie procesu badawczego, otrzymuje szereg informacji pokrywających się ze stereotypem reprezentanta sfery nauki, bezwarunkowo oddanego regule empirycznej. Autor wywodu konfrontuje odbiorcę z istotnymi „faktami” dotyczącymi sporu o wiarygodność rękopisów – pojawiają się opisy znaleziska, elementy biografii Hanki i Lindy, informacje na temat roli autorytetów doby odrodzenia narodowego (reakcje Dobrowskiego, udział Puchmajera i Jungmanna, a w dalszej kolejności – Palackiego i Šafářika), wyniki ekspertyzy chemicznej i paleograficznej, wspomnienie publikacji kąśliwych felietonów, podających w wątpliwość odkrycie dwójki archiwistów. Nie zapomina również o przywołaniu politycznego kontekstu rzeczonej polemiki (rola Masaryka i środowiska skupionego wokół pisma „Athenaeum” w podważeniu prawdziwości dokumentów) czy losu profesora Josefa L. Píča, archeologa badającego sprawę, którego nazywa „pierwszą i ostatnią ofiarą sporu” („oddał życie za prawdę”). Pojawia się także wzmianka o XX-wiecznych kontynuacjach sporu (powstanie Czeskiego Towarzystwa Rękopiśmienniczego w latach 30.) czy o marksistowskiej analizie problemu w wydaniu Ivanova, broniącego tezy o fałszywości rękopisów. Posługując się nomenklaturą analityków teorii kampanii politycznej, można powiedzieć zatem, że czytelnik otrzymuje „inscenizację pseudow wydarzeń”²², która sama również jest pseudow wydarzeniem, ma postać symulakryczną, uwydatnioną przez odwołanie do stylistyki literatury faktu, gatunku szczególnie sprzyjającego spiskowej teorii dziejów.

Urban, pokazując pewien historycznoliteracki szkielet kryjący się pod płaszczkiem „faktografii”, ujawnia jego metodę (jak powstaje teoria spiskowa?), mechanizmy mieszczące się pod powłoką opisu – a zatem narzędzia służące popularyzacji zjawiska – pokazuje jego proces kształtowania wskutek skupienia uwagi opinii publicznej na „skandalicznym” (a więc atrakcyjnym) charakterze, podtrzymywanie atmosfery

¹⁹ J.B. Thomson, *Czym jest skandal?*, [w:] P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury*, Kraków 2006, s. 511.

²⁰ Ibidem.

²¹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przekł. S. Królak, Warszawa 2005.

²² W. Schulz, *Komunikacja polityczna. Koncepcje teoretyczne i wyniki badań empirycznych na temat mediów masowych w polityce*, przekł. A. Kożuch, Kraków 2006, s. 142.

NIC NIE JEST PRAWDĄ...

sensacji w wyniku kumulacji tez wzajemnie się znoszących i proponowanie rozmaitych wyjaśnień (z różnych dziedzin naukowych). W tym wymiarze dynamika sporu zastępuje miejsce jego przedmiotu, a zatem na jeden poziom mistyfikacji (która w procesie historycznoliterackim została rozłożona na czynniki pierwsze) nakłada się inna. Dochodzi do tego jeszcze kolejny plan „gry” – intryga, której wyjaśnienie czytelnik znajduje we wstępie do wywodu – to mistyfikacja tezy o fałszerstwie rękopisów, a więc i samego sporu, za co mają odpowiadać jego potencjalne „ofiary” – Hanka i Linda – którym udało się przechytryć historię. Z analizy korespondencji wynika jednak, że „Hanka i Linda nie istnieli” (są wytworem zbiorowej wyobraźni), ale „Hanka i Linda istniały. Nazywały się Hannelore Vierteilová i Linda Janowitzová”²³.

Osią intrygi jest zatem skrywana tajemnica o rewolucyjnej, emancypacyjnej roli czeskiej literatury w okresie szczególnym dla jej rozwoju narodowego (XIX w.), której zasadniczy tor wyznaczają kobiety kryjące się pod męskimi pseudonimami. Nie dość, że tuszują „prawdę” o rękopisach, kierując uwagę opinii publicznej na sprawę fałszerstwa, a więc w zgodzie z logiką konspiracji skutecznie sprowadzają na niewłaściwy trop rzeszę „poszukiwaczy prawdy”, to jeszcze wystawiają na ośmieszenie (w obliczu odkryć Josefa Urbana) ich analizy naukowe, kiedy to mężczyźni stanowią 99% uczestników batalii, toczącej się na łamach prasy i w ośrodkach akademickich. W mistyfikacji powieściowej dochodzi zatem do demitologizacji nie tylko sporu, kluczowego zjawiska powiązanego z ideą odrodzenia, ale również legendy budzieli narodowych, w tym w sposób szczególnie Bożeny Němcovej, prekursorki czeskiego feminizmu i „zapalanej komunistki” (wg krytyków takich jak Fučík, Nejedlý, Zápotocký). Formą konfrontacji obu mitów są fragmenty listów umieszczone na kartach powieści – „ikony” odrodzenia narodowego przywołane zostają albo w komentarzach, albo są adresami lub nadawcami analizowanych wiadomości, które stanowią podstawowy materiał archiwalny do postawienia tytułowej ostatniej kropki.

Zderzenie dwóch rzeczywistości demontuje mit budzieli narodowych, dodatkowo jeszcze wprzęgnięty w kolejne sfery metamistyfikacji zaaranżowanej przez Miloša Urbana. Kieruje on bowiem uwagę znów na metodę wypracowania idei (która ma niezbywalną moc kulturotwórczą), a zatem odsłania miejsca „zszywania” narodowej opowieści, jakie w toku rozwoju historii literatury czeskiej były starannie zasłaniane. Na tym tle można mówić o „sztucznym” kontekście odrodzenia (w znaczeniu zaproponowanym przez Macurę): „utworzeniu kultury czeskiej jako «innego bytu», gdzie „wytwory kultury były właściwie wgrane do pustej przestrzeni”²⁴, a sam projekt stanowił produkt idei wypracowanej (a nie pojawiającej się *a priori*), był on „swobodną decyzją ludzi biorących w tym udział, dziełem podjętym «w godzinach nadliczbowych»”²⁵, co przemawiałoby również za jego iluzyjnym charakterem. Teoria ta jednocześnie zarysowuje złożony kontekst wprowadzania idei w życie – Barbara Jaroszewicz-Kleidienst

²³ J. Urban, *Poslední tečka...*, op. cit, s. 5.

²⁴ V. Macura, *Ideálnost, hra a mystifikace*, [w:] idem, *Znamení zrodu: České národní obrození jako kulturní typ*, Jinočany 1995, s. 105.

²⁵ Z. Tarajto-Lipowska, „Prawdziwy” charakter czeskiego odrodzenia narodowego, [w:] H. Mieczkowski i T.Z. Orłoś (red.), *Odrodzenie narodowe w Czechach i na Słowacji. Księga ku czci prof. Zdzisława Niedzieli*, Kraków 1999, s. 93.

i Zofia Tarajło-Lipowska przypominają, że czeska kultura organizowała, a nawet (szczególnie na początku XIX w.) zastępowała sferę narodową²⁶. Na tym tle jeszcze silniej zarysowuje się jej związek z ideologią, który oznaczałby oderwanie od rzeczywistości, a w kontekście samej prowokacji Miloša Urbana – wzięcie w cudzysłów, obok pojęcia realności, całego słownika epistemologicznych definicji budujących pewne uniwersum kulturowe. Ta proponowana gra referencyjna tworzy nie tylko imaginacyjny obraz jednej z założycielskich koncepcji kształtujących spojrzenie na rozwój literatury narodowej, ale również pozostaje formą imaginacyjnej „rozgrywki” czy mentalnej symulacji, dalekiej od intencji monopolizowania prawdy – wyrokowania o tym, który z tych światów jest rzeczywisty. Urban oba skutecznie tekstualizuje, zatem ich opozycyjność ma również postać iluzyjną, co pozwala odsłonić gest mistyfikatora, który mógłby w stylu Odonu Marquarda oznajmić: „Był taki czas, w którym [...] to, co realne, i to, co fikcyjne, pozostawały w rzeczywistym przeciwieństwie; [...] dziś realność i fikcja występują już tylko jako amalgamat i już nigdzie w czystej postaci”²⁷.

Istnieje bowiem jeszcze inny sposób rozumienia informacji (będącej podstawą literatury faktu), wskazujący na jej ukryty, „niszczyielski charakter”, „neutralizujący sens i znaczenie”²⁸. Stwarza wobec tego pozory komunikacji – „wyczerpuje się w inscenizowaniu sensu”²⁹. Ostrze powieściowej ironii zostaje wycelowane (obok środowiska akademickiego) także w pewną znaczącą dziedzinę literatury, niezwykle popularną, szczególnie po 1989 roku, w dobie powieściopisarskiego *boomu*, i w rosnące oczekiwania związane z poszukiwaniem w pisarstwie autentyzmu. Literatura faktu w tym ujęciu staje się produktem zmediatyzowanym i szczególnie narażonym na manipulację w intencji pretendowania do bycia zwierciadłem rzeczywistości. Można więc uznać prowokację czeskiego prozaika za przejaw świadomości symulakrycznej formy rzeczywistości, będącej (mówiąc znów za Marquardem) rezultatem „koniunktury tego, co fikcyjne”, czy „wzrastającej podatności na iluzje”, w wydaniu Urbana szczególnie demistyfikowanej w obliczu trwałości mitu narodowego³⁰. |

²⁶ B. Jaroszewicz-Kleidienst, *W cudzych oczach. Z problematyki świadomości narodowej we współczesnych literaturach zachodnio- i południowosłowiańskich*, „Slavica” 30/1983, s. 27. Z. Tarajło-Lipowska, *Nieodparta pokusa syntezy literatury czeskiej czy „neodepřený pokus o syntézu české literatury”?*, „Porównania” 7/2010, s. 84.

²⁷ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007, s. 155.

²⁸ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, op. cit., s. 102.

²⁹ Ibidem.

³⁰ O. Marquard, *Apologia przypadkowości*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 83.