

**ИГРАЕЩА ИСТОРИЯ, ИГРАНА ИСТОРИЯ,  
ИГРА НА ИСТОРИЯ В ПОСТМОДЕРНАТА ЧЕШКА ПРОЗА<sup>1</sup>**

*Анжелина Пенчева*  
*Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград*

**A PLAYING HISTORY, A PLAYED HISTORY,  
A PLAY OF HISTORY IN POSTMODERN CZECH PROSE**

*Anzhelina Pencheva*  
*Neofit Rilski South West University of Blagoevgrad*

This text concerns the phenomenon of Czech readers losing their interest for the traditional historical novel after 1989 – a genre which was among the most prioritized and representative ones in the periods hitherto. In that aspect, it has been all but replaced by de-historicizing, pseudo-historicizing or quasi-historicizing variations, even by "historical fantasy", written in the spirit of postmodern poetics. One of these particular variations is scrutinized in the text – novels, whose axis is alternative history makeup. The novel "Gargling with Tar" (Klokotdehet, 2005) by famous postmodern Czech author Jáchym Topol has been selected as an example.

**Key words:** Czech historical novel, postmodern novel postmodern poetics, Jáchym Topol

Редица чешки и бохемистично ориентирани литературни истории и критици са забелязали отдавна факта, че от 1989 г. насам е намалял почти до нулата интересът към традиционно схващаната историческа проза – един инак неимоверно жизнен и популярен жанр на чешката литература още от 60-те години на XIX век, изкушавал дори екстремно авангардни и антимиметични творци като Владислав Ван-

---

<sup>1</sup> Настоящата публикация стана възможна с помощта на стипендия за чуждестранни бохемисти, предоставена ми за едномесечна работа към Института за чешка литература към Академията на науките на Чешката република през 2012 г. (за стипендията вж. <http://www.ucl.cas.cz/en/international-collaboration/czech-studies--grant>).

чура например. Ерик Гилк квалифицира периода след 1989 г. като време на отлив, на спад на интереса към историческата проза от страна и на автори, и на читатели. Той обяснява феномена по следния начин: „...ако преди падането на желязната завеса историята е била основна „тема за бягство“, която е позволявала на авторите да взимат отношение към съвременната обществена и политическа ситуация посредством историческа алегория или паралел“ (Гилк 2011: 27), то в едно свободно общество това не се налага. Освен това Гилк вярно отбелязва и раждането на три вида конкуренция при условията след Кадифената революция. На първо място това е феноменът на автентизиращата (autenticitní) литература, или т. нар. в чешкото литературознание его-документи – дневници, мемоари, документална проза. На второ място е бумът от поставена на нови идеологични (или неидеологични) основи модерна и адекватна историографска продукция, която обира интереса на читателите, търсещи в историческото четиво главно фактологично познание. И на трето място – конкуренцията на придобиващия все по-впечатляваща популярност жанр „историческо фентъзи“ (пак там).

Обстоятелството, че значителна част от чешката историческа проза от последното десетилетие на XX век и първото на XXI век спада към така нареченото фикционално или контрафактуално направление, е забелязано, коментирано и обяснено в редица теоретични и критически чешки разработки. Обикновено, разбира се, се акцентира, че това обстоятелство е последица от изразеното ориентиране и гравитиране на чешката следноемврийска проза към два полюса – максимална автентичност и крайна фикционалност. Много често обаче се посочва и връзката на въпросната тенденция с постмодерната поетика. Така например Добрава Молданова пише: „... Постмодерният автор без задръжки признава фикционалността на историческите разкази, не крие, че неговото намерение е по-скоро да създава варианти на действителните събития, да изследва/изпробва множество алтернативни решения, много пъти да върви срещу известните и проверени от историците факти. ...Често тук всъщност не става въпрос за исторически теми в точния смисъл на думата, а за фикция, използваща литературно фиксирани топоси на историческата проза, създаващи история изразено фиктивна, исторически ситуирана само приблизително и чрез външни знаци“ (Молданова 2007: 131).

Аналогично и Алеш Хаман обосновава върху много текстове, и то още от 70-те години на XX век, постмодерните похвати, използва-

ни в по-новите исторически чешки романи. „Развитието на историческия роман от последния половин век дава възможност нагледно да се проследи как се е променяло виждането за отношението между човека и историята от материалистично-есхатологичния марксистически концепт до постмодерния скептицизъм“, пише Хаман (Хаман 2003: 127). За него например псевдоисторическият роман на Владимир Неф „Кралиците нямат нозе“ е „настъпление на постмодернизма в чешката проза“ (пак там: 135). В най-новата историческа проза авторът вижда съществени черти на постмодерното мислене, и по-конкретно – „плуралистично интерпретиране на явленията, което ги подрежда едно до друго, без опит да ги оцени, респективно да ги йерархизира... размитост на ценностите, безразличие“ (пак там: 148). „Толерантният подход на плуралистичното мислене обаче понякога придобива характера на удобен еkleктизъм и де(кон)структивен критицизъм без граници“, предупреждава авторът и добавя: „В областта на историята постмодернизмът в неприемането и отпора си срещу всякакво тотализиране, всякаква униформеност, клони към отричане на традицията... Действителността, историята, традициите се менят в (безкрайна) игра на значещи препратки, открита за произволни подходи и тълкувания“ (пак там: 137). Хаман цитира и класификацията на Петър Зима, според която в постмодерната романова продукция съществуват четири основни модела: 1. Текстът като радикален речеви експеримент, който се предлага на читателя като контингентен и партикуларен конструктор с игрово критична насоченост .... 2. Четивен, неореалистичен, неоромантически или неомодернистичен текст с конвенционални разказвачески образци (но все пак иронично денонсиращ псевдореферентността на своя фиктивен свят) 3. Идеологическо-утопичен текст на новите (напр. феминистични, екологични) направления. 4. Текст на деструктивния субверсивен бунт (пак там: 148). Като обща черта за тези видно доста различаващи се помежду си типове Алеш Хаман изтъква тяхната антимииметичност, „радостта от текста“, артистичния характер и псевдоисторичността.

В края на това кратко теоретично въстъпление искам да припомня и някои заключения на Р. Божанкова, която се занимава само с „руския постмодерен текст“, но се оказва, че немалко от описваните и коментирани от нея явления се отнасят и до реализациите на постмодернизма в останалите посттоталитарни литератури. Божанкова отделя специално внимание на постмодерните начини на разказването за историята. Тя цитира руски теоретици, според които модернизмът и постмо-

дернизъмът се различават главно по отношението си към историята. Докато модернизъмът е *анти*историчен, той воюва с историята, погълнат е от търсене на извънисторически, извънвремеви форми, то постмодернизъмът е *а*историчен, исторически индиферентен, пред „историята“ дава предимство на „историите“, историческите форми имат в оптика-та му една и съща стойност на архивни единици. Според Божанкова постмодернизъмът редуцира историята до текст, може да се говори за текстовост на историята, което в крайна сметка означава, че нашите познания за историята са задължително ненадеждни, повлияни от „реторичните умения и манипулативните цели на онези, които са писали историята досега...“. За нас е важен крайният извод, а именно, че „тази иманентна субективност, контекстуална детерминираност на историческия текст доказва правото на съществуване на различно познание на историята, тоест правото на съществуване на понятия като *ало*история, *алти*история, респективно – *алти*историческа проза. „Не е задължително (за постмодерните автори, бел. моя, А. П.), казва Божанкова, миналото да бъде реконструирана реалност, то може да бъде (и) конструирана, новосъздадена реалност“ (Божанкова 2001: 95 – 96).

Именно „*алти*историята“ (наричана още виртуална история) като предмет на постмодерната чешка проза ще бъде в центъра на този доклад. В други свои работи съм разгледала по-обстойно например начините и средствата за контрафактуализиране на историята в постмодерната художествена проза, проблема за паметта и историята и т. н. Тук тези наблюдения ще бъдат допълнени с анализ на някои презентации на *алти*историчното чешко писане.

*Алти*историчността през последните години намери много интересни осъществявания в Чехия, впрочем не само в сферата на художествените текстове. Голям отзвук, включително остро полемичен, имаше например есеистичната книга „*Co kdyby to dopadlo jinak? Křížovatky českých dějin*“ (А ако всичко се бе случило иначе? Кръстопътищата на чешката история), 2007 г., с ефектна корица, върху която са изписани ключовите години 1620, 1918, 1938, 1948, 1968, 1989. Книгата е дело на едни от най-сериозните и крупни съвременни чешки историци и независимо че един от тях възкликва на страниците на самата книга „В историята няма никакво *ако!*“, появата ѝ точно във времето на постмодернизма, пък бил и самият чешки постмодернизъм твърде непоследователен и спорен, е повече от симптоматична. На

голяма популярност се радва и преведената наскоро на чешки книга „Виртуална история“ на скандалния историк Нийл Фъргюсън.

На въпроса „какво би станало, ако...“ в чешката история са търсили отговор високи авторитети като например Милан Кундера в „Непосилната лекота на битието“ (да отбележим, че макар също да е причисляван към постмодернистите, Кундера заключава трезво и безапелационно: „Историята на чехите няма да се повтори, нито пък историята на Европа. Историята на чехите и историята на Европа са две скици, надраскани от съдбовната неопитност на човечеството.“). В същата посока разсъждават и ярки автори, изявили се като такива едва след 1989 г., като Милош Урбан, който в „Седмоцърквие“ подхвърля провокативната теза, че за чехите е щяло да бъде по-добре, ако Ян Хус си е гледал теологията, не е бунил народа, а е изчакал кротко подписването на т. нар. компактати, т. е. споразуменията между Църковния събор в Базел и чешката шляхта, до които така или иначе е щяло да се стигне, без да се налага „религиозният фундаменталист“ Хус да изгори на кладата, а страната му да бъде хвърлена в продължителна и кръвопролитна братоубийствена война.

Въпросът за световите на контрафактуалната история вълнуват и немалко (дори като че ли все повече) съвременни литературни теоретици. Чешкото издателство „Академия“ издава престижната поредица „Възможни светове“ („Možné světy“). Ондржей Сладек обобщава в студията си „За историографията и фикцията: събитие, разказване и алтернативна история“ (2007), че „според много критици контрафактуалните сценарии са само неангажиращи и безполезни игрички, „parlorgame“; но в същото време Сладек отбелязва, че според други авторитети и най-сериозната историография не борави винаги и дори не предимно с точно удостоверени факти и всестранно документирани събития, така че малко или много също надгражда фактите и събитията с предположения и модели.

Нека отбележим още нещо важно, а именно, че за чешката постмодерна проза със сюжети от близката или далечната история има нещо много характерно и важно, което в немалка степен проблематизира съотнасянето на доста от въпросните най-нови творби към постмодернизма. Това е отсъствието на постмодерна безучастност към изобразяваното минало. Напротив, то е проживявано в текста мъчително, болезнено, фаталистично. Фрагментите от миналото не са нито за авторите, нито за персонажите занимателни картинки, елементи от детски конструктор, а източник на раздиращи вътрешни кризи и катарзиси.

При това синдромът действа не само при жертвите и свидетелите, а и при потомците им, по силата на генетична или колективна памет. Колкото и да деконструираме, травестираме или релативизираме историческите събития и факти, не можем да изличим, да отменим историята, да я забравим. Реалната история наднича, стърчи, ранява и иззад, изпод най-причудливата и игрова контрафактуална конструкция. В този смисъл постсоциалистическият постмодернизъм се явява изразено нетипичен, вътрешно противоречив, какъвто впрочем е бил някога и славянският романтизъм. Би могло да се твърди, че що се отнася до текстовете, в чийто център стоят минали исторически събития, постсоциалистическият, респективно чешкият постмодернизъм е постмодерен само с формалните и изразните си характеристики (вж. повече по този въпрос в Пенчева 2007, Пенчева 2009).

Като пример за проза, конструирана върху идеята за алтернативна, възможна, но неслучила се чешка история, избрах романа на Яхим Топол „Гаргара с катран“ (Kloktatdehet). Сред аргументите за този избор бих споменала високото реноме на Топол (роден през 1962 г.) като творец както в родината му, така впоследствие и в цял свят, а също и факта, че цитираният роман е сравнително нов (2005 г.), но вече е провокирал много и оригинални анализи и е достатъчно представителен не само за автора си, но и за чешкото постмодерно писане, но най-вече за разглежданото тук специфично разклонение на историческата, по-точно историзиращата, а най-точно – квазиисторическата чешка проза.

Става въпрос несъмнено за роман, но неговата поетика е сложна, почти невъзможна за дефиниране, което е и основният аргумент за причисляването му към постмодерната проза. По думите на Агнешка Янец-Нитраи „...тук са видими следите от постмодерния подход, към който се отнасят преди всичко интертекстуалността, хетерогенността на събитията и нещата, аксиологичната индиферентност, фрагментарността, жанровият синкретизъм, иронията, гротеската, играта с читателя“; романът е наред с това приключенски роман и роман за инициацията (Янец-Нитраи 2011: 146 – 147). Алеш Хаман на свой ред провижда в творбата елементи от детски комикси, от военни романи за подрастващи, но и от стари приказки и древни митове, както и от „сюрреалистична фантастика“ (Хаман 2005), Павел Яноушек – „фантазмагоричен миш-маш“ (Яноушек 2005), Лешек Енгелкинг прозира в

нея модела на пикареския роман, а в главния герой и разказвач в едно лице – модела на трикстера (Енгелкинг 2009).

Ако в първата част на книгата, наречена „Домът Дом“ (сиропиталище за малки деца), отзвукът от историческите събития, включително от смяната на режима през 1948 година и от сбърканите практики на социализма през петдесетте години, е едва доловим и в същото време, макар и пречупени странно през оптиката на странните обитатели на Дома Дом, тези събития присъстват със своята автентичност, то във втората част, „Танковата войска“, е описан алтернативен вариант на една от най-болящите рани в чешката политическа история – инвазията на съюзническите армии през 1968 година. „Раната 1968“ е двойна за чехите. От една страна – като историческа фактология, заради възпирането и изместването за две десетилетия на естествения позитивен ход на чехословашката история. От друга страна – в етичен, националнопсихологически план. Независимо че от нашата, българската перспектива поведението на чехите в Пражката пролет е достойно за възхита и след 1989 г. то стана обект на множество глорифициращи писани материали, същевременно нелицеприятно сравняващи мярата на нашето дисидентство с тази на чешкото, самите чехи и тогава, и сега чувстват сякаш исторически срам, че не са съумели да отстоят отвоюваните през 60-те години свободи. Този срам се наслагва върху по-стария срам от историческото им поведение през Втората световна война и се умножава от него. И макар линията за „възможната 1968-а“ да е само едно от измеренията на сложния Тополов роман, и може би дори според авторското намерение, а и според много интерпретации, то да е само помощно средство, инструмент, канава за (множество) други, по-разнопосочни внушения, пък и текстови и смислови игри, въпреки че почти всички изследователи предупреждават за опасността творбата да се чете само като „притча за смисъла на чешката история“ (Янец-Нитраи 2011: 147), тук ще ни занимава именно начинът, по който Топол развива художествено предположението „какво би станало, ако...?“. Виртуалният вариант, който той изгражда, е, че чешкото общество през 1968 година се вдига на продължителна въоръжена съпротива срещу нахлулите в страната агресори. Те на свой ред се щурат нелепо в една сравнително малка „моделова“ територия, обикалят я многократно без особен успех, заблуждавани и от заличените и скрити от местните хора пътни знаци и указателни табели (което е реален факт от поведението на чехите през 1968-а), и от своя водач, който екзалтирано се присъединява към тях и им пред-

лага помощта си, но в същото време сътрудничи и на чешките партизани, диверсанти и ятаци. Подразбира се, че съпротивата е всенародна, мащабна и героична, „чешкият лъв“ реве гороломно, Александър Дубчек става предводител на огромно опълчение и загива в битките (докато в действителност намира смъртта си през 1992 г. в автомобилна катастрофа, след като преди това, през декември 1989 г., става по заслуги председател на Федералното събрание на Чехословакия), трупове на окупатори задръстват Вълтава, а трупове на местни жители лежат на камари в опожарените села, въстават и Моравия, и Силезия, в Бърно към въстаниците се присъединяват дори монаси, освободени от комунистическите лагери, и формират Кирило-Методиева дружина, на барикадите редом с чешките бойци са изправени и „мумиите от бърненските катакомби“. Нещо повече. Защитниците на Чехословакия нападат дори Западна Германия, а в даден момент към тях започват да се присъединяват и части от войските на страните от Варшавския договор, включително на България (!), симпатизиращи на каузата им. На много места, включително в селцето, откъдето тръгва и където завършва одисеята на главния герой, Сиржем<sup>2</sup>, се създават т. нар. автономни зони, за Сиржем – Сiaz. Всъщност окупацията бързо прераства в продължителна чешко-руска война, която на свой ред за малко не преминава в Трета световна война. Героизмът обаче се оказва смешен и излишен. Западният свят запазва пълен неутралитет, за да не разваля отношенията и крехкото си равновесие с могъщия Съветски съюз. Бунтовниците са предадени, изоставени. А накрая обединените военни сили на НАТО и Варшавския договор потушават окончателно съпротивата. Част от оцелелите са изтласкани на изток, а малцина се оттеглят някъде извън цивилизацията, заспиват и застиват в предпотопно митично безвремие и тази романова визия, подкрепена от невероятната визуална пластичност на Тополовото повествование, е толкова убедителна и въздействаща, че дори днешният читател за малко да забрави, че в реалността са оставали само две десетилетия до всепомитация „ноемврийски ураган“ (по Бохумил Храбал), че реално

---

<sup>2</sup> Реално съществуващо село в Чехия, известно с това, че в него е пребивавал през 1917 – 1918 г. Франц Кафка. Топол обяснява в различни интервюта, че именно там му е хрумнала идеята за романа и е нахвърлял на място първоначалния му план. обстоятелството изкушава за търсене на ефектни конотации с творчеството на знаменития писател, такива е имало и в първата версия на Тополовия роман, но впоследствие Топол съзнателно ги е отстранил в полза на други.



случилото се през 1968 г. все пак е изиграло своята историческа роля и може би е било правилният вариант, правилната стратегия.

Едновременно активен участник в събитията и техен единствен наблюдател и интерпретатор е централният герой и аз-ов разказвач в първо лице Иля, който, пак противно на времевата и материалната логика на нещата, противно и на логиката на инициационния роман, какъвто несъмнено (също) е „Гаргара с катран“, си остава и физически, и ментално дете почти до края на изобразените събития (когато сам долавя, че е на път да излезе от детството, и тази мисъл го тревожи и разстройва, той всячески се съпротивлява на съзряването въпреки чудовищните неща, които му се случват, умишлено потиска дори естествените си сексуални импулси). Изборът на детската оптика и едновременно с това нарация не е случаен. Те позволяват, от една страна, ставащото да се острани максимално заради неразбирането на естеството и взаимовръзките му от невръстния субект; но от друга страна, детето, бидейки все още несоциализирано (а в случая с Иля, подхвърлено дете с мистериозни родители, пребиваващо в изолирана неестествена среда, асоциалността е изначална, трудно преодолима – във финала на романа героят като да се завръща към/в нея – и многократно умножена) и необременено от знание, е способно да види политическото и историческото съблечени от всякаква лъжа и преструвка, с екстремните му емоционални измерения. По същия въпрос Павел Яноушек пише: „Погледът през очите на малките, отлъчени от обществото деца внася в разказа „племенна“, предцивилизационна перспектива, което и в предишните книги на Топол способства за изграждането на неговата своеобразна визия за света като общност от малки, воюващи помежду си етнически групички, живеещи извън всякаква „идеология и политически цели“, които обаче възприемат живота около себе си в митичната плоскост на персонифицирани изначални култове“ (Яноушек 2005). И действително, освен с детскостта си Иля е оразличен спрямо ставащото и със статута си на сирак, с произхода си, народностен и етнически, който си остава неизясен до края на повествованието, но многократно се указва, че в по-малка или в по-голяма степен е чужденец и чужд. Това обстоятелство дава основание на Агнешка Янец-Нитраи да направи предположението, че „съдбата на малкия Иля, човека без име<sup>3</sup>, мятащ се между Изтока и

---

<sup>3</sup> Следва да се отбележи, че руски звучащото име на героя е всъщност подвеждащо – още на първата страница на романа става ясно, че то му е дадено в Дома Дом, защото обичал да имитира магарешки рев (иии-ааа). – Бел. м. – А. П.

Запада, може да се разбира като изображение на съдбата на обитателите на Централна Европа, насилствено принудени постоянно да противостоят на Голямата История, затворници в клещите на историята“ (Янец-Нитраи 2011: 148).

Постмодерният и контрафактуален характер на разглеждания текст не подлежи на съмнение (и то не само по отношение на виртуалната Пражка пролет); точно обратното – той се вижда на някои от изследователите прекомерен, излязъл от контрол, неоправдан. Наративът на Топол тук е наречен „карнавализация на историята“ (по Хелена Коскова), „оргия на въображението“ (Алеш Хаман, Хаман 2005), „крайно причудливи историческо-псевдоисторически коктейли“ (Янец-Нитраи 2011: 153). Павел Яноушек уподобява романа на прекалено чудат хибрид, на „калейдоскоп от атракции“, на носещ гени от какви ли не породи „помияр“ (bastard), който обаче има своя непринуден чар. Гротесково-карнавалното кулминира в мотива за „образцовия социалистически цирк“, който е трябвало да се изгради в окупираната Чехословакия, за да се развличат в него трудещите се пролетарии (този мотив е надграден с множество анималистични субмотиви), или за „чешкото море“, което съветският народ възнамерява да „направи“ на мястото на областта около Сиржем, като дар, отплата за възстановеното политическо доверие. Характерен постмодерен мотив е и присъствието, както и ролята на телевизионните излъчвания, които често направляват събитията. Така например се оказва, че народът въстава масово в момента, в който г-н Цимбура (многопластова проекция на няколко литературни и исторически чешки мита, между които и Швейк) се самозапалва като Ян Палах и „го дават в пряко предаване по всички канали“.

Интересно е, че според повечето анализатори, включително цитираните тук, тази прекомерна разюзданост на въображението и литературната игра в крайна сметка нарушават и обезсмислят *алтисторичния* сюжет на романа, пречат му да се разгърне. Или, както го формулира Павел Яноушек: „В хода на четенето обаче непрестанното следене на атракциите може да измори читателя ... защото читателят вече знае, че в света на Топол всъщност може да се случи всичко – което е почти нищо. Камарите мъртви и изчезването на една нация стават просто реквизит на апетита да разказваш. Дивата имагинативност и необузданото действие започват да се самоизяждат. ... Доколко тази историческа фикция има аспирацията да назовава една потенциална, но неслучила се реалност? Или трябва да я възприемаме само

като неангажираща, игрова постмодерна провокация, в която в действителност не вярва и самият автор?“ (Яноушек 2005).

Да се съгласим ли с тези мнения, или да повярваме все пак на Топол, когато твърди в друго от безбройните си интервюта, че се надява, ако някой младеж чете романа му, да мисли, че чехите наистина са воювали? И ако Топол е искрен, то каква е мотивацията му да предпочита своята алтверсия пред действителността? И възможно ли е надеждата му да се осъществи в реалността? Струва ми се, че в днешното пост-пост-постмодерно време, когато сме заливани и атакувани от нецензурирана, но и често пъти произволна, безбрежна информация от безброй комуникационни канали, това е нещо напълно възможно. Та нима днес в голяма част от света не господства „алт“ представа за редица събития например от Втората световна война? Нима и у нас, в България, в последните десетилетия не губим полака представата кое в интерпретациите – далеч не само художествените – на близката и далечната ни история и дори на вчерашния ни ден е „алт“ и кое – не? А това вече не е игра.

## ЛИТЕРАТУРА

- Божанкова 2001:** Божанкова, Р. *Постмодерният руски текст*. София: „Факел“, 2001, 95 – 96.
- Гилк 2011:** Gilk, E. Chvála dějinným výhybkám. K současné situaci českého historického románu. // *Host XXVII*, 2011, № 1, 27 – 32.
- Енгелкинг 2009:** Engelking, L. Pikareskní kojot Ilja. Model Picára a model trickstera v románu Jáchyma Topola Kloktat dehet. // <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24615/>, 26.6.2009/15.10.2012.
- Молданова 2007:** Moldanová, D. Zdání autenticity a přiznaná literárnost historického románu na konci 20. století. // *Acta universitatis Palackianae olomucensis, Facultas Philosophica, Studia Moravica 5, Symposiana*, 2007, 131–136, s. 131.
- Пенчева 2007:** Jiří Kratochvíl: (Nejen) postmoderní pohled (nejen) na české dějiny. // *Studia Moravica V. Symposiana. Universita Palackého v Olomouci*. Olomouc 2007, 207 – 212.
- Пенчева 2009:** Пенчева, А. Посттоталитарният постмодернизъм в славянските литератури – невъзможен или неизбежен? // *Езиков свят*, ЮЗУ „Неофит Рилски“ – Благоевград, Филологически факултет, том 7, №1, Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“, 169 – 173.
- Сладек 2007:** Sladek, O. O historiografii a fikci: událost, vyprávění a alternativní historie. // *O psaní dějin: teoretické a metodologické problémy*

*literární historiografie*. Bláhová, K., ed. Praha: Academia, Literární rada, 2007, 134 – 154.

**Хаман 2003:** Haman, A. *Literatura v průsečíku pohledů*. Praha: Arsci, 2003, s. 135.

**Хаман 2005:** Haman, A. Variace na temnou strunu. Jachym Topol: Kloktat dehet. Torst, Prava 2005 (Recenze). // *Tvar* 2005, № 20, 20 – 21.

**Янец-Нитрай 2011:** Janiec-Nyitrai, A. Dvě strategie zobrazování dějin na základě románů Koloktat dehet Jachyma Topola a Bělý král Györgye Dragomana. // *Universita Palackého v Olomouci. Bohemica Olomucensia Symposiana I. Mýtus – mystifikace – kontrafaktuální historie*, Olomouc, 2011, 146 – 154.

**Яноушек 2005:** Juříková, E. F. (псевдоним на Павел Яноушек). Bastard, aneb legenda o zániku českého národa. // *Host*, 2005, № 7.