

- STROGOVIČ, M. S.: *Logika*. Bratislava : Štátne nakladateľstvo, 1951.
- SUERBAUM, Ulrich: *Der Gefesselte Detektivroman*. In: VOGT, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman*. Zv. II. München : Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- SÝKORA, Michal : *Dostojevského buldok*. Brno : Host, 2006.
- SYMONS, Julian: *Bloody Murder*. London : Faber and Faber, 1972.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika*. In: *Česká literatura*, roč. 19, č. 5/6, 1971, s. 479 – 516.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Poetika*. Bratislava : Smena, 1971.
- TORA, Magdalena: „Imię róży“ w świetle własnej teorii powieści U. Eco. In: *Ruch literacki*, roč. 41, 2000, č. 3, s. 333 – 354.
- VAN DINE, S. S.: Introduction. In: *The World's Great Detective Stories*. S. S. Van Dine (ed.). New York : Blue Ribbon Books, 1931.
- VOLTAIRE: *Zadig*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1949.
- VYŠINSKIJ, A. J.: *Soudní řeči*. Praha : Orbis, 1952.
- WALAS, Teresa: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków : Universitas, 1993.
- WALAS, Teresa: *Je možná iná literárna história?* In: *Slovenská literatúra*, roč. 51, 2004, č. 1, s. 42 – 55.
- WELLS, Carolyn: *The Technique of the Mystery Story*. Springfield : Mass Publishers, 1976.
- ZICH, Otakar – KOLMAN, Arnošt: *Zajímavá logika*. Praha : Mladá fronta, 1965.

### **Ku koncepcii knihy Rajendru A. Chitnisa Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe (The Russian, Czech and Slovak fiction of the Changes, 1988 – 1998)**

JANA KUZMÍKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Rajendra A. Chitnis vyštudoval slavistiku v Londýne a od roku 1999 učí rusistiku a bohemistiku na univerzite v Bristole. Vo svojej knihe *Literatúra v post-komunistickom Rusku a východnej Európe* s podtitulom *Ruská, česká a slovenská próza v období zmien 1988 – 1998*, ktorá vyšla v roku 2005, sa pokúsil ukázať hlavné rysy a hodnotové východiská literatúry vymedzeného obdobia. V rámci jednotlivých literatúr ho zaujímali vývinové zmeny, ktoré zoradľoval a vzájomne porovnával. Neraz mu vyšli nezanedbateľné protiklady, aké rozdielne hodnoty sa utvrdzujú v troch sledovaných národných literatúrach.

Autor samozrejme nerozoberá tzv. postkomunistickú prózu zo všetkých strán a v úplnosti. Zameril sa na prozaikov, ktorých chápe ako „osloboditeľov“ literatúry v tom zmysle, že títo spisovatelia odmietli sociálnu, politickú alebo ideologickú služobnosť literatúry. To však môže byť vskutku otázny cieľ a aj výsledok písania, najmä z toho dôvodu, že termíny sociálnosť, politickosť alebo ideologickosť literatúry môžu niesť rozličné obsahy. Chitnis tieto termíny chápe podľa historických skúseností z predchádzajúcich vývinových etáp spomínaných literatúr, keď sa na tvorbu uvažovali mimoumelecké funkcie. Odtiaľto môže stavať svoj výskum na téze, že ním vybraní prozaici sa rozhodli búrať konvenčné náhľady, prečo sa próza má písať a ako sa má čítať. Podľa toho následne hovorí Chitnis o danom období ako o „próze zmien“. Príbuzné pojmy ako „iná“, „alterna-

tívna“, „undergroundová“, „nezavislá“, „neklasifikovaná“ alebo „postmodernistická“ literatúra sa správne považujú za nevhodné, lebo nezahŕňajú väčšinu čŕt skúmaného literárneho celku. Roky, ktorými Chitnis ohraničil tzv. „obdobie zmien“, zvolil preto, že koncom osemdesiatych rokov nastalo v daných krajinách sociálne, politické aj kultúrne uvoľnenie, vďaka čomu sa od roku 1988 mohla tzv. „osloboditeľská“ próza začať publikovať. Ibaže jej stratégie a techniky sa v polovici deväťdesiatych rokov začali vyčerpávať a analyzovaní autori vraj pristúpili na inakšie spôsoby písania, prípadne sa odmlčali. Okrem toho do literatúry vstupovali noví a iní autori, takže literárna situácia sa okolo roku 1998 už menila.

Prvá kapitola Chitnisovej práce ozrejmjuje spoločenskú a kultúrnu situáciu v Rusku a Československu po nástupe princípov glasnosti vo februári 1987. V najbližších dvoch-troch rokoch vyšlo množstvo dovedy „schovaných“ umeleckých diel, ktoré vtedajšiu literatúru obohatili, pretože prichádzali s objavnými témami a pohľadmi. Zároveň však táto tvorba väčšinou praktizovala názor, že umelecké písanie je iba prúdom slov, je to len „záležitosť jazyka“, a teda v nijakom prípade nejde o zdroj životnej pravdy a návodov ako nakladať so svetom. Kritika takýto prístup čoraz nástojčivejšie začala hodnotiť ako kapituláciu spisovateľov: stavať literatúru len z minima, z čírych slov, čiže autorsky sa uvrhovať do hrobu, podporujúc tak predstavy Rolanda Barthesa.

Výnimkou tu však bola česká literatúra, kde v deväťdesiatych rokoch dominovali autobiografické práce o období sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, ktoré presadzovali vlastný, antikomunistický postoj. Dajú sa teda považovať za prózu spadajúcu do tradičnej línie, keď umenie prináša, ba nastoľuje „pravdu“. Napriek tejto konzervatívnej, „neosloboditeľskej“ zameranosti na „ideologickú“ pravdu sa však v Čechách aj v Rusku považoval literárny vývoj od Stalinovej smrti za sériu ruptúr. Naopak, slovenskí spisovatelia a literárni vedci (Chitnis sa odvoláva na Jenčíkovú a Zajaca, 1989) sa domnievali, že literárny vývoj sa od päťdesiatych rokov niesol v jednej línii, ktorú nenarušilo ani krátke uvoľnenie začiatkom sedemdesiatych rokov. Výsledkom bolo, že slovenská próza – na rozdiel od českej a ruskej – sa po roku 1989 neusilovala radikálne sa odčleniť od predchádzajúceho obdobia. Nebol dôvod, pretože umelecká sloboda bola na Slovensku vraj najväčšia, preto slovenský samizdat a tamizdat nebujneli až tak ako v Čechách a v Rusku, takže ani nereprezentovali „ozajstnú“ či „správnu“ slovenskú literatúru z čias komunistického obdobia. Preto sa hlavnými autormi novej slovenskej prózy na začiatku deväťdesiatych rokov mohli stať už v predchádzajúcom období vydávaní, hoci cenzurovaní spisovatelia ako D. Dušek, J. Johanides, D. Mitana a P. Vilikovský. Slovenská „próza zmien“ v porovnaní s ďalšími dvoma literatúrami oveľa viac využívala odkazy na cudzie literatúry, dôraznejšie pracovala s intertextualitou, čo bolo podľa Chitnisa spôsobené slabším nasadením tzv. mestskej literatúry v našej dovedajšej literárnej praxi. Inými slovami, slovenská literatúra „v období zmien“ výraznejšie pestovala inakosť, menej sa trápila problémami identity (evidentne tu však Chitnis ako pars pro toto myslí hlavne ním vybranú tzv. „osloboditeľskú“ literatúru).

Po všeobecnejších pasážach sa Chitnis v ďalších kapitolách venuje samostatným literárnym dielam. Interpretačnú časť knihy otvára tzv. prelomovými prózami zo začiatku roku 1989, ktorými by mali byť: v ruskej literatúre román *Moskva-Petušky* Benedikta

Jerofejeva, v českej literatúre Hrabalova *Príliš hlučná samota* a v slovenskom kontexte Vilikovského *Večne je zelený...* Všetky tri práce sú monologické, ale líšia sa postojom voči chýbaniu duchovnosti v komunistickom režime. Jerofejev a Hrabal sú z tejto situácie zúfali, naproti tomu vo Vilikovského diele už samotný charakter rozprávača ignoruje spiritualitu. Vzhľadom na ďalší vývoj slovenskej prózy Vilikovského rozprávač je formou amorálneho, sebahľadajúceho sa potentáta typu Rácza z Pišťankovej trilógie *Rivers of Babylon* alebo typu Samka Táleho z Kapitáňovej *Knihy o cintorine* (1998). (Na okraj poznamenávam, že P. Vilikovský uverejnil veľmi priaznivú recenziu na *Knihu o cintorine*.) Pokiaľ ide o poslucháča Vilikovského priam živočišneho rozprávača, poslucháč predstavuje sexuálne aj pisateľsky impotentného intelektuála, neskôr zachyteného v prácach Koleniča, barbaristov alebo genitalistov.

Vilikovského rozprávač s jeho rečníckym tryskom, odporujúcim bežnému používaniu jazyka za reálnym účelom, je porovnateľný s Hrabalovým starým rozprávačom z prózy *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*. Dokonca Chitnis dodáva, že rozprávači všetkých troch spomenutých diel nereprezentujú nejaký druh či zdroj pravdy, ale sú len barthesovskými tkáčmi textu, kde sú veci sústredené na čitateľa, a autor vlastne nejestvuje, je mŕtvy.

V tretej kapitole s názvom Formovanie vlastného osudu sa nadväzuje na zistenie z predchádzajúcej kapitoly, že tri spomínané knihy, Chitnisom povýšené priam na emblemy, zamietajú predstavu, že život smeruje v jednej línii k niečomu vyššiemu alebo lepšiemu, takpovediac do raja. Ďalšie prózy z pera Jevgenija Popova, Petra Placáka a Petra Pišťanka podľa Chitnisa dokumentujú autorský postoj, že text nemá byť metaforou konca života, jeho konečného cieľa, ale text má byť metaforou života v pohybe, má byť neustálym odporovaním koncu. Dovádzajúc tento názor do dôsledkov, Placákov hrdina Medorek z rovnomenného románu odporuje aj akémukoľvek kolektivismu, či už za alebo proti režimu. On má rád Internacionálu, lebo nikto iný ju neobľubuje. Medorek na svoj spôsob opakuje pravidlo z Vilikovského *Večne zeleného*, že totiž človek sa buď podriadi iným, alebo donekonečna a bolestivo nastoľuje svoje vlastné zásady. Pritom tento proces sa odohráva hlavne cez jazyk a v ňom. Svet je chaotickou spleťou najrozličnejších jazykových kódov, a to nielen v určitej politickej situácii, ale taký je spoločenský priestor človeka vo všeobecnosti. Písanie môže byť (pre hlavného hrdinu) alebo sebazáchovnou aktivitou (Placákov *Medorek*), alebo sebacharakteristikou (Popovova *Duša patriota*), či sebarastom s cieľom ovládnuť realitu ako u Pišťanka. Úspech Pišťankovho prvého románu *Rivers of Babylon* (1991) je porovnateľný s nadšením čitateľstva z prózy Viktora Pelevina v Rusku alebo z prózy Michala Viewegha v Čechách. Pišťankov román nie je elitársky, takže nezamietá predchádzajúcu homogénnosť cenzurovanej literatúry z komunistických čias prostredníctvom nejakej exkluzívnosti. Socialistickú literatúru však zamietá svojou obrátenou perspektívou: Pišťankova próza nesmeruje k „zlepšeniu“ čitateľa, nevychováva ho a neordinuje mu kladného hrdinu ako prostriedok lepšej budúcnosti. Obnovovanie životného reťazca cez biologickú zložku ľudského tvora (ako príklady Chitnis spomína Františka Hečka, ale napodiv tiež Timravu) nemá u Pišťanka nijaký kladný rozmer. Zároveň všetky ideály nesené umením, ktoré by však mohli byť aj nebezpečné (ako o tom píše ruskí autori Popov, Jerofejev, Prigov, Sorokin), nevykazujú pre Pišťanka (ale ani pre Vilikovského či Koleniča) nijaký hrozivý dopad na človeka. Ľudská bytosť je imúnna

voči vonkajším podnetom, či už kladným alebo záporným. Pišťanek sa domnieva, že slovenskí spisovatelia vo všeobecnosti vytvárali len isté obmedzené a iluzívne povedomie o ľudskej bytosti, ktoré zasiahlo aj ich samých. V tomto zmysle odmieta aj svojich vzdialených spríbuznených, či už barbaristov alebo genitalistov, a nestotožňuje sa ani so sebe podobným Viliamom Klimáčkom, ktorý je však väčšmi sebastredný a sebareflexívny, a v tomto ohľade podľa Pišťanka ohraničený. Naopak, Pišťankovo písanie netuži byť sebacharakteristikou autora a chce byť oslobodené od akýchkoľvek povinností voči publiku.

Uprednostňovanie literatúry čoby sebacharakteristiky však možno vnímať aj ako úsilie o vyčlenenie sa z pozadia „kolektivismu“ realistickej prózy. Najmä ak prijmem zjednodušený výklad realizmu, že ide o strnulý pohľad na svet (ako to podáva napríklad Hodrová).

Sú však aj autori, ktorí realistický spôsob písania považujú nie za strnulý, nemenný, ale priam opačne za zavádzajúci, a realizmus odmietajú ako dôkaz ľudskej nedostatočnosti. Vyhnúť sa nedostatočnosti by sa pre nich rovnalo ukončeniu komunikácie s vonkajším svetom a ocitnutiu sa vo svete mlčania. Lenže na toto riešenie nedokážu pristúpiť. Sem podľa Chitnisa patria Alexander Ivančenko (*Autoportrét s dogou*, 1985; *Monogram*, 1992), Tatiana Tolstaja a Dušan Mitana či Ivan Kolenič. Ivančenko našiel východisko v mnohoštylovosti svojej prózy, schválne od diela k dielu svoj rukopis mení, čo považuje za spôsob duchovnej sebadefinície. Tolstaja zasa manipuluje s perspektívou, v presvedčení, že objektívnu realitu nedokáže človek presne zachytiť. S realitou nemajú podľa nej nič spoločné ani fantastické svety Umenia. Tolstaja naplno zamestnáva svoju i čitateľovu fantáziu, vyžíva sa v radosť z textu, iné autorské nároky akoby nemala. Vznešenejšie literárne aj ľudské ambície ostávajú v úzadí, respektíve úplne miznú. S nebývalou pompou sa presadzuje tzv. gýč. Z tejto všeobecne pociťovanej tvorivej situácie bola podľa Chitnisa nešťastná a vyrovnávala sa s ňou celá ruská próza zmien (Jerofejev, Popov). Spisovateľova pozícia ako proroka, mártýra, rebela a hrdinu sa rozplynula.

Autor sa zmenil na literárneho editora. Ako príklad spomína Chitnis Dušana Mitana a jeho román *Hľadanie strateného autora* (1991). V tomto diele Mitana naráža na predošlé texty iných autorov, ktoré blokujú jeho vlastné hľadanie Poznania či Pravdy a znehodnocujú jeho písanie, lebo on sa v textoch od iných autorsky rozpušťa a stáva sa iba editorom sveta-ako-textu, ktorý je prúdom citácií.

Naproti tomu vo Vilikovského románe *Večne je zelený...* sa celému tomu množstvu predchádzajúcich textových verzií tvorca teší, pretože ich môže použiť ako nekonečnú zásobáreň vlastného výrazu a nástroj na odporovanie všemožným dogmám. Na tento pozitívny náhľad na literatúru nadväzujú českí autori z piatej kapitoly, pomenovanej Písanie ako bytie. Chitnis tu vybral len českých autorov J. Kratochvíla, Z. Brabcovú, D. Hodrovú, M. Ajvazu a J. Topola. Ich práce vidí v opozícii voči slovenským a ruským kolegom, lebo tí sa stotožnili so slabosťou literatúry vyplývajúcej z názoru, že jazyk nie je schopný pomenúvať skutočnosť objektívne a definitívne (Mitana, Ivančenko, Tolstaja). Naopak, vybraní českí prozaici nedostatočnosť jazyka považujú za cnosť, ktorá im umožňuje dynamické a premenlivé vnímanie podstaty existencie a skutočností. Písanie pre nich znamená reprezentáciu samotného bytia, produkcia slov má vitálnu funkciu. Text nie je skutočnosťou.

tou, je jej metaforou, lebo viac nie sme ani schopní poznať. Text je tiež *príbehom* čias a ako taký ho treba zachovať (Kratochvíl - *Medvědí román*, 1990). Český postoj bol však cudzí ruskej a slovenskej tzv. próze zmien, kde sa neschvaľovala iluzívnosť a povrchná celistvosť príbehovosti. Lenže napríklad u Hodrovej a Ajvaza sú práve príbehy o putovaní poznaním iluzívnosti a povrchnosti ľudských istôt, čo podľa Chitnisa korešponduje s nepozitivistickým prístupom k poznaniu. Putovanie sa tak stáva metaforou písania. Opakovane sa môžeme čudovať, ako označujúce slovo, zakaždým keď je použité, zjavuje čoraz viac simultánne jestvujúcich a presúvajúcich sa významov, čím predvádza svoju „životnosť“. Zároveň tým stráca svoju pevnú podstatu a stáva sa abstraktom s mnohými centrami (Hodrová). Jazyk sa nedá zvládnuť, vždy bude prekvapovať a dráždiť tých, čo ho používajú. Uvedení českí spisovatelia však milujú svoje príbehové písania aj za takýchto podmienok a vôbec sa nerozpakujú byť ťažko čitateľní, ba elitárski.

Hodrová, Ajvaz, Topol, Kratochvíl spolu s Rusmi Jerofejevom a Tolstou a slovenským Pišťankom patria medzi tzv. metarealistov, usilujúcich sa vrátiť slovu plnosť jeho figuratívnych a transcendentných významov. Odvrátenú stranu ich úsilia ukazujú tzv. konceptualisti, ktorí by chceli zobrať literárnemu slovu akýkoľvek význam, ponechajúc len prázdne klišé, bez referencie, bez zmyslu a nič nehovoriace. Ich „učiteľmi“ sú J. Derrida, J. Baudrillard a J. Lacan, ktorých teórie českí autori v zásade neprevzali, prenechajúc ich svojim slovenským a ruským kolegom. Pre slovenských „barbaristov“ z konca deväťdesiatych rokov, Bielika, Litváka, Turana, Zbruža, prípadne aj Koleniča, bolo východiskovým bodom písania vedomie prázdnoty slov nič neoznačujúcich, čo zo všeobecnili do názorov o nezmyselnosti ľudskej existencie.

Z ruských spisovateľov ku skupine tzv. konceptualistov priradil Chitnis Vladimíra Sorokina. V jeho románe *Norma* (1994, napísanom 1979 – 1984) prechádza čitateľ od textu k ďalšiemu textom v jeho vnútri a tiež cez ich nespočítateľné rámcovania produkujúce rôzne ukážky štýlov a žánrov. To všetko má fungovať ako metafora chaotickej relatívnosti ľudského poznania. Rámce či „normy“ vnímania okolia sa rodia z interakcie čitateľa s textom, aby bezodkladne vymedzili limity čitateľovho poznávania sveta. Oproti limitom poznávania však má umenie ukazovať absolútnu slobodu aj so všetkými jej nebezpečenstvami; hoci netreba zabúdať, že jazyk je len jazyk, a nie nezvratná pravda. Ak to pochopíme, získali sme životnú slobodu – domnievajú sa ruskí konceptualisti. V nadväznosti na to slovenský autor Ján Litvák nahradil literatúru v roku 1992 *samorečou*, čo by podľa neho mala byť stratégia boja proti významu, aj keď bezmocná. Pre ďalšieho slovenského spisovateľa Ivana Koleniča je próza zasa prekliatím, lebo nestačí na vyjadrenie reality. Či sa mlčí, alebo píše, výsledkom je vždy nič. V druhej polovici deväťdesiatych rokov však niektorí zo spomínaných autorov, predovšetkým Sorokin a Kolenič (*Ako z cigariet dym*, 1996), odložili neustále „sebapozorovanie sa“ textu a jazyka v texte, odklonili sa od paródie a napodobňovania a prešli ku konvenčnejšiemu rozprávaniu príbehov.

V poslednej kapitole s názvom Učenie sa, ako žiť s prázdnotou sa Chitnis venuje Viktorovi Pelevinovi, Václavovi Kahudovi a Vladimírovi Ballovi. Kahuda sa najviac priblížil autorom z predchádzajúcej kapitoly, keď využil autobiografické písanie (*Houština*, 1999) nie na písanie o tom, kam sa osobne a osobnostne dostal, ale práve na to, aby sa

zbavil akejkolvek myšlienky na seba. Oproti nemu Vladimír Balla zase prezentuje písanie ako nekonečný proces vyprázdňovania vedomia, kedy sa jedine dá byť sám sebou. Prázdnota je príslubom tvorenia.

Toto však už nie je problém pre Pelevina, ktorý sa v diele *Žltá strela* (1992) explicitne dištancuje od tzv. konceptualistov postojom jedného z hrdinov, že život a umenie sú oddelené. Na jednej strane je soc-art, konceptualizmus, modernizmus a postmodernizmus, ktoré sa však nemajú miešať s druhou stranou, so životom, kde sú hlavné medzilidské vzťahy a rodina.

V slovenskej literatúre podľa Chitnisa zohrali svoju úlohu aj tzv. genialisti, predovšetkým Tomáš Horváth, ktorý v zbierke *Akozmia* (1992) predviedol, ako sa postštrukturalistické úsilie oslobodiť text od dogiem stáva samo dogmou zbavujúcou text jeho zbraní. Na genialistov, na ich satirizovanie im/potencie ako písania, naráža próza Jany Juráňovej *Utrpenie starého kocúra* (2001), ktorá v priamom odkaze aj na Vilikovského poviedku *Eskalácia citu 1* (1989, napísaná 1970) problematizuje podľa Chitnisa typickú snahu slovenského mužského spisovateľa prisvojiť si všetky zorné uhly, ktoré však zostávajú len jeho vlastnými perspektívami bez dostatočnej empatie. Juráňová, podobne ako napríklad Michal Hvorecký (*Silný pocit čistoty*, 1998), hľadá spôsob, ako narušiť priam davový vplyv existencialistickej filozofie na slovenskú mestskú prózu od šesťdesiatych rokov minulého storočia. Kvôli tomu sa Hvorecký dal na využívanie tzv. populárnych foriem literatúry. Rešpektuje tým tiež „cenzúru“ trhu; podobnou cestou sa vybrali aj český Miloš Urban alebo ruský Boris Akunin.

Aj „próza zmien“ po tom, čo sa jej azda podarilo vyňať literatúru z jej služobného priestoru zariadeného ideologickými, politickými či sociálnymi kulisami, sa sama ocitla pred problémom, ako nahradiť svoje techniky a stratégie tak, aby sa zmenili z nástrojov polemiky a konfliktu na nástroje obchodovania, pričom by mali ostať hravé. Predovšetkým Pelevin, Hvorecký, Juráňová, Topol či Kratochvíl znovu začali prepájať literatúru s vonkajším svetom. Takže naliehavá potreba definovať pozíciu spisovateľa, čo bola základná črta tzv. „prózy zmien“, ustúpila do úzadia.

Pohľad R. Chitnisa na zmeny v ruskej, českej a slovenskej literatúre zo záveru 20. storočia je výberový, prehľadný a koncepcný. Vychádza z názoru, že táto tvorba mala v sebe zabudovaný rozpor, vyplývajúci z porazeneckej predstavy, že literatúra je len prúdom jazyka bez dosahov na vonkajší svet, no tá istá literatúra mala zároveň zo slov strach, bála sa ich dôsledkov. Tento rozpor dominoval hlavne v slovenskej literatúre. Vidí sa mi, že pokiaľ ide o slovenskú literatúru, Chitnis skutočne odhalil kameň úrazu skúmaného literárneho obdobia. Problém možno pochopiť ako priamu reakciu na minulé usmerňovanie človeka k duchovnosti a humánosti a dnešnú vyhorenosť jeho vitality a neochotu nebyť voči životu indiferentný. Z tohto hľadiska v Chitnišovej analýze vari mohli byť aspoň spomenutí, no nie sú, takí spisovatelia z konca storočia ako P. Hružík, R. Sloboda či J. Johanides, prípadne tiež V. Šikula a S. Rakús. Je však pravda, že títo navrhnutí autori nespĺňajú druhú Chitnišovu podmienku, totiž aby ich próza bola oslobodená od ideologických nárokov; naopak, sociálne, politické a ideologické črty ich diela sú neprehliadnuteľné.

Pre Chitnisa boli rozhodujúce práve také vlastnosti tvorby vybraných autorov, ktoré nejakým spôsobom písanie oslobodzovali. Jeho dejinná štúdia je zaujímavým prehľadom

možností autorského nasadenia sa v písme a následných hraničných priepasti textu. Do rozborov sa Chitnis nebojí vložiť, no zrejmy je tiež jeho zmysel pre modelovú výstavbu interpretačného textu. Stálo by za overenie, či takáto diskurzívna literárna veda s kontextovo-vývinovou líniou nemá väčší recepcný zmysel a dosah než dejiny ponúkajúce „prirodzené“ radené obsahovo-žánrové dlhšie či kratšie interpretácie „časovo súdržných“ pisateľov. Už v roku 1946 kritizoval spisovateľ Ivan Horváth pri uvádzaní časopisu *Kultúrny život* typickú slovenskú „cnosť“ „nemať líniu“, radšej sa snažiť zaradiť, navzájom sa obrusovať, ba kolaborovať, čoho výsledkom je až rozmazaná paleta. Takou rozmazanou paletou sú ešte aj ostatné „dekonštrukcionistické“ dejiny slovenskej literatúry z dielne Viliama Marčoka. Chitnisova vskutku postmodernistická kniha je príkladom, že interpretácia dejín literatúry môže byť sústredená, ba poučná nielen pre čitateľov textov, ale aj pre ich tvorcov. Vychádza sa totiž z britského, nie kontinentálneho európskeho povedomia postmodernizmu, kde v literárnej vede nie sú hlavným problémom estetické charakteristiky textov, ich výstavba či dramatický výklad, ale v demokratickom centre pozornosti je „oslobodené“ slovo a jeho diskurzívny kontext, rôznorodosť umeleckých zdrojov a široké porovnávanie diel a štýlov na pozadí ideálov a konvencií bežného života. Hoci tu nezískame nepreberné množstvo faktických údajov (patriacich skôr do encyklopédií a slovníkov), môže sa nám prihodiť niečo podstatnejšie: čitateľský zážitok a poznanie.

## Diskusia

**E. Mannová:** Veľmi ľutujem, že nie sú k nahliadnutiu najnovšie Dejiny českej literatúry. Za možnosť prezrieť si maďarské dejiny literatúry sme aj s kolegyňou nesmierne vďačné. Z referátu pána kolegu Hajdu vyplynulo veľmi veľa otázok, o ktorých sa diskutovalo aj v historickej obci a dodnes sa nenašiel konsenzus. Keď vyšli *Krátke dejiny Slovenska*, začalo sa rozprávať o tom, či v dejinách, ktoré sú kvázi v populárnej forme, má byť tematizovaný vedecký diskurz. Či je dobré uvádzať, že na otázku asimilácie maďarská historiografia pozerá tak, slovenská inak, či má problematickosť byť súčasťou výkladu. V slovenskej historiografii sa už nedebatuje o tom, či ide o dejiny Slovákov, alebo Slovenska, v podstate už aj v období reálneho socializmu sa písali „dejiny na Slovensku“. Základom naratívu bol národný príbeh, ku ktorému sa príležitostne pripájali kapitoly o vtedy „povolených“ etnikách. Autori *Krátkych dejín Slovenska* sa pokúsili včleniť do jednotlivých historických období dejiny Maďarov, Rómov, Židov, Nemcov, Rusínov na Slovensku. Z tohto mi vyplýva otázka pre slovenskú literárnu vedu, či je potrebné viazať sa na slovenský jazyk, pretože v tom prípade vypadáva veľa autorov a diel. Nie je možné konštruovať dejiny literatúry na území Slovenska? Nepatrí do nich Lajos Grendel a kopa ľudí, ktorí síce nepíšu v slovenskom jazyku, ale tematizujú slovenské problémy? Časť jeho tém sa iste týka priamo maďarskej minority, ale veľká väčšina toho, o čom píše, sa dotýka priestoru, kde spolu žijeme. Pán kolega Janoušek hovoril o neexistencii Stredoeurópana ako recipienta stredoeurópskej literatúry, a z toho vyplynulo, že