

Kulisy prechodného obdobia v rokoch 1985 – 1989 v slovenskej kultúre

PETER ZAJAC, Humboldtova univerzita, Berlín
Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

*Prah je medzipriestorom,
miestom, kde sa ešte nič nerozhodlo,
hoci na ňom už môže dochádzať
k príprave rozhodnutí.*

Rüdiger Görner

V októbri 1987 sme pod názvom Problémy prechodného obdobia organizovali v Moravanoch stretnutie mladších slovenských a českých literárnych vedcov. Na prvý pohľad to vyzerá ako samozrejmosť, ale práve okolnosti tohto stretnutia boli symptomatické pre druhú polovicu osemdesiatych rokov.

Aby to bolo pochopiteľnejšie, uvediem malý anekdotický príbeh. Počas sedemdesiatych a osemdesiatych rokov som dostával poštou materiály americkej Brechtovej spoločnosti, čo vzhľadom na fungovanie poštovej cenzúry, ktorej padali pravidelne za obeť západné listové a knižné zásielky, nebolo vôbec samozrejmé. Listy boli adresované na Budhovú ulicu, pričom šlo len o malú prešmyčku z k na h. Ale predstava, že Brechtova americká spoločnosť si môže myslieť, že by vo vtedajšom Československu mohla existovať Budhová ulica, bola taká fascinujúca, že som nikdy nereklamoval zmenu adresy, a pošta chodila.

Neobvyklosť stretnutia pod názvom Problémy prechodného obdobia spočívala v tom, že sa odohrávalo na oficiálnej pôde Slovenskej akadémie vied, čo by ešte rok-dva predtým nebolo možné. Nešlo pritom o formulovanie podmienok politického, ale civilizačného prechodu. Do toho politického, ku ktorému malo dôjsť o dva roky, sme ešte nedovideli. Čosi sme tušili, ale nevedeli sme v tom čase napríklad ani to, že problém prahov medzi jednotlivými epochami bol v tom istom čase aktuálnou vedeckou témou. Zborníky ako *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte* (Gumbrecht – Link-Heer, 1985) a *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (Herzog – Kosseleck, 1987) sa k nám nedostali. Venovať sa v tom čase problémom prechodných období bolo podozrivé, akademickí a stranícki funkcionári si ani vo sne nepredstavovali, že komunizmus by mal byť akýmsi prechodným obdobím, boli presvedčení, že je *na večné časy* a oni s ním.

Tieto osobne podfarbené poznámky boli potrebné pre evokáciu obdobia *na prahu zmien*, ktoré možno v Československu situovať do druhej polovice osemdesiatych rokov. Problém *prahu* formulujú výstižne Nicholas Saul s Frankom Möbusom:

„Kto stojí *pred prahom*, tuší už nadchádzajúcu zmenu, otvorenú voči novej situácii. Kto *stojí na prahu*, môže sa vrátiť späť, zároveň sa však nachádza v stave, otvorenom dopredu aj dozadu. Kto prešiel *cez prah*, ostáva ten istý, ale stal sa aj niekým iným“ (Saul – Möbus, 1999, s. 9).

Stáli sme pred prahom a cítili sme čosi, čo sme nevedeli presne pomenovať. Prahy sú napokon „zónami neistoty a prechodu, v ktorej sa stretáva staré s novým“ (Nischik – Rosenthal, 2002, s. 9). Symptómami prahovej situácie prechodu boli v roku 1987 neistota, nejasnosť a hmlistosť.

I.

Pojem *prahu* sa chápe v európskom modernom diskurze lineárne ako prechod medzi dvoma časmi a v zmysle pokroku ako prechod medzi starým a novým, ako miesto, „ktoré umožňuje rozlišovať medzi dvoma dištinktívnymi entitami alebo stavmi: predtým – potom, dnu – vonku, staré – nové“, čo vedie „k podceňovaniu prahu“ (Kirchmann, 2002, s. 249).

Prahy sú pritom priestormi „s vlastnými zákonmi a kvalitami“ (Nischik – Rosenthal, 2002, s. 10). Pregnatne to sformuloval Walter Benjamin vo svojich *Pasážach*: „Prah je zóna. Slovo *prahnit'* hovorí v náznaku o zmene, prechode, prúde“ (Benjamin, 1983, s. 618). Benjamin odlíšil prah striktnie od hranice:

„Pokým základnou vlastnosťou hranice je absolutizácia a možno ju definovať ohraničujúcim a hraničnosťou, charakter prahu určuje ambiguita a rozhraničenie“ (Nischik – Rosenthal, 2002, s. 10).

Moment prahu sa spája „s prekvapením a nadšením, zároveň aj s úľakom“ (Assmann, 2002, s. 243). Obzvlášť dôležitá je jeho plynúca, klzáva povaha:

„Vymyká sa merateľnosti a fixovaniu na jedno miesto, je znepokojujúci svojou potenciálnou otvorenosťou voči všetkému a agresívnosťou vzhľadom na minulosť a budúcnosť. V prahovom momente sa suspendujú dôverne vývinové parametre“ (Lachmann, 2002, s. 169).

Prah nemá len časovú dimenziu, ale aj dôležitý priestorový rozmer. Netvorí ho však len priestorová konfigurácia *medzi*, nemá len svoje *dnu* a *von*, ale aj *nad* a *pod*, minimálne sa hovorí o *podprahovej* alebo *nadprahovej* situácii. Na prahu vznikajú pokusy o renovácie, ktorých cieľom býva modifikovaná forma opakovania toho istého, ale aj také inovácie, ktoré vedú k zmenám a nastoleniu novej situácie.

V situácii *na prahu* sa utvára rad vzájomných pôsobení a prepojení, ktoré vedú k priestorovým a časovým interferenciám. Tie vytvárajú rad komplikovaných nekarteziánskych uzlov. Ich predstavu načrtol Miroslav Petříček:

„Skládáním a zmnožováním záhybů vzniká prostor, v němž se mohou dostat do vzájemného styku místa, která předtím vůbec nesousedila; vznikají tu tedy nečekaná a nepředvídatelná setkání (...) Takýto uzel nemá žádný jednoduchý začátek, je vždycky složitý (...) a protože i my sami jsme součástí této příliš komplikované skutečnosti, vidíme ji celou, pouze pokud si ji zjednodušíme a pokud odhlédneme od toho, že takto složitý uzel již není struktura, nýbrž proces...“ (Petříček, 2002, s. 65).

Komplexné siete vytvárajú v dynamickej súhre uzol za uzlom, tkanivo za tkanivom. Tvorba uzlov je trvalou a charakteristickou vlastnosťou literatúry a kultúry. Niekedy však môže „malá zmena topológie, ktorá sa týka len jednotlivých uzlov a hrán, naraziť na skryté dvierka a otvoriť dvere novým možnostiam“ (Barabási, 2005, s. 19). Takéto nahromadenie tvorí potom topografiu súdobých uzlov, v ktorých dochádza k prechodu medzi jednou a druhou epochou.

Spojenia medzi uzlami vytvárajú veľké množstvo *malých udalostí* na základe minimálne jedného spojenia medzi jednotlivými textami, zároveň však aj malý počet *veľkých udalostí*, ktoré prepájajú literárne texty do komplexných sietí (Zajac, 2007, s. 137).

Ide pritom o emergentné procesy. Nemožno ich charakterizovať vlastnosťami jednotlivých textov, sú výsledkom ich spolupôsobenia. Určujú ich nielen dobové faktúry textov, ale aj ich kontrafaktúry a fraktúry. Dôležité sú ich rámce a vysoká miera kontextualizácie (Bateson, 1985, s. 249 a n.). Interferenčne disponujú schopnosťou zmiešavať sa, prekrývať, pretínať sa. Vzájomne na seba pôsobia, čo vedie k ich zmenám. Možno pri nich pozorovať rozličné typy korelácií, procesy translácie, transpozície a metamorfóz (Petříček, 2006, s. 27 a n.). Petříček nazýva tieto procesy rezonanciami, ja pre ne používam pojmy chvenie, pulzovanie.

Takúto prahovú situáciu predstavovala v slovenskej kultúre po roku 1945 druhá polovica osemdesiatych rokov. V protiklade k *obnovenému poriadku* prvej polovice sedemdesiatych rokov a k *nehybnoti* prvej polovice osemdesiatych rokov znamenala druhá polovica osemdesiatych rokov *koniec nehybnosti* (Šimečka, 1977/1990 a 1990).

V tomto krátkom čase možno v slovenskej kultúre rozlíšiť v zásade tri postoje. Dominantný normalizačný postoj znamenal zúrivý zápas proti každej zmene. Perestrojkový postoj bol ešte stále vytesňovaný za okraj verejne prezentovanej kultúry, lebo sa spájal s pokusom o renováciu *socializmu s ľudskou tvárou* z konca šesťdesiatych rokov. Tretí postoj smeroval k inováciám, ktoré mali zmeniť celý kultúrny systém a napojiť ho opäť na modernú trajektóriu kultúry dvadsiateho storočia.

Tento čas disponoval vlastným slovníkom. Patrílo k nemu obnovené používanie pojmu pluralita, ale začali ho vytvárať aj slová ako prechodné obdobie či reintegrácia kultúry. Je to zdanlivo paradoxné, ale prahová situácia vzniká často – a nie inak to bolo v Československu koncom osemdesiatych rokov – práve v časoch najvyššej miery až okázalého potvrdzovania starého režimu. Prah je napokon medzipriestorom, „miestom, kde sa ešte nič nerozhodlo, hoci na ňom už môže dochádzať k príprave rozhodnutia“ (Görner, 2001, s. 101).

II.

Charles Gati nazval kultúru stredoeurópskych krajín pred rokom 1989 *kultúrou ilúzie* (Gati, 2006). Čo sa odohrávalo v jednotlivých stredoeurópskych krajinách v čase pred a po období politického odmäku v roku 1956, by sa dalo z chronologického pohľadu opísať ako nerovnočasnosť rovnčasného s identickým iluzórnym výsledkom. NDR si vyskúšalo svoje povstanie v roku 1953, Maďarsko v roku 1956, Československo v roku 1968 a Poľsko na viackrát v rokoch 1956, 1968 a 1980. V jednotlivých prípadoch šlo o fázový posun a graduálne rozdiely, zároveň aj o spoločnú skúsenosť, že zmena komunistického režimu na demokratický nie je možná. V skutočnosti možná bola, ale až v čase, keď kríza komunizmu dozrela a zasiahla znútra aj Sovietsky zväz, čo potom viedlo k dominovému efektu v jednotlivých krajinách a ku koncu komunizmu v strednej Európe.

Kreovanie kultúry ilúzií sa manifestovalo v každodennej kultúre oveľa zreteľnejšie ako vo verejnom živote. Po roku 1956 začalo byť v stredoeurópskych komunistických režimoch zrejmé, že musia vzájomne prepojiť dve kultúry – v semiotickej oblasti kultúru ilúzií a v materiálnej kultúru obmedzenej spotreby.

Zo semiotického hľadiska absorboval komunistický režim v postupných krokoch celé kultúrne sféry. Predvádzal a inscenoval sa veľmi rýchlo:

„(...) nejen jako *ideologie* nebo *hnuti*, ale jako universum, jehož cílem je pokrýt širokou škálu lidských potřeb, vytvořit úplnou, v sobě uzavřenou skutečnost: s vlastní literaturou, uměním, divadlem, filmem, sportem, a ovšem také s vlastními normami etickými, s vlastním chováním apod.“ (Macura, 1992, s. 75).

Macura demonštroval na fenoméne etiketizácie, že napokon šlo vždy o transfer a anamorfózy tradičných vzorov správania do rámca *nového šťastného sveta*. Gati použil pre tento typ kultúry ilúzie v oblasti ľudskej každodennosti výraz *dlhej vôdzky*. Práve v súvislosti s performatívne inscenovaným charakterom druhej polovice osemdesiatych rokov možno použiť aj metaforu *kulisy*. V divadle znamenajú kulisy kĺzavú hranicu na všetky strany, ktorá sa nekloní ani na jednu z nich:

„Pohyblivé drevené rámy na oboch stranách javiska, potiahnuté pomalovaným plátnom, ktorými sa od 17. storočia kaširovali svetelné zdroje, označujú aj tú problematizáciu hranice a prehraditeľnosti, ktorú so sebou prinášajú obaja *facteurs*. Strofa ako určujúci *factor* stránkového zrkadla vytlačeného textu vykazuje najzjavnejšie podobnosti s ostentatívne kaširovanou javiskovou mašinériou. Práve ona inscenuje vždy znovu a znovu kĺzavú hranicu, ktorá je rovnako očividná ako nedosiahnuteľná. Kulisa ako hranica problematizuje prehraditeľnosť a celosť a nachádza sa rovnako *dnu* ako aj *mimo* miesta činu divadelnej signifikácie“ (Meyer, 1998, s. 37).

Metafora Holta Meyera je zaujímavá z viacerých dôvodov. Vypovedá o problematizácii hranice, a to je prvý znak prechodnej situácie. Hranica je v nej rovnako očividná ako nedosiahnuteľná. Práve preto ju možno tak ťažko spoznať – jedna zo základných vlastností prechodných čias spočíva práve v tom, že najväčší problém pomenovať ich majú súčasníci, aktéri a doboví svedkovia. Ešte najskôr vycítia prahovú situáciu básnici. Prahovú báseň *Spomienky na drozda* napísal Ivan Štrpka začiatkom osemdesiatych rokov pre hudobníka a speváka Deža Ursinyho: „Som tu, som v tvojich dverách, dom, / som na tvojom prahu, / vchádzam dovnútra, dovnútra pod tvoju strechu.“

Kulisy sú súčasťou divadla a svedčia o istej teatrálnosti a inscenovanosti celého procesu, ktorý sa odohráva na scéne a za scénou. Práve postupné prepájanie toho, čo sa odohrávalo pred kulisami, v kulisách a za kulisami, na javisku a v hľadisku bolo charakteristické pre druhú polovicu osemdesiatych rokov. Začínalo sa to už dobovým divadlom, kde sa hralo nové divadlo v starých kulisách a kostýmoch, ale aj staré divadlo v nových kulisách a kostýmoch.

Pokračovalo to architektúrou, ktorá mala byť *mäkkým objatím* sorely a moderny, ale dopadla pri nových budovách Slovenského rozhlasu a Slovenskej televízie, či v rekonštruovanej Slovenskej národnej galérii ako protiklad modernej fasády a materiállovej inferiornosti hnijúceho interiéru reálneho socializmu. Tento protiklad napokon mutoval koncom osemdesiatych rokov do protipostavenia vonkajšej reprezentatívnosti a vnútornej disfunkčnosti ako pri budove Slovenskej národnej rady alebo Slovenského národného divadla.

Podobný kontrast toho, čo je v kulisách a za kulisami, tvoria dobové fotografie Ľuba Stacha, na ktorých sa vo výkladných skriniach mäsiarstva inscenujú namiesto mäsa a hydiny retušované portréty straníckych funkcionárov v kaširovaných kulisách významných výročí.

Metafora kulís je však vhodná aj na charakterizovanie toho, čo sa odohrávalo v kulisách a za kulisami literatúry, v ktorej dochádzalo k postupnému zblížovaniu toho, čo bolo dnu a von a začali sa stierať hranice medzi verejne publikovanou a ineditnou literatúrou. Podobne to platilo aj pre výtvarné umenie a hudbu. Tu všade sa hranice pozvoľna zotierali, ale až do roku 1989 neprekročili.

Najdôležitejšie je však niečo iné. V druhej polovici osemdesiatych rokov nevznikli prahové texty, ktoré by oznamovali vznik novej kultúrnej epochy, ale nové kulisy pre staré texty a nový portál. Ten vytváral nový rámec pre texty, ktoré sa po rokoch vracali na verejnú scénu. Prechodný čas druhej polovice dvadsiateho storočia znamenal v slovenskej kultúre scénu, na ktorej sa pripravoval návrat autorov, ktorí vystupovali na javisku už v šesťdesiatych rokoch alebo nepublikovali, či nesmeli z rozličných dôvodov publikovať v štyridsiatych, päťdesiatych, sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch. Z tohto hľadiska sú dejiny slovenskej kultúry v omnoho väčšej miere príbehmi *disensu*, ako sa podnes pripúšťa.

Nie náhodou sa odohrávali prvé verejné vystúpenia kultúrnych disidentov v novembri 1989 v Prahe a v Bratislave na javiskách, medzi divadelnými kulisami. Autori, ktorí na dvadsať a viac rokov zmizli zo scény, prekročili zdanlivo neprekročiteľnú hranicu medzi tým, čo je za kulisami, a pred nimi a ukázali na javisku, že počas sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, ktoré znamenali diskontinuitu s ich predchádzajúcou tvorbou, si udržali vlastnú vnútornú kontinuitu.

Posledných dvadsať rokov sa vedie tichý, nepomenovaný, ale o to urputnejší zápas, do akej miery tvorí situácia *pred* prahom v roku 1989 a *po* ňom kontinuitu alebo diskontinuitu. Odpovede slovenských historikov architektúry, dejín výtvarného umenia, filmu, divadla a literatúry zdôrazňujú v omnoho väčšej miere kontinuitu ako diskontinuitu tohto obdobia. Je to paradoxné, ale pochopiteľné. Vpisujú sa do nich aj autobiografické príbehy autorov a ako je to v povahe veci, tí nemajú záujem zdôrazňovať ich prednovembrovú a ponovembrovú diskontinuitu, a tak si radšej volia stratégiu, v ktorej konštrukt dobovej kontinuity milosrdne zaoblí aj hrany a diskontinuity vlastných životných príbehov.

Moment prahovej situácie je v týchto konceptoch vedľajší, lebo v nich nejde o prekročenie prahu z jednej epochy do druhej, ale o kaširovanie prahu alebo jeho odstránenie. V performatívnej metaforike divadelných kulís ide pri tejto konštrukcii väčšmi o opakovanie toho istého repertoáru v nových kulisách ako o zmenu samotného repertoráru.

Dochádza pritom k posunu, ktorý najlepšie vystihuje archeologická metafora Oskára Čepana:

„Literárny vývin má v ideálnom prípade podobu procesu, pripomínajúceho príkladnú ‚tektonickú‘ stavbu geologických vrstiev zeme. V nej sa postupne v chronologickej následnosti vertikálne vrstvia na seba stále nové a nové sedimenty. Ak chceme ostať pri geologickej terminológii, druhým možným prípadom je tzv. ‚príkrovová‘ stavba. Pri nej sa v dôsledku silného tangenciálneho tlaku z času na čas horizontálne presúvajú celé komplexy vrstiev aj na väčšie vzdialenosti, pričom sa obvykle odhaľujú ich hlbšie, odolnejšie a plasticky menej tvárne podložia. Tretím a krajným prípadom je ‚katastrofická‘ situácia. V nej sa všetko dáva do horizontálneho i vertikálneho pohybu, chaoticky sa premiešajú staršie i novšie vrstvy“ (Čepan, 1979, s. 364 – 365).

Konštrukty, ktoré kaširujú alebo negujú prahový charakter tohto obdobia, zamlčujú príkrovovú povahu celého procesu, v ktorom sa horizontálne presúvajú celé komplexy vrstiev a odhaľujú sa ich hlbšie, odolnejšie a plasticky menej tvárne podložia a zdôrazňujú jeho príkladnú *tektonickú* povahu, v ktorej sa postupne v chronologickej následnosti vertikálne vrstvia na seba stále nové a nové sedimenty. V dejinách modernej slovenskej kultúry vyjadruje tento koncept predstava mäkkého objatia modernej kultúry so socialistickým realizmom, ktoré nebolo objatím, ale vonkoncom nie mäkkým zovretím.

Do druhej úvrate možno situovať kultúrohistorické koncepty, ktoré za zdôrazňovanou diskontinuitou zabúdajú na podprahovú kontinuitu toho, čo sa v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch odohrávalo za kulisami, a začínajú sa celým kultúrnym procesom zaoberať až vtedy, keď sa vynorí spoza kulís. To viedlo Hansa Beltinga k výroku, že „na východoeurópske umenie sa treba pozeráť pri spätnom pohľade zväčša ako na zaostávajúce, čo vyplýva z nedostatočného kontaktu s moderným západným umením“ (Belting, 2003, s. 54 a 57).

Belting zabúda na to, že stredoeurópske a východoeurópske výtvarné umenie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa rozvíjalo často paralelne a analogicky so západným moderným výtvarným umením a korešpondovalo s ním, aj keď sa jeho prezentácia odohrávala v neverejných alebo poloverejných priestoroch.

Tomáš Pospiszyl prevzal výrok sochára Jana Mančušku a Beltingovo konštatovanie prevrátil: „Niet jedných dejín, existuje viacero paralelných histórií, ktoré možno len ťažko navzájom porovnávať“ (Pospiszyl, 2005, s. 10). Pospiszyl postavil proti sebe predstavu moderných dejín, ktorá sleduje len lineárne procesy, nadväzujúce na seba v kulisách a koncept paralelných procesov, ktoré sa odohrávajú *pred i za* kulisami.

Česká a slovenská kultúra mala v rokoch 1970 – 1989 spoločné kulisy. V českej kultúre sa však to podstatné odohrávalo za kulisami, v slovenskej pred nimi. České kulisy ostali okrem toho fakticky až do novembra 1989 rovnaké ako na začiatku sedemdesiatych rokov, slovenské sa začali v druhej polovici osemdesiatych rokov premaľovávať.

III.

Kultúrne procesy v druhej polovici osemdesiatych rokov kulminovali v roku 1989. 13. novembra 1989 sme organizovali druhé stretnutie mladších slovenských a českých literárnych vedcov. Témou stretnutia mala byť reintegrácia českej a slovenskej literatúry a jej facteurmi Milan Kundera a Pavel Vilikovský. Stretnutie akademické a stránickej orgány odvolali s odôvodnením, že sa naň chystá autobus plný českých disidentov a že v piešťanskom hoteli Magnólia si objednala apartmány rakúska televízia na čele s Barbarou Coudenhove-Callergi. Nebolo to síce tak, ale v tom čase to už bolo jedno. Začiatkom januára 1990 došlo v Moravanech k stretnutiu tretieho druhu medzi dvoma niekdajšími kolegami Vladimírom Brožíkom a Milanom Šimečkom, ktorí mali v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch celkom opačné osudy. Jeden bol onoho 13. novembra 1989 ešte stále riaditeľom Literárnovedného ústavu, druhý disidentom a malo to tak byť ešte celé štyri dni.

V novembri 1989 sa nachádzala slovenská a česká spoločnosť na práhu zmien, ktoré sa pre niektorých utvárali revolučne a pre iných katastroficky. Jední ich vnímali ako začiatok novej situácie, mnohí ako opakovanie toho istého. Kulisy netvorili tento raz izbové výstavy, pivničné priestory, periférne kultúrne strediská, ale mestské námestia. Bez kultúr-

nych prahov by však nebolo ani kulís námesť, na ktorých prechádzala slovenská a česká spoločnosť cez politický prah, pričom každý, kto ho prekročil, ostal ten istý, a predsa iný.

Najprv sa zdalo, že v nových pomeroch po roku 1989 dôjde k radikálnej diskontinuite so situáciou po roku 1970. To sa však nestalo. Aj preto, že rok 1989 znamenal zmenu kulís, ale v omnoho menšej miere zmenu vnútornej dynamiky kultúrneho diania a textov.

V dnešnom, pomaly už historizujúcom pohľade na slovenskú kultúru druhej polovice 20. storočia sa diskontinuity vypreparovali, kulisy premaľovali a naša kultúra pamäť zametá otvorené rany povojnovej kultúry pod prah. Iste, prahy politických obrátov a prevratov nebývajú automaticky prahmi kultúrnych zmien. Ale rovnako je isté, že slovenská kultúra ako celok nepochopila situáciu po roku 1989 ako normálny stav, ale ako vybočenie, a preto hľadá kontinuitu s obdobím pred rokom 1989 aj v tom, čo tvorilo ich diskontinuitu.

Je to paradoxné, lebo z civilizačného hľadiska sa dnes pohybuje na novom prahu, pričom sa ešte stále moceme v našich staronových kulisách a na nový rámec ešte ani nedovidíme.

LITERATÚRA

- ASSMANN, Alcida: *Annus Mirabilis 1922: James Joyce, Ulysses und T. S. Eliot, The Waste Land*. In: NISCHIK, Reingard, M. – ROSENTHAL, Caroline (Hg.): *Schwellentexte der Weltliteratur*. Konstanz, 2002, s. 233 – 248.
- BARABÁSI, Albert-László: *V pavučině síti*. Praha : Paseka, 2005.
- BATESON, Gregory: *Ökologie des Geistes*. Frankfurt am Main : Springer Vinna, 1985, s. 241 – 261.
- BÉLTING, Hans: *Art History after Modernism*. Chicago – London : University of Chicago Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter: *Das Passagenwerk*. 2 Bde. Hg. von R. Tiedemann. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1983.
- ČEPAN, Oskár: Vzťahy v literárnom vývine. In: *Slavica Slovaca*, roč. 14, 1979, H. 4, s. 364 – 365.
- FILA, Rudolf – PETŘÍČEK, Miroslav, jr.: *Obraz a slovo*. Levice : L. C. A., 2003.
- GATI, Charles: *Failed Illusion: Moscow, Washington, Budapest and Hungarian Revolt 1956*. Stanford University Press, 2006.
- GÖRNER, Rüdiger: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich – LINK-HEER, Ursula (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen in Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2005.
- HERZOG, Reinhart u. KOSSELECK, Reinhart (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußsein. Poetik und Hermeneutik XII*. München, 1987.
- KIRCHMANN, Kay: Filmische Besichtigungen Deutschlands nach 1945. In: NISCHIK, Reingard, M. – ROSENTHAL, Caroline (Hg.): *Schwellentexte der Weltliteratur*. Konstanz, 2002, s. 249 – 271.
- LACHMANN, Renate: A. Puškina „Eugen Onegin“ und dessen Nachgeschichte in Nabokovs Werk. In: NISCHIK, Reingard, M. – Rosenthal, Caroline (Hg.): *Schwellentexte der Weltliteratur*. Konstanz, 2002, s. 165 – 199.
- MACURA, Vladimír: Etiketa. In: *Šťastný věk*. Praha : Pražská imaginace, 1992, s. 74 – 83.
- MEYER, Holt: Onegin's Strophe als Lesezeichen. In: *Die Welt der Slaven*, roč. XLIII, 1994, s. 61 – 84.
- NISCHIK, Reingard, M. – ROSENTHAL, Caroline: Einleitung. In: NISCHIK, Reingard, M. – ROSENTHAL, Caroline (Hg.): *Schwellentexte der Weltliteratur*. Konstanz, 2002, s. 9 – 31.
- PETŘÍČEK, Miroslav, jr.: Komparatistika jako způsob myšlení. In: BROUČKOVÁ, Veronika – FAKTOROVÁ, Veronika – MARTÍNEK, Jakub – SKALICKÝ, David: *Dialog mezi filozofii a literaturou*. České Budějovice, 2006, s. 25 – 34.
- POSPISZYL, Tomáš: *Srovnávací studie*. Praha : Agito/Fra, 2005, s. 9 – 11.
- SAUL, Nicholas – MÖBUS, Frank: Einleitung. In: SAUL, Nicholas – STEUER, Daniel – MÖBUS, Frank – ILLNER, Birgit (Hg.): *Schwellen: Germanistische Erkundungen einer Metapher*. Würzburg, 1999, s. 9 – 15.
- ŠIMEČKA, Milan: *Obnovenie poriadku*. Bratislava : Archa, 1990.
- ŠIMEČKA, Milan: *Konec nehybnosti*. Praha : Lidové noviny, 1990.
- ŠTRPKA, Ivan: *Modrý vrch*. Bratislava : Tatran, 1988.
- ZAJAC, Peter: Nationalliteratur und mitteleuropäische Literatur als Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses. In: CSÁKY, Moritz – GROSSEGGGER, Elisabeth (Hg.): *Jenseits von Grenzen*. Wien, 2007, s. 129 – 143, tu s. 137.