

# Kasardove Dejiny menejcennosti ako transgresia a kontroverzia

Patrik Miskovics

MISKOVICS, P.: Martin Kasarda's *The history of inferiority* as transgression and controversy

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 71, 2024, no. 5, pp. 481-493

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2024.71.5.3>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7211-2691>

**Keywords:** Slovak literature, 1990s, transgression, irony, postmodernism, Martin Kasarda

In the context of Slovak cultural history, the 1990s marked a transitional period characterized by radical transformations in values – also concerning the role of writers and the evolving social functions of literature. The cultural situation of the era can also be illustrated on the “Kasarda case” of 1991, which followed the magazine publication of the short story “(perhaps) Last supper” by Martin Kasarda (b. 1968). The publication of the text provoked a wave of resentment related to the blasphemous nature of the author’s paraphrase of the canonical biblical story. The article attempts a poetological and literary-historical contextualization of Kasarda’s first book, *The history of inferiority* (1994), where the author elaborated on the aesthetic foundations of the short story that sparked considerable controversy. My interpretation is grounded in the concept of transgression – the moment when a text is shaped by crossing boundaries set by canonized models and codes. The contradictory aesthetic principles employed by the author, reflective of the period, led to the debut’s cautious critical reception.

**Kľúčové slová:** slovenská literatúra, deväťdesiate roky 20. storočia, transgresia, ironia, postmodernizmus, Martin Kasarda

**M**artin Kasarda sa do slovenského literárneho povedomia zapísal predovšetkým ako hlavný aktér „kauzy Kasarda“. Tá sa rozpútala po tom, čo bola 5. augusta 1991 v 32. čísle obnoveného časopisu *Kultúrny život* publikovaná jeho poviedka (*azda*) *Posledná večera*. V próze sa blasfemicky a persiflážne prepisuje evanjeliový príbeh z perspektívy Judáša s tým, že biblická posledná večera je v rozpore so stabilnými kánonickými reprezentáciami revidovaná provokatívne ako symposion, oslava zahrňajúca jedenie, pitie a neviazanú telesnosť. Po časopiseckom zverejnení textu sa zdvihla vlna pohoršenia zo strany jednej z frakcií vtedajšej slovenskej politickej reprezentácie vrátane napríklad vtedajšieho poslanca Jozefa Mikloška, ktorý v parlamente žiadal, aby sa proti M. Kasardovi protestovalo rovnako, ako tomu bolo v Iráne v reakcii na *Satanské verše* Salmana Rushdieho (Matejovič 2020: 21). Nasledovali protestné aj obranné reakcie, ktoré *Kultúrny život* zverejňoval v segmente na pokračovanie s názvom „Sloboda versus [sic!] posvätnosť. Pokus o diskusiu po uverejnení jednej poviedky“. <sup>1</sup> Kauza napriek vystupňovanej rétorike niektorých ohlasov nemala súdnu dohru, pričom akúsi pomyselnú bodku za ňou predstavovala anketa v českom časopise *Tvar* s titulom „(azda) Poslední stanoviska“. Keď v roku 1994 vyšiel v knižnej edícii časopisu *Fragment* Kasardov debutový prozaický súbor *Dejiny menejcennosti*, zahrňajúci aj predmetnú poviedku, vlna rozhorčenia sa už nezopakovala.

Kým reakcie publikované v *Kultúrnom živote* reflektovali najmä mimoliterárne otázky týkajúce sa hraníc slobody prejavu, anketa v *Tvare* sa orientovala prevažne na estetické zhodnotenie poviedky. Róbert Kotian už v prvom príspevku vystihuje základný rozpor kauzy, ktorým je protiklad medzi textom ako artefaktom a textom ako (politickou) udalosťou: „Otázkou je kvalita textu. O tom by sa mohla viesť diskusia, žiaľ, Kasardov text sa stal politickou udalosťou (ako artefakt by nevzbudil až taký záujem)“ (Kotian 1991: 6). Aleš Haman okrem iného upozorňuje na fakt, že politická aktuálnosť poviedky má za následok sploštenie ústrednej postavy Judáša, ktorá má v texte „spíše povahu publicistické karikatury“. Taktiež hovorí o zrejmom zámere desakralizovať a demystifikovať biblickú epizódu a poviedku charakterizuje ako „útočnú blasfémii“, ktorá postavy predstavuje cez pudové a sexuálne motívy, aby bola „zdôraznená jejich kulturní tradicií cenzurovaná a sublimovaná prirodzenosť“ (Kotian 1991: 6). Obzvlášť dôležitý je Hamanov poukaz, že autor sa – hoci len „letnými narážkami“ – hlási k umeleckej tradícii „deziluzivního modernizmu“, čo podľa neho zároveň presvedčivo dokladá, že „žádné umění, byť sebemodernější, se nemůže z tradice vymanit“ (Kotian 1991: 6). Spoločným rysom viacerých príspevkov je pripomenutie faktu, že Kasardov postup, ako ani tematický predmet onoho postupu, nepredstavujú v kontexte svetovej či dokonca československej literatúry žiadne novum: A. Haman napríklad upriamuje pozornosť na paralely s prózou *Kříž Jidášův* od Lubomíra Tomka a Jaroslav Med hovorí o variáciách judášskeho motívu u Leonida Andrejeva či Michaila Bulgakova. <sup>2</sup>

1 Pre autorov redakčného úvodu segmentu je aféra okolo Kasardovej poviedky „prvou posttotalitnou zrážkou princípu slobody tvorby s nedotknuteľnosťou témy, ktorá je pre mnohých posvätná“ (Sloboda versus posvätnosť 1991: 11). Vo viacerých z uverejnených reakcií sa poviedka nesprávne označuje za článok.

2 Pavel Matejovič spája poviedku s historickou prózou poľského autora Henryka Panasa *Podla Judáša*, ktorá v roku 1990 vyšla v slovenskom preklade (Matejovič 2020: 22).

Z uvedeného je evidentné, že s ohľadom na „kauzu Kasarda“ má autorov vstup do literárneho poľa prinajmenšom dva rozmery, ktoré vo svojom komentári vymedzil aj R. Kotian: prvý, bezprostredný rozmer predstavuje textová rovina, ktorá následne generuje rovinu mimoliterárnej (spoločenskej, respektíve politickej) kontroverzie. V štúdiu mi ide primárne o poetologický, nie sociologický aspekt Kasardovho písania, na margo ktorého stačí uviesť nasledovné: kontroverznosť Kasardovej (*azda*) *Poslednej večere* zjavne vyplýva najmä z faktu, že po roku 1990 dochádza k hodnotovému preskupovaniu vo vzťahu k predstavám o sociálnej role spisovateľa. Relevantná je tu predovšetkým koncepcia spisovateľa ako „svedomia národa“ či model „inžiniera ľudských duší“, ktoré v tomto období „stratili relevanciu a stali sa neudržateľnými, pričom práve v tejto situácii sa zviditeľnilo ich koncepčné jadro, ich konštruovanosť“ (Barborík 2018: 9). Toto sa odrazilo aj na súdobej literárnej ponuke – Vladimír Barborík hovorí o dobovom „parodicko-ironickom zvecnení“ týchto modelov spisovateľstva (Barborík 2018: 10). Z hľadiska sociológie kultúry je takisto relevantné, že sprevádzajúcim znakom kontroverzie býva „inštitucionálny konflikt“ (Matejovič 2022: 36), ktorý vystavuje dielo na jednej strane potenciálnej cenzúre – a autora rôznym druhom občianskeho prenasledovania –, no zároveň produkuje platformu, ktorá môže dielo i autora zviditeľniť, a tým konflikt ešte vyhrotiť. Toto dvojaké pôsobenie inštitucionálneho konfliktu, ako aj pokusov o cenzúru kontroverzného textu, je známe pod pojmom *succès de scandale* (úspech zo škandálu) a predstavuje fenomén dokumentovaný hlavne v súvislosti s umením *fin de siècle* a následne s tvorbou avantgardistov. Kľúčovým prototypom tohto mechanizmu je známy súdny proces týkajúci sa románu *Pani Bovaryová*, ktorý mal, paradoxne, pozitívny vplyv na Flaubertovo neskoršie spisovateľské renomé (Bourdieu 1996: 65).

Kontroverzia a jej možné konzekvencie obracajú pozornosť späť na prvotnú rovinu problému, teda na samotný text, a to predovšetkým vo vzťahu k tomu, čo v texte je zdrojom rozporuplného prijatia a aká je imanentná, estetická opodstatnenosť týchto prvkov. Inými slovami, je namieste pýtať sa, či je kontroverzia iba *sprievodným* produktom estetického plánu diela, zrozumiteľného aj mimo rámca kontroverzie ako spoločenskej udalosti, alebo sa text svojou kontroverznosťou do veľkej miery vyčerpáva a provokatívnosť predstavuje – v krajnom prípade – samoučel diela. Poetologické určenia Kasardovho písania sa budem snažiť explikovať vo vzťahu k jeho debutovému súboru ako takému, keďže ten vo svojom celku vrhá na autorove koncepčné východiská viac svetla než len inkriminovaná poviedka osve.

Za určujúce sémantické gesto *Dejín menejcennosti* možno považovať moment *transgresie*, prekročenia vopred vymedzenej hranice či porušenia pravidla (Stallybrass – White 1986; Jenks 2003). Transgresia, prekročenie hranice smeruje k narušeniu integrity toho, čo text predchádza, pričom výsledkom býva spravidla fragmentácia pôvodnej jednoty, excesívnosť, hybridnosť, neuzavretosť až desémantizácia. Transgresívnu povahu Kasardovho písania možno doložiť explicitnými citáciami zo súboru, napríklad: „Extáza priam desiaca ako každé prekročenie obmedzení. Prudké a dlhotrvajúce jačanie, vysokopoložený krik. Letiaci oštep. Sám diabol ani čo by vstúpil“ (Kasarda 1994: 10). To, čím M. Kasarda generuje kontroverznosť, je teda najmä ustavičné prekračovanie hraníc determinovaných žánrovými kódmi, tradíciami, kanonizovanými reprezentáciami a podobne. Kľúčový

484 pojem hranice či prahu je pritom zároveň užitočný pri uvažovaní nad situáciou deväťdesiatych rokov, ktorá predstavuje prechodné, hraničné kultúrne obdobie. Relevantná je tu dobová esej Miroslava Petříčka *Hranice jako pole a riziko* z roku 1996, v ktorej autor píše: „Hranice, jsou zvláštní pole. Jsou to místa vzníkání a záníkání [...], jsou to však současně místa, která nepatří ani jedné ze stran; místa nejistoty a zakoušení. [...] jen v této oblasti platí až příliš známé Feyerabendovo heslo ‚anything goes‘, všechno je možné, všechno je dovoleno. To totiž není výzva k anarchii, ale ‚metoda‘ vynalézání nových přístupů a odhalování nových pohledů“ (Petříček 1996). Hranica a jej prekročenie teda aktualizujú potenciál dynamizácie celkového kultúrneho poľa, vytvárajú priestor, kde môže dochádzať k preskupovaniu prvkov systému a k jeho inovácii (Horváth 2020: 70). V tomto smere je Kasardov prístup, aspoň v rovine všeobecnej abstrakcie, symptomatickým, ba až nevyhnutným prejavom hraničnej kultúrnej situácie, v rámci ktorej sa jednotliví aktéri snažia o opätovné ohmatanie hraníc poľa a testovanie jeho limitov aj možností.

V tejto súvislosti je v prvom rade nutné poukázať na fakt, že ani transgresívne literárne stratégie neexistujú nezávisle od zavedených žánrových či v širšom zmysle kultúrnych vzorcov, kódov a archetypov. V tomto zmysle teda prinajmenšom vo všeobecnej rovine platí, že aj *Dejiny menejcennosti* vyrastajú z podložia jasne identifikovateľných literárnych tradícií, a to bez ohľadu na akokoľvek nástojčivom deklarovaní originality či indiferentnosti voči ustáleným kódom. Ak je teda reč o inovácii, nie je tým vystihnutá celková komplexnosť hraničnej situácie, ktorá zahŕňa „tak inováciu, ako aj re-nováciu, tak konštruovanie, ako aj rekonštruovanie, konfiguráciu, ktorá je súčasne aj re-konfiguráciou“ (Bílik 2021: 22). Ako uvádza René Bílik, narušenie hranice poľa má podobu trhlín, v ktorých „sa odkrývajú stopy vonkajška; teda stopy toho, čo bolo z konštrukcie poľa vytesnené, zdanlivo prekonané, respektíve stopy toho, čo sa práve z priestoru, za hranicou“ ohlasuje ako prichádzajúce (niekedy aj ako znova prichádzajúce)“ (Bílik 2021: 22). Nepružné dichotómie typu *tradičné (schéma) – originálne (idiolekt)* tu majú preto prinajlepšom relatívnu platnosť, keďže predpoklady obdobných vymedzení podliehajú neustále sa meniacim podmienkam literárneho či kultúrneho poľa. Tento fakt si zdanlivo osvojil aj rozprávač v Kasardovej poviedke *Trhliny*: „Každá alchymistická dušička skrýva v sebe tú iskierku nádeje, že práve ona je tá pravá, ktorá povedie tento kolotoč sveta, objaví kameň mudrcov, vyrobí zlato, spozná. [...] Je neposedná, ťahá ma objavovať, znovuobjavovať, vracat sa k overeným postupom, ale zároveň hľadať nové. Aj keď, čo už je nové?“ (Kasarda 1994: 73).

S ohľadom na to, ktoré prvky sa v Kasardovom debute konfigurujú a re-konfigurujú, možno súbor rámcovo zaradiť do línie postmoderných textov rozvádžajúcich historické témy za uplatnenia optiky ironického odstupu. Linda Hutcheonová v tejto súvislosti hovorí o historiografickej metafikcii (Hutcheon 1989), ktorej stopy možno nájsť napríklad aj v novele Pavla Vilikovského *Večne je zelený...* (1989), v súbore Pavla Hruza *Hore pupkom, pupkom sveta* (1998) a čiastočne aj v protifaktovom naratíve Igora Otčenáša *Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska* (1998). Všetky uvedené texty sa dátumom svojho uverejnenia zaraďujú do príslušného prechodného obdobia. V kontexte svetovej literatúry sem patria, okrem iného, historicko-pikareskný pastiš Thomasa Pynchona *Mason & Dixon* (1997), ako aj starší román Johna Bartha *Predavač tabaku* (The Sot-Weed Factor,

1960). Tento druh ironickej konfrontácie minulosti spravidla vychádza zo špecifického druhu filozofického poznania, pričom toto poznanie má spravidla charakter dezilúzie či pesimistickej skepsy – v historiografickej metafikcii sa často artikuluje predstava dejín ako cyklickej nočnej mory, z ktorej niet úniku (Elias 2001: 196). História je tak z ironickej perspektívy prednostne sériou dokladov o tom, že ľudské dejiny nie sú lineárnymi dejinami pokroku a zdokonaľovania, čo je v rozpore s osvietenským poňatím dejín, no taktiež aj s historickým materializmom. Naopak, história sa v tomto pohľade javí ako séria napohľad odlišných, no v jadre totožných zlyhaní a katastrof (White 1973: 11), čo sa u M. Kasardu zhmotňuje v jeho viacnásobne varírovanom motíve „menejcennosti“: „Listujem si v zápiskoch Augustína Boleslava Tŕnistého, ktoré riešia omyly dinosaurov a všetkých po nich jestvujúcich menejcenných tvorov. Nás, mňa“ (Kasarda 1994: 13).

Platí pritom, že tento druh ironickej imaginácie sa nespája výhradne s postmodernizmom, ale má omnoho staršie pozadie stelesnené tradičnými archetypmi satirického modusu zobrazovania skutočnosti (White 1973: 10). Hayden White vo svojom výskume historickej imaginácie nadväzuje na Northropa Fryea, podľa ktorého je ústredným archetypálnym obrazom ironickej a satirickej literatúry *sparagmos*, roztrhanie obetného tela, ako ho poznáme z príbehu o Orfeovi: tento obraz vo Fryeovom ponímaní symbolizuje predstavu, že „heroizmus a účinné konanie sú neprítomné, podliehajú rozvratu, respektíve sú odsúdené na porážku, pričom svetu vládnu zmätok a anarchia“ (Frye 1971: 192). Ono zrušenie subjektu, jeho decentrácia v podobe narušenia integrity tela, sa v *Dejinách menejcennosti* aktualizuje v poviedke *Oheň* ako motív upálenia na hranici, pričom pojem hranica je tu interpretovaný polysémanticky ako 1. vatra, 2. hranica medzi životom a smrťou a 3. hranica v zmysle kontroly, obmedzenia individuálnej slobody: „priviesť celý život k prudkému koncu, k záhrobiu, [...] k fascinácii horiacou hranicou, tou hranicou, ktorá v objatí spevákov, hudcov, tancujúcich polonahých žien, burácujúcich výbuchov hysterického veselí dokazuje, že dnes, dnes je možné a dovolené všetko“ (Kasarda 1994: 79).

Napriek tomu, že M. Kasarda svoj debut buduje na legitímnej koncepcnej báze, dobová kritická recepcia textu bola skôr rozpačitá než ústretová (Machala 1994, 2005). Domnievam sa, že rezervované prijatie Kasardovho debutu je dané z prevažnej časti faktom, že *Dejiny menejcennosti* sú rozporuplné nielen vo vzťahu k očakávaniam istej časti verejnosti, ale aj s ohľadom na ich vlastnú poetologickú ústrojnosť. Povedané inak, súbor čerpá z koncepcne nekompatibilných poetologických zdrojov: nejde pritom o záležitosť sémantickej protirečivosti či paradoxnosti, ktorá je v kontexte postmoderného textovania štandardnou výpovednou stratégiou, ale o nesúladsť v rovine celkového estetického plánu. Tento nesúladsť pritom možno zjednodušene zadefinovať ako rozpor medzi modernizmom s jeho dôrazom na singularitu, neopakovateľnosť, neprediktabilitu a originalitu prejavu na jednej strane, a postmodernizmom, zhodnocujúcim princípy opakovania, seriality a citátovosti na strane druhej. Takéto vymedzenie poetologických príznakov pritom nemá absolútnu platnosť už len tým, že postmodernizmus nie je polárnym opozitom modernizmu, ale akýmsi jeho vyústením. Ako upozorňuje Jean-François Lyotard, „postmodernita je v modernite vždy zahrnutá, pretože modernita, moderná temporalita, zahŕňa impulz prekročiť samu seba smerom

486 k inému stavu“ (Lyotard 1991: 25). Postmodernizmus je teda transgresiou modernity, no nepredstavuje jej dôsledné opustenie.<sup>3</sup>

Z toho vyplýva, že už v samotnom programe postmodernizmu je zrejme zakódovaný rozpor, ktorý je nutné preklenúť v rovine singularnej textovej realizácie. Všeobecnou odpoveďou na tento problém je poukaz na samotnú povahu vzťahov medzi individuálnou výpoveďou a všeobecným kódom, keďže „singularita diela sa [...] nedá dosiahnuť bez participácie na všeobecnosti (jazyku, žánri, kódach)“, pričom „porušenie istého pravidla predpokladá existenciu daného pravidla“ (Horváth 2020: 65, 70). U M. Kasardu možno v rozpore s tým evidovať predovšetkým markantné preexponovanie príznakov, ktoré som spojil s modernizmom, teda pól individuálneho (idiolektu). Autor svoje tvorivé gesto inscenuje ako singularnú literárnu či estetickú *udalosť*, ktorá má v literárnom priestore duplikovať efekty politicko-spoločenského zlomu, čo *Dejiny menejcennosti* vyčleňuje z dobovej paradigmy, ktorú určuje „nemožnosť nového v postmodernej kultúre“, jej zakliesnenie v stave „bezudalostnosti“ (Taranenkova 2018a: 140) a pocit vyčerpania modernistických inovácií (Barth 1984: 206).

Prekročenie hranice ako ústredné Kasardovo gesto je tu tak v prvom rade ruptúrou, ktorá narušuje celistvosť a zmysel toho, čo udalosti predchádzalo – udalosť ruší minulé, transgresia je aktom „prekonania“ predchádzajúceho. Text neguje hranicu, čím generuje udalosť, ktorej obsahom je, autoreferenčne, transgresia hranice, teda udalosť sama. Dôležitým parametrom udalosti je aj moment prekvapenia, šoku (Žižek 2014: 2), ktorý je pre M. Kasardu obzvlášť kľúčový. Prekročenie hranice v podobe provokatívneho rečového aktu zviditeľňuje predovšetkým „neopakovateľnú singularitu“ udalosti (Matonoha 2012: 540), čím text evokuje modernistické či presnejšie avantgardné predstavy o originálnom a nereplikovateľnom tvorivom geste, avšak tu bez akéhokoľvek utopického programu zmeny – avantgardista je tu predvojom ničoho. Tento udalostný charakter Kasardovho textovania sa vzťahuje k tomu, čo Richard Kearney v rámci postmoderného myslenia vyčleňuje ako prúd parodickej imaginácie apokalypsy. Tá stelesňuje lineárnu predstavu, podľa ktorej po postmodernizme už nič nenasleduje, respektíve že postmodernizmus predstavuje definitívny koniec metafyziky a koniec dejín, ktorým sa završuje vývin západnej kultúry. Podľa R. Kearneyho je emblémom tohto druhu imaginácie prázdna hrobka (Kearney 2003: 31), motív, ktorý sa objavuje v poslednej vete Kasardovho súboru: „Muži odstupujú od truhly. Dvaja z nich na kratších stranách chytajú do prstov veko. Nadvihnú. Rakva je prázdna“ (Kasarda 1994: 116).

Alternatívnym, nerealizovaným programom estetiky rozvíjanej M. Kasardom je transgresia ako hra, ktorá je v *Dejinách menejcennosti* síce explicitne vyzývaná, no zriedka aj dovedená do dôsledkov: „Je tento text hrou? Alebo: Je hrou tento text? Tiež: Hrou je tento text? Čo si mám vlastne myslieť?“ (Kasarda 1994: 65). V tomto kontexte je porušenie hranice chápané ako súčasť mechanizmu pravidla, čo vedie k jeho paradoxnému potvrdeniu. Ako v tejto súvislosti uvádza Tatána Petříčková, „touha po uvoľnení z pout zákona [...] logicky smeruje ke

3 John Barth artikuluje postmoderný postoj k modernizmu ako postoj odstupu: „Prielom, simultánnosť, iracionalizmus, anti-iluzionizmus, sebareflexivnosť, médium-ako-správa, politický radikalizmus a morálny pluralizmus blížiaci sa morálnej entropii – nič z toho nepredstavuje absolútnu pravdu“ (Barth 1984: 203).



hře, k pravidlu“ (Petříčková 2017: 39). Zákon ako transcendentný, lineárny princíp referencie je v hre nahradený cyklickou autoreferenčnosťou pravidla, ktoré ohraničuje dejisko hry a imanentne ju definuje (Petříčková 2017: 39). Kľúčovým je tu pritom práve cyklicky rituálne, autoreferenčné zrežovanie znakov hry: to je v kontexte Kasardovho písania v rozpore so singularitou, s neopakovateľnosťou udalosti, v modernistickej paradigme chápanou ako revolučné, konfrontačné gesto.<sup>4</sup> Pre Kasardov súbor platí, že všetko je zakaždým dovedené k profanácii a zlyhaniu, prekračovanie hraníc je jediným stabilným pravidlom, čím sa popiera ďalší zo základných atribútov hry, a tým je neistota jej vyústenia. M. Kasarda sa s prototextami nehra, keďže prototext má uňho ako protihrač metatextu vždy vopred prehrané. Zdroj je zriedka reflektovaný komplexne ako plnohodnotný, teda aj *formálny* fenomén, reflexia je skôr povrchná a obsahová, pričom autor akoby podľahol ilúzii, že postmoderna evokuje minulosť len na to, aby sa voči nej ironicky vymedzila.

Z výskumov postmodernej literatúry vyplýva, že tieto texty zaujímajú k minulému paradoxný postoj: ako píše v súvislosti s historiografickou metafikciou L. Hutcheonová, „íronia skutočne vyznačuje diferenciu voči minulosti, no ono intertextuálne echo zároveň potvrdzuje – textovo a hermeneuticky – spojenie s minulosťou“ (Hutcheon 1989: 5), pričom „paródia minulosť nedeštruuje: paródia v skutočnosti minulosť uchováva a spytuje zároveň“ (Hutcheon 1989: 6). Sploštenosť a jednorozmernosť, evidovaná už v príspevku A. Hamana, je u M. Kasardu znova iba nevhodnou aplikáciou jedného z princípov postmodernej estetiky, menovite jej zavrhnutia mimetickej hĺbky v prospech dynamickej orientácie na povrch, ktorú však nemožno zamieňať s povrchnosťou. Estetika povrchu býva vo význačnejších postmodernistických textoch kompenzovaná textovou extenzívnosťou, neraz v podobe rozľahlých próz. Jednotlivé prvky sú v nich rozpracované až po ich výpovedný limit, čím autori rozvíjajú formu encyklopedickej anatómie na štýl Burtonovej *Anatómie melanchólie*: v prvom vydaní mali napríklad Barthov román *Predávač tabaku* aj spomenutá próza od T. Pynchona okolo osemsto strán. Povrchovosť je v tomto zmysle funkciou excesu formy, nie deficitu v rovine hĺbkovej štruktúry či komplexnosti (Calabrese 2017: 62).

M. Kasarda tak vo všeobecnosti v jednotlivých poviedkach preberá vypuklé emblémy, no nijako neevokuje rozľalosť a komplexnosť prototextu. Tak je to aj v prípade poviedky *V húštinách*, v ktorej sú vierožvestcovia Konštantín a Metod vyobrazení v pozícii voyeurov; veľkomoravský kontext sa v rovine formy sprítomňuje len sporadickými archaizmami a extraponovaním slovesa na koniec vety: „Veď za učiteľov volal, aby v ich jazyku pravú vieru kresťanskú mal kto vysvetliť“ (Kasarda 1994: 69). Výnimku v kontexte súboru tvorí poviedka *Registre a súvahy*, ktorá v epistolárnej forme reinterpretuje smrť Ľudovíta Štúra. Autor v nej apropriuje list Michala Miloslava Hodžu Štúrovi z 10. januára 1856, v ktorom Hodža uplatnením excesívne vychýlenej formy neologizovaného jazyka reaguje

4 Otázka podvojnosti „hrového“ a „vážneho“ je komplikovaná, keďže nejde o symetrické, vzájomne sa vylučujúce pojmy. Podľa Johana Huizinga je hra pozitívnym pojmom a voči vážnosti je prvotná, definovateľná imanentne. Hra pritom môže mať vážne atribúty, no vážnosť hry zakaždým vylučuje (Huizinga 1980: 45). J. Huizinga však zároveň trvá na tom, že hra je vymedzená limitmi, ktoré ju oddeľujú od „bežného“ života (Huizinga 1980: 9).

488 na správu o adresátovej nehode (Štúr 1960: 129-130). K Hodžovmu listu pridáva M. Kasarda dva ďalšie mystifikujúce, parodické listy adresované ranenému Štúrovi, pričom v takto vystavanej textovej situácii je Hodžov autentický list prekódovaný do podoby nevdojakej sebahparódie.

Vo všeobecnosti možno povedať, že odstup a následné vtiahnutie vybraných konvencií do priestoru hry umožňuje, aby bola tradícia podrobovaná viacnásobným rekontextualizáciám a transformáciám, ktoré sprostredkujú jej kritické prehodnocovanie či prepracúvanie. V tomto zmysle nejde nutne len o poukazovanie na jej ruptúry a protirečenia, ale často aj o snahu ohmatávať skryté, dovtedy nereflektované priestory slobody či autenticity, ktoré sú spravidla lokalizované v margách, na periférii monumentálnych dejinných príbehov (Hutcheon 1989: 12). S ohľadom na to teda neplatí, že pre postmoderných autorov je reflexia minulosti výhradne zdrojom skepsy či cynizmu. Amy J. Eliasová argumentuje, že postmoderný subjekt vykazuje vo vzťahu k histórii paradoxný postoj naliehavosti a túžby na jednej strane a skepsy na strane druhej (Elias 2001: xvii). História je „vznešeným“ [sublime],<sup>5</sup> nereprezentovateľným a nepoznatelným horizontom, ku ktorému sa píšuci subjekt snaží priblížiť, no nikdy ho úplne nedosahuje (Elias 2021: xviii). S ohľadom na to predstavuje aj pre L. Hutcheonovú postmoderný postoj k dejinám „parodický mix autority a transgresie“ (Hutcheon 1989: 14); subjekt prekračuje línie vymedzené tradíciou už len tým, že je lokalizovaný mimo tej-ktorej tradície a disponuje vedomím o jej historickej relativite. Zároveň však nemôže autoritu nevzývať, keďže rezignoval jednak na realistickú mimézis, pre ktorú je zdrojom textu jeho vzťah k mimotextovej skutočnosti, no taktiež aj na modernistickú predstavu o neopakovateľnej originalite umeleckého artefaktu, ktorej zdrojom je singulárny subjekt.

V *Dejinách menejcennosti* sú dejinné fakty zväčša interpretované v medziach zúženého obzoru prítomnej chvíle, ktorá minulosti upiera jej svojbytnosť a v konečnom dôsledku aj popiera fakt jej reálnej – a teda komplexnej – existencie; dejiny akoby sa nestali. To sa prejavuje aj všadeprítomnými anachronizmami: „– A kto to vie? – Možno Kasandra. Ale tej nikto neverí. A v Delfách? – Tam sú senilné narkomanky. – Narkomanky? Ale, tato, mne Ariadna vravela, že jej tamtie baby vyveštili ženícha“ (Kasarda 1994: 17). Tie sú pre žáner historiografickej metafikcie typické, avšak kým napríklad v Pynchonovom románe sú relatívne zriedkavé a ich funkciou je priblíženie sa minulosti (Wood 2003: 256), v prípade M. Kasardu sú skôr pravidlom ako výnimkou. Podľa Valéra Mikulu platí, že „práve prostredníctvom vedomého eklekticismu, štylizovanej hry na anachronizmus sa manifestuje ironia, odstup subjektu od dejín, od prítomnosti a napokon i od seba samého“ (Mikula 2010: 54). M. Kasarda nie je dôsledne ironický, keďže svoju vlastnú výpovednú a historickú pozíciu nepodrobuje dôslednému ironickému spochybneniu; to sa zviditeľňuje predovšetkým dnes, keď je možné situáciu deväťdesiatych rokov vnímať z perspektívy väčšieho časového odstupu. Mikulov „odstup od prítomnosti a napokon i od seba samého“ v prvom rade znamená, že súdobý subjekt v texte podlieha disperzii v diskurzoch minulosti, ktoré relativizujú prezennú výpovednú perspektívu, vďaka čomu sa táto ukazuje ako nemenej

5 Vznešenosť je tu chápaná v línii uvažovania Longina, Edmunda Burka, Immanuela Kanta a J.-F. Lyotarda ako nereprezentovateľná nesúmerateľnosť či mohutnosť (Zajac 2020: 7-14).



arbitrárna a dočasná než všetky tie, ktoré jej predchádzali. Tento druh historického písania teda v žiadnom prípade nedokladuje autorský odstup ako „prekonávanie“ minulosti, práve naopak, je manifestáciou princípu textovej simultánnosti vrstiev minulého a súdobého, ktoré sa navzájom relativizujú.

Dôležitou súčasťou Kasardovho prístupu je zaujatie demystifikačného postoja, ktorý destabilizuje formy s posvätnými či rituálnymi konotáciami: „Rakva sa v sakristii premenila na barový pult“ (Kasarda 1994: 114). V *Dejinách menejcennosti* je rituálnosť apodikticky zavrhnutá ako prejav neautentického a skostnateného formalizmu, spájaného jednak s náboženstvom, jednak s totalitnými systémami. Tak je to napríklad v poviedke *Na ceste domov*, kde sú texty svätého Augustína prekrížené s rétorikou reálneho socializmu prostredníctvom postavy Gustáva Husáka. Jednosmernosť týchto demystifikačných procedúr taktiež frustruje hrový potenciál Kasardovho textu: hra aj rituál sú prejavom toho istého kultúrneho mechanizmu založeného na logike repetície a symbolickom poňatí reality (Han 2020: 8), zatiaľ čo nepretržitá a všeobsiahla demystifikácia/odkúzlzenie (disenchantment) či barthesovská demytologizácia smeruje k potlačeniu pôžitku z hry vonkajších foriem a označujúcich, výsledkom čoho je podľa Byung-Chul Hana redukcia všetkého, vrátane umenia, na obsah ako narcistickú komunikáciu „autentického vnútra“ jednotlivca (Han 2020: 25): „ak čítate knihu, tak vás určite zaujíma to, čo je v nej napísané. A to je vnútro, aj keď veľmi zložito zamotané, pisateľa“ (Kasarda 1994: 75). V tomto bode sa M. Kasarda už úplne odpútava od postmodernej estetiky: forma je v tomto poňatí sekundárna, čo je v rozpore s postmodernistickým programom obratu k označujúcemu.

S postmoderným myslením, a to najmä vo vzťahu ku konceptualizácii dejín, býva spájaná filozofia Friedricha Nietzscheho (Jenks 2003: 69). V súvislosti s *Dejinami menejcennosti* je pritom relevantná najmä Nietzscheho téza o smrti Boha<sup>6</sup> zo spisu *Radostná veda* (1882). M. Kasarda smrť Boha deklaruje v poviedke s názvom *Metodologická*: „A príbeh? Veľké pravdy sú po smrti spolu s bohmi. Ich rozprávania sú v rukách mäknúce ako plastelína, sú vopred tvárne, formovateľné, môžem si ich usporadúvať podľa vopred vytvorenej mriežky, ale aj nechať ich voľne sa páriť, vzdúvať a vlniť. Z veľkých príbehov zostali len prázdne a poloprázdne vety“ (Kasarda 1994: 66). U Nietzscheho je „smrť Boha“ spojená s odmietnutím kresťanskej dejinnej teleológie, ktorá spočíva v eschatologickom vyústení histórie v podobe potvrdenia kresťanskej morálky ako morálky toho slabého (v Nietzscheho filozofii ide o morálku raba či otroka); tento rozmer Nietzscheho filozofie sa v rámci slovenskej prózy ovplyvnenej postmodernizmom aktualizuje aj v Pišťankovom románe *Rivers of Babylon* (1996), kde je fukuyamovský koniec dejín implicitne vzťahnutý k Nietzscheho koncepcii „posledného človeka“ (Taranenkova 2018b: 194-195). Nietzscheho myslenie, ktoré má neraz podobu ironického výsmechu starým koncepciám metafyziky, je v tomto zmysle myslením transgresie, ako to postuluje Christopher Jenks: nadčlovek prekračuje hranice vymedzené rabskou morálkou, čím potvrdzuje vlastnú vôľu k moci, ktorá je akousi radostnou afirmáciou života (Jenks 2003: 70). To sa v rôznych podobách sprítomňuje aj v *Dejinách*

6 Yvonne Sherwoodová upozorňuje, že práve aféra okolo Rushdieho *Satanských veršov* bola jedným zo spúšťačov fenoménu „návratu náboženstva“, keď sa z otázok viery a blasfémie stali nanovo celospoločenské témy (Sherwood 2021).

490 *menecjennosti* ako sloboda suverénneho subjektu, neviazaného vopred danými schémami a kódmi, ktoré sú vnímané ako cudzorodé, miesto aby boli vedome integrované do štruktúry textu ako nevyhnutný spoločný jazykovo-kultúrny rámec, umožňujúci každý akt vypovedania.

V Kasardovom ponímaní je smrť Boha implicitne zároveň koncom dejín, čo predstavuje špecifické prehodnotenie Nietzscheho filozofie histórie, ktorá má v skutočnosti cyklickú povahu. Smrť Boha nie je symptómom konca dejín, ale iba koncom toho, čo F. Nietzsche vníma ako život popierajúcu tyraniu každého totálneho, univerzalistického poňatia histórie a jej zmyslu (White 1973: 332). V súvislosti s Nietzscheho chápaním histórie zaujíma kľúčové postavenie opozícia apolónskeho a dionýzovského princípu, ktorá je preňho skutočnou podstatou antickej tragédie: zatiaľ čo Apolón reprezentuje schopnosť racionálnej konštrukcie obrazov a foriem, ako aj ich následného zduchovnenia v podobe mýtu, Dionýzos stelesňuje princíp hravej destabilizácie týchto obrazov, prekračovania hraníc a excesívnosti (Geuss 1999: xi).<sup>7</sup> Zároveň platí, že dionýzovský princíp je princípom kolektivity rozpušťajúcej individuálny subjekt; ako uvádza Norbert Schneider, dionýzovská hra „stupňuje subjektívne až k sebazabudnutiu a ruší principio individuationis v kolektívnych konaniach ako chórový spev a tanec“ (Schneider 2002: 130).

V Nietzscheho predstave o dejinách ľudskej kultúry je nevyhnutné, aby bolo všetko dionýzovské (teda hravé a aspoň potenciálne deštruktívne) striedané prejavmi apolónskeho princípu, pre ktorý je typická konštrukcia kultúrnych obrazov a demarkácia hraníc (White 1973: 341);<sup>8</sup> konečný triumf Dionýza by podľa F. Nietzscheho už nebol iba transgresiou, ale regresiou do stavu chaotického barbarizmu.<sup>9</sup> Chaos je potom v prvom rade výsledkom deštrukcie všetkých hraníc a neschopnosti opätovného apolónskeho nastolenia nových línií členiacich neštruktúrovaný, homogénny priestor. S obnovujúcim potenciálom dionýzovského princípu súvisí aj Bachtinova koncepcia karnevalizácie: stredoveký karneval, budovaný na symbolických operáciách profanácie, blasfémie a subverzie zavedených hierarchií, sprostredkúva obrodu, premenu starého na nové: „Karneval je sviatkom času, ktorý všetko zahubí a všetko obnoví“ (Bakhtin 1984: 124). V súvislosti s Kasardovým fikčným svetom je pritom ťažké hovoriť o aktualizácii modelu cyklickej obnovy, keďže jeho literárne podujatie ústi do apokalyptického obrazu prázdnej hrobky.<sup>10</sup>

Dionýzovské je natoľko závislé od apolónskeho, ako je každá paródia závislá od objektu paródie. Prototext vždy predchádza metatext a bez prototextu niet ani metatextu, ktorý je síce primárnym v zmysle, že je zakaždým „nad“

7 Podľa F. Nietzscheho nám dionýzovský princíp pripomína, že „všetko, čo sa zrodí, musí raz podľahnúť bolestnej deštrukcii; sme tu nútení čeliť hrôze individuálnej existencie – no napriek tomu nás táto hrôza neparalyzuje“ (Nietzsche 1999: 80).

8 Ch. Jenks v tejto súvislosti upozorňuje, že pre Nietzscheho „nie sú žiaduce ani alternatívne hodnoty ako také, ani dôsledky uplatňovania moci. Ak sa presadia, stanú sa základom nových konvencií, nových bariér. Iba moc a neustále prehodnocovanie hodnôt sú zmysluplné. Niet konca dejín, žiadneho zlatého veku, iba večný návrat obmedzení kladených do cesty realizácie vôle k moci“ (Jenks 2003: 71).

9 Triumf Apolóna by, naopak, znamenal nadvládu neživotnej rigidnosti, v rámci ktorej je každý kultúrny obraz iba otrocky reprodukováný, súc vnímaný ako nemenne daný, a preto atrofovaný.

10 M. M. Bakhtin opakovane zdôrazňuje ambivalentnú povahu karnevalového smiechu, ktorý síce neguje všetko, čo je „strojené a toporné“, no pritom zachováva „heroické jadro obrazu“ nedotknuté (Bakhtin 1984: 133).

pôvodným textom a ten z odstupu prekračuje či rozkladá, čo však neruší fakt, že metatext je nutne závislý od zdroja, pričom v ideálnom prípade je ich vzťah budovaný ako dvojhlasná rovnováha pretextu a posttextu: „Paródia transmutáciou či prepracovaním predošlých textov poukazuje na diferenčnú, no vzájomnú závislosť paródie a parodovaného textu. Dva hlasy tu nesplývajú ani sa navzájom nerušia; spolupracujú bez toho, aby zahladili diferenciu, ktorá príslušný hlas definuje“ (Hutcheon 2000: xiv). Podľa L. Hutcheonovej je tak skutočná paródia „paradoxnou štruktúrou kontrastnej syntézy“, predstavujúcou skôr ústretový než útočný modus prepracovania zdroja, čo sa však nevylučuje s kritickým rozmerom parodického diskurzu (Hutcheon 2000: 61).

M. Petříček v citovanej eseji uvádza, že situácia na hranici generuje potenciál „vynachádzania nových prístupov a odhalovania nových pohľadov“ (Petříček 1996). Prekročenie hranice je teda podľa M. Petříčka predpokladom revitalizácie a inovácie. Petříčkovu konceptualizáciu hranice čiastočne koriguje taliansky semiotik Omar Calabrese, ktorý hovorí o „inflačnej povahe“ všetkého, čo operuje na hranici a za hranicou systému, v dôsledku čoho sa tento druh aktivity skôr či neskôr vyčerpáva (Calabrese 2017: 66). Tento problém vystihuje v recenzii *Dejiny menejcennosti* Lubomír Machala, ktorý podotýka, že v čase vydania knihy „možno už zaregistrovať jistotu únavu ze všeho relativizování, ironizování, přepisování, metatextového hraní, detabuizování a z bůhvíčeho ostatního, promíchávaného v postmoderních kadlubech“ (Machala 1994: 3). Kasardov „nový pohľad“ prichádza v čase, keď v Spojených štátoch David Foster Wallace taktiež konštatuje vyčerpanosť postmodernej irónie: tá podľa neho nastolila stav všeobecného, obligátneho cynizmu, zatiaľ čo parodické pranierovanie všetkého potenciálne autoritatívneho vytvorilo hodnotové vákuum, ktoré bolo následne vyplnené komodifikovaným nevкусom (Wallace 1993: 180). V podobnom duchu sa vyjadruje aj Umberto Eco, podľa ktorého zakladá „kontinuálna karnevalizácia života“ estetiku masovej kultúry (Eco 1984: 3), a Steven Shaviro upozorňuje, že v terajšej kultúrnej situácii je prekračovanie hraníc normatívnym, nie subverzívnym aktom (Shaviro 2015). Excesívnosť tak v súčasnej ekonomike pozornosti už neprodukuje šok, a teda ani skutočnú kontroverziu, ale spravidla len anestetizovanú zábavu (Han 2017: 59).

Z pohľadu dneška je tak Kasardov debut výkrikom do prázdna práve preto, že udalosť je udalosťou len raz, pričom ako udalosť sa autorovo gesto vyčerpalo ešte predtým, než bola kniha publikovaná. Slovom U. Eca: „Permanentný karneval nefunguje“ (Eco 1984: 6). U Kasardu tak absentuje v prvom rade to, čo J. Barth nazýva pôžitkom z opätovného pre-hratia (replay) minulého (Barth 1984: 204). V tomto smere sú *Dejiny menejcennosti* priam symptomatickým textom, ktorý, paradoxne, nijako neprekračuje rámec a limity doby svojho vzniku, zotrvávajúc v rovine súdobého deklaratívneho metajazyka. Práve tým sa však stáva cenným dokumentom podmienok prechodnej kultúrnej situácie prvej polovice deväťdesiatych rokov, primárne vo vzťahu k limitom domácej recepcie zahraničných tvorivých impulzov.

492 **Pramene**

- KASARDA, Martin, 1994. *Dejiny menejcennosti*. Bratislava: F. R. & G. ISBN 80-85508-08-7.
- ŠTÚR, Ludovít, 1960. *Listy Ludovíta Štúra III. Dodatky*. Edične pripravil Jozef Ambruš. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.

**Literatúra**

- BAKHTIN, Mikhail, 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 0-8166-1228-5.
- BARBORÍK, Vladimír, 2018. Na úvod alebo Genéza a premeny spisovateľa. In BARBORÍK, Vladimír – PASSIA, Radoslav, ed. *Spisovateľ ako sociálna rola*. Bratislava: Veda, s. 7-13. ISBN 978-80-224-1682-5.
- BARTH, John, 1984. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: Johns Hopkins University Press. ISBN 978-03-9912-997-1.
- BÍLIK, René, 2021. Poetika prechodných období a koniec osemdesiatych rokov 20. storočia. In BARBORÍK, Vladimír – ČIHÁKOVÁ, Barbora – ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena, ed. *Listopadové proměny. Česká a slovenská literatura v kontextu roku 1989*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 21-34. ISBN 978-80-7658-019-0.
- BOURDIEU, Pierre, 1996. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press. ISBN 0-8047-2627-2.
- CALABRESE, Omar, 2017. *Neo-Baroque. A Sign of the Times*. Trans. Charles Lambert. Princeton: Princeton University Press. ISBN 978-0-691-60713-9.
- ECO, Umberto, 1984. The Frames of Comic 'Freedom'. In SEBEOK, Thomas A., ed. *Carnival!* Berlin: Mouton, pp. 1-10. ISBN 3-11-009589-0.
- ELIAS, Amy J., 2001. *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-6733-9.
- FRYE, Northrop, 1971. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press. ISBN 0-691-01298-9.
- GEUSS, Raymond, 1999. Introduction. In NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Edited by Raymond Geuss and Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, pp. vii-xxx. ISBN 978-0-521-63016-0.
- HAN, Byung-Chul, 2017. *In the Swarm. Digital Prospects*. Trans. Erik Butler. Cambridge: MIT Press. ISBN 978-0-262-33928-5.
- HAN, Byung-Chul, 2020. *The Disappearance of Rituals. A Topology of the Present*. Trans. Daniel Steuer. Cambridge: Polity Press. ISBN-13 978-1-5095-4275-8.
- HORVÁTH, Tomáš, 2020. *Medzi invariantom a idiolektom. Detektív, dobrodružstvo, des*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1799-0.
- HUIZINGA, Johan, 1980. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element of Culture*. London: Routledge & Kegan Paul. ISBN 0-7100-0578-4.
- HUTCHEON, Linda, 1989. Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History. In O'DONNELL, Patrick – CON DAVIS, Robert, ed. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 3-32. ISBN 978-08-018-3773-9.
- HUTCHEON, Linda, 2000. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press. ISBN 978-0-252-06938-3.
- JENKS, Chris, 2003. *Transgression*. London: Routledge. ISBN 0-203-42469-7.
- KEARNEY, Richard, 2003. *The Wake of Imagination. Toward a Postmodern Culture*. London: Routledge. ISBN 0-203-73886-1.
- KOTIAN, Róbert – HAMAN, Aleš – BAJAJA, Antonín – EXNER, Milan – GRYM, Pavel – BREZINA, Ivan a kol., 1991. (azda) Poslední stanoviska. *Tvar*, roč. 2, č. 49, s. 6-11.
- LYOTARD, Jean-François, 1991. *The Inhuman. Reflections on Time*. Trans. Geoffrey Bennington, Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press. ISBN 0-7456-0775-1.
- MACHALA, Lubomír, 1994. Kdo pomalu dáva, prodává. *Nové knihy*, roč. 34, č. 43, s. 3.
- MACHALA, Lubomír, 2005. Kasarda Martin. In MIKULA, Valér, ed. *Slovník slovenských spisovateľov*. Druhé vydanie. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 274-275. ISBN 80-7149-801-7.
- MATEJOVIČ, Pavel, 2020. Církev pronásledující. Posametový útok na slovenský literární život. *Host*, roč. 36, č. 2, s. 21-25. ISSN 1211-9938.
- MATEJOVIČ, Pavel, 2022. Démon kontroverznosti. Autor a jeho tvorba – súlad alebo rozpor? *Slovenská literatúra*, roč. 69, č. 1, s. 35-43. ISSN 0037-6973.

- MATONHOA, Jan, 2012. Událost. In MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel, ed. *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2048-2.
- MIKULA, Valér, 2010. *Démoni súhlasu i nesúhlasu (Dominik Tatarka, Miroslav Válek)*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. ISBN 978-80-85508-98-7.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1999. *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Edited by Raymond Geuss and Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, pp. vii-xxx. ISBN 978-0-521-63016-0.
- PETŘÍČEK, Miroslav, 1996. Hranice jako pole a riziko. *Lidové noviny*, roč. 9, 14. 9. 1996.
- PETŘÍČKOVÁ, Tatána, 2017. *Apologie klouzavého pohybu*. Praha: Herrmann & synové. ISBN 978-80-87054-50-5.
- SHERWOOD, Yvonne, 2021. *Blasphemy. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-251819-4.
- SCHNEIDER, Norbert, 2002. *Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu*. Preložil Milan Matiaška. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-482-8.
- SLOBODA versus posvätnosť. Pokus o diskusiu po uverejnení poviedky. *Kultúrny život*, roč. 25, č. 44, s. 11.
- STALLYBRASS, Peter – WHITE, Allon, 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press. ISBN 0-8014-1893-3.
- TARANENKOVÁ, Ivana, 2018a. Koncepty súčasnosti po konci postmoderny. *Litikon*, roč. 3, č. 2, s. 137-152. ISSN 2453-8507.
- TARANENKOVÁ, Ivana, 2018b. Rivers of Babylon – postmoderný Bildungsroman, román konca dejín. *Slovenská literatúra*, roč. 65, č. 3, s. 183-197. ISSN 0037-6973.
- WALLACE, David Foster, 1993. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, no. 2, pp. 151-194. ISSN 0276-0045.
- WHITE, Hayden, 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-1761-7.
- WOOD, Michael, 2003. Pynchon's Mason & Dixon. In BLOOM, Harold, ed. *Thomas Pynchon*. Broomall: Chelsea House Publishers. ISBN 0-7910-7445-5.
- ZAJAC, Peter, 2020. *Od estetiky k poetike chvenia*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1846-1.
- ŽIŽEK, Slavoj, 2014. *Event*. London: Penguin Books. ISBN 978-1-846-14626-8.

### Elektronické zdroje

- SHAVIRO, Steven, 2015. *No Speed Limit. Three Essays on Accelerationism*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 978-1-4529-5855-2. Dostupné z: <https://doi.org/10.5749/9781452958552>

---

**Mgr. Patrik Miskovics, PhD.**

**Katedra slovenského jazyka a literatúry**

**Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity**

**Priemyselná 4**

**918 43 Trnava**

**Slovenská republika**

**E-mail: patrik.miskovics@truni.sk**