

Existenciálna poetika – Leopold Lahola (Vtáčí spev)

Daniel Domorák

DOMORÁK, D.: Existential Poetics – Leopold Lahola (Birdsong)
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 66, No. 2, p. 114 – 128

**Key words: Leopold Lahola,
existential poetics, play, theatrical
improvisation, authenticity**

The goal of the paper is to use a particular piece of writing by Leopold Lahola in order to describe the principles of existential poetics seen in a wider sense, as opposed to the literary historical concept of existentialism.

In the first part of the paper, what is pointed out is the key, nodal points of literary historical reflection on the works by Leopold Lahola, which were from the start linked with the poetics of French existentialism. Later, in the 1960s the opinion was reviewed through the optics of humanism, mainly functioning within the political background of the times. The research conducted in the period of the last two decades, however, shows how problematic these interpretations are.

The hypothesis of the paper based on knowing the assumptions of philosophy of existence seen in a wider sense and intuitive reading of Leopold Lahola's writings lies in interpretation of poetics present in the writings using the key of existential imagination, and the absence of this in the history of reflection on the author's works is the reason why their aesthetic impact is not exactly understood.

In order to understand the concept of existential poetics as much as possible, the analysis uses the only short piece of writing by Leopold Lahola titled *Vtáčí spev*/Birdsong, which makes it possible to deal with literariness of the selected type on the fundamental level and to understand it likewise.

**Klíčové slová: Leopold Lahola,
existenciálna poetika, hra, divadelná
improvizácia, autenticita**

Táto štúdia je pokusom pomenovať špecifická existenciálnej poetiky ako protikladu k úzko chápanej poetike existencializmu, a to na základe konkrétneho textu *Vtáci spev* od Leopolda Laholu.

Z hľadiska chápania literárneho života ako dynamicky pulzujúcej siete konfiguračných a neustále sa rekonfigurujúcich vzťahov ide v prípade prozaického súboru *Posledná vec* od Leopolda Laholu o príklad, ktorý prekonal od doby svojho vzniku do dneška pomerne radikálne zmeny postavenia. Texty boli písané na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov 20. storočia, avšak v kontexte slovenského literárneho života až do konca šesťdesiatych rokov prakticky neexistovali (neboli vydané). K rehabilitovaniu sa dostali v druhej polovici šesťdesiatych rokov, keď boli najprv publikované časopisecky a neskôr vydané ako zbierka, pričom kritika ich prijala nadštandardne pozitívne. Napriek tomu, že toto prijatie pretrváva dodnes, súčasťou kánonu sa nikdy nestali.

Asi najčastejšie citovaným výrokom viažucim sa k prózam *Poslednej veci* je citát z Laholovej divadelnej hry *Inferno*, ktorý dostal do popredia Jozef Felix:

„- Kde ste vzali ten zvláštny spôsob hovoru?
- Niekde, kde vy ste neboli, Madame.“¹

Analýza zbierky sa dodnes odvíja od jednotlivých zložiek, ktorý tento citát vyjadruje. Na jednej strane zaoberajú sa podrobnejšou analýzou onej „zvláštnosti“, na druhej strane jej následkami, teda významovými možnosťami tohto „spôsobu hovoru“, a po tretie rekonštrukciou príčin, biografických údajov, ktoré vypovedajú o tom, kde Leopold Lahola bol a „vy ste neboli“.

Téma textov *Poslednej veci* je viac ako zrejmé – tragické skúsenosti, zväčša Židov, v kontexte druhej svetovej vojny. Konkrétne spracovanie témy však nie je celkom jednoznačné. Nejde pritom ani tak o rozdiely v hodnotení, problém je skôr v teoretickom uchopení, v pomenovaní onoho špecifického „spôsobu hovoru“.

Na konci štyridsiatych rokov bola autorova dramatická tvorba vysvetľovaná v rámci diskusií o existencializme, teda v rámci motívov *sloboda, vôľa, možnosť, úzkosť, údel, tragický pocit života, hnus, odcudzenie*. Ako už bolo viackrát poukázané, táto diskusia nemala len literárno-teoretický či kritický charakter, ale aj ideologický, nezriedka i osobný. To bola napokon jedna z príčin, prečo Leopold Lahola zo Slovenska odišiel a s ním sa z kultúrneho kontextu slovenskej literatúry stratila na takmer dve desaťročia aj jeho tvorba.

V šesťdesiatych rokoch sa vrátil, a to nielen do slovenskej literatúry, ale tiež do diskusie o existencializme. Jej kontúry sa pozvoľna menili.

Viliam Marčok vstupoval do tejto debaty na stránkach *Slovenských pohľadov* so štandardizovaným argumentárium nihilizmu a vykonštruovanosti existencializmu, v ktorom Jelena Paštéková identifikovala jeho stále pretrvávajúce ideologické pozadie, pričom pre nás najpodstatnejšie poznanie je, že Viliam Marčok

1 FELIX, Jozef.: Nad novelami Leopolda Laholu. In: LAHOLA, Leopold: *Posledná vec*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 303.

V diskusii o existencializme sa v tom čase však formuloval aj iný názor. Jeho najvýraznejšími hlasmi boli Milana Hamada a Jozef Felix. V ich novom type uvažovania pôsobil existencializmus stále štandardne pejoratívne, rozdiel bol však v tom, že tvorba, ktorá bola dovtedy interpretovaná v súvislosti s existencializmom, sa začala vykladať mimo rámcov tohto literárno-historického smeru. Milan Hamada formuloval svoje názory na existencializmus a slovenskú tvorbu k nej priradovanú ešte pred vydaním Laholovej zbierky v štúdiu *Nie o existencializmus – o existenciu človeka!* Existenciálnu literatúru ako protiklad ku existencializmu v nej definoval:

- a) akcentovaním antropologizmu, ktorý preňho znamenal „úsilie človeka byť človekom“, a to „v rozpätí od narodenia až po smrť“;³
- b) akcentovaním intelektualizmu, teda „poznávacej funkcie umenia“⁴ a
- c) zdôrazňovaním humanizmu, alebo inak „odvahou k mravnosti“.⁵

Jozef Felix v doslove k už vydannej zbierke *Posledná vec* na viacerých miestach formuluje podobné názory – antropologický akcent spočíva v jeho prípade v tvrdeniach, že svet Laholových próz „je skutočne miestom vlády Zla, pravda, Zla chápaného nie na pláne nábožensky-metafyzickom, ale na pláne jedine a výlučne pozemskom.“⁶ V tejto súvislosti viackrát zdôrazňuje takzvaný „prírodný ľudský pocit“.⁷ Najfrekvencovanejšími kategóriami, s ktorými však Jozef Felix operuje, sú jeho pojmy kozmos a dehumanizácia:

„úzkosť z prazákladného pocitu odlúšteného sveta, z kozmu dehumanizovaného vôľou ľudí“;⁸

„pretože časť ľudstva narušila rytmus sveta i rytmus samého kozmu“;⁹

„... zážitok z vojny a celej vojnovnej doby ako prízraku s kozmickými dimenziami ho celého prenikol. (...) Nastali časy mieru, no na dôsledky onoho narušenia rytmu sveta i kozmu mladý Lahola nezabudol.“¹⁰

Doslov Jozefa Felixa tak vychádza z jasne obsiahnutého svetonázoru – z humanistickej viery v dobro ľudstva (ktoré vinou vojny absentuje). Z hľadiska obdobia, kedy sa tieto názory dostávali do verejného života, teda v období druhej polovice šesťdesiatych rokov, v období politického uvoľňovania a boja za slobodu, je zámer takéhoto výkladu pochopiteľný a nie je nepravdepodobné, že sám Leopold Lahola by sa zaň postavil. Kľúčovým problémom pre nás je, či je takýto svetonázor primárne obsiahnutý a vyjadrený v textoch samotných. Jozef Felix si bol tohto problému možno vedomý, čo sa v jeho doslove dá vyčítať z momentu, keď svoje záverečné humanistické zhrnutie – „Laholov hlas splyva s hlasom najhlbších

2 PAŠTĚKOVÁ, Jelena: Dvojitá identita vojnovkej skúsenosti. Rozostup autora a subjektu v slovenskej povojnovej próze (Leopold Lahola a Jožko Lánik). In: *Slovenská literatúra*, roč. 63, 2016, č. 3, s. 171.

3 HAMADA, Milan: Nie o existencializmus – o existenciu človeka! In: *V hľadani významu a tvaru*. Bratislava: Smena, 1966, s. 236.

4 Tamže, s. 243.

5 Tamže, s. 238.

6 FELIX, Jozef: Nad novelami Leopolda Laholu. In: LAHOLA, c. d., s. 308.

7 Tamže, s. 305.

8 Tamže, s. 310.

9 Tamže, s. 305.

10 Tamže.

humanistických tradícií európskych“, oprel o síce konkrétny citát z Laholovej tvorby, avšak z celkom iného textu, z drámy *Atentát* (1949).

V deväťdesiatych rokoch, pri príležitosti podujatia venovaného osobnosti Leopolda Laholu, sa do diskusie opäť vrátil Milan Hamada. Znovu zdôrazňoval „prirodzene ľudské“ a „výlučne pozemské“:

„Smrť nie je dielom osudu ako u Červeňa, ale dielom človeka, a preto ide o vraždu. Človek zabíja človeka.“¹¹

Tiež upriamoval pozornosť na dištancovanie sa od metafyzického plánu v Laholových prózach:

„Lahola odmietol každý ideologický apriorizmus, predovšetkým triedny a rasový i nacionálny.“¹²

No zároveň, rovnako ako Jozef Felix, tak aj Milan Hamada vnímal funkciu, resp. dôsledok tohto prístupu k téme ako humanistické gesto poznávacieho charakteru:

„Jeho integrálny humanizmus mohol nájsť a napokon aj našiel partnera v kresťanskom humanizme Františka Švantnera. (...) Lahola a Švantner sa stretli v základnom geste a vytvorili dielo, ktoré vďaka tomu disponuje absolútnou hodnotou. (...) Podaktoré majú charakter štúdií. (...) Laholova novela je jedným z vrcholných prejavov slovenskej intelektuálnej prózy...“¹³

V oboch reprezentatívnych prípadoch tohto nového spôsobu uvažovania, v prípadoch Milana Hamadu aj Jozefa Felixa, sa tak akcentovala antropologicky poznávacia schopnosť ako prejav humanistického gesta.

Ponovembrové výskumy vstúpili do tejto diskusie, vzhľadom na doposiaľ uvedené, pomerne opozitným spôsobom. Začalo sa totiž spochybňovať práve to, čo bolo v prípade interpretácie humanistického gesta kľúčové – výpovednosť textov. Poukázali na to, každá svojím spôsobom, Jelena Paštéková a Zora Prušková.

Jelena Paštéková, venujúc sa problematike subjektu, upozornila na to, že „laholovský subjekt rezignuje na sprostredkovateľnosť výpovede,“¹⁴ pretože „Lahola nechce hyperbolizované rozmery vojnového zla pomenovať a vyjadriť. Napriek pokusom o exaktnosť merania sa napokon uspokojuje s opakovanými variáciami určenia symptómov...“¹⁵

Ak sa pôvodne, napríklad v podaní Viliama Marčoka, texty *Poslednej veci* negatívne definovali ako existencialistické syntézy a neskôr, v podaní Milana Hamadu a Jozefa Felixa, pozitívne ako humanistické syntézy, tak Jelena Paštéková jasne poukázala na to, že by sa vôbec nemali hodnotiť ako syntézy, keďže tie vypovedajú viac o tvorivom výkone interpreta ako o povahe samotných textov.

Otázkou, ktorá v takomto prípade vyvoláva podozrenie zo straty komunikačného zreteľa, a tým pádom zmyslu ako takého, je, ako postaviť výklad takéhoto, na sprostredkovateľnosť výpovede rezignujúceho prístupu k tvorbe fikčnej reality. Riešenie tohto problému naznačila Zora Prušková, ktorá pomenovala významové

11 HAMADA, M.: Nad prozaickou tvorbou Leopolda Laholu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 109, 1993, č. 3, s. 32.

12 Tamže, s. 33.

13 Tamže.

14 PAŠTÉKOVÁ, c. d., s. 173.

15 Tamže, s. 172.

118 možností *Poslednej veci*, a to bez toho, aby sa vzdialila textu samotnému: „*To, čo tieto prózy iniciujú prežiť naplno, je skúsenosť bezprostrednej (existenčnej) zaangažovanosti v množstve otázok, ktoré ‚pokrývajú‘ územie ťažko vysloviteľných a artikulovateľných odpovedí – teda priestor skutočnej transcendentie, ktorej generujúcim (vitálnym) zmyslom je vždy nová a inak položená otázka.*“¹⁶

roč. 66, 2019, č. 2

Z hľadiska takto pomenovanej „skúsenosti bezprostrednej zaangažovanosti“ je tak absencia autorského doslovu relevantným významovým gestom, ktorý nemusí byť nahrádzaný jeho nadinterpretáciou.

Formálne tiež Zora Prušková popísala konkrétne mechanizmy, ktoré túto skúsenosť vytvárajú – absurdný dialóg, paradox, nonsense, extrémny príklad či čierny humor.¹⁷

Vtáčí spev

Novela *Vtáčí spev*, predstavujúca príbeh stretu Žida Vogela a vojakov nacistickej ideológie, ktorý skončí vylezením Vogela na strom, napodobňovaním vtáka a následným nepodareným zoskokom, sa tiež vyznačuje takýmto štylizovaním.

Na začiatok uvádzam jeden príklad, ktorý poukazuje práve na absurdný dialóg mieriaci na hranicu čierneho humoru:

„- *Spýtal som sa vás, čo robí vták, a vy vraj aký vták. Pre mňa za mňa aj vták ohnivák.*

- *Je mi naozaj ľúto, – zavrtil Vogel hlavou.*

- *Je vám naozaj ľúto. To je zasa taká advokátska reč, keď sa chcete vykriútiť, aby vás človek nerozumel. Čoho je vám ľúto?*

- *Nepoznám takého vtáka.*

- *Vy ste ešte v živote nevideli vtáka.*

- *Chcel som povedať, že nepoznám vtáka ohniváka.*“¹⁸

Dialóg, ktorý predstavuje Vogelove existenčné ohrozenie a pritom vyústi do tvrdenia „nepoznám vtáka ohniváka“, je prípadom kontrastného stretu významu hovoreného a faktického významu situácie, produkujúceho rozprávačské digresie, v ktorých je obsiahnutý potenciál absurdného, čierneho humoru. Ten tu síce nie je intenzifikovaný ako primárny zámer, no už to, že sa otvára táto možnosť, sa stáva pre text príznačným. Podľa Zory Pruškovej sú tieto výrazové prostriedky „*vedľajším produktom tenzie z ťažko artikulovateľnej ľudskej situácie.*“¹⁹ Nie náhodne však dala Zora Prušková slovo *vedľajší* do úvodzoviek. Nejde tu totiž o žiadnu bezvýznamnosť, redundantnosť či sekundárnosť daných prostriedkov, ale o prvky, bez ktorých by text pôsobil príznačne inak, ktoré sú bytostnou podstatou jeho významu. A nejde ani o prvky, ktoré by boli volené dodatočne na ozvláštnenie textu. Nástroje, o ktorých tu je reč, sú skôr výsledkom, produktom princípu, ktorý

16 PRUŠKOVÁ, Zora: Vysloviteľnosť nevysloviteľného alebo štrnásť noviel Leopolda Laholu. Tri poznámky a pokus o výklad. In: *Ako si porozumieť s literatúrou*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2016, s. 114.

17 Tamže, s. 107.

18 LAHOLA, c. d., s. 58.

19 PRUŠKOVÁ, c. d., s. 111.

im je nadradený, a tým je princíp hry – vojaci a Vogel sa spolu hrajú. Je to síce hra, v rámci ktorej zreteľne absentuje jeden z hlavných znakov hry, a to dobrovoľnosť, napriek tomu však celá situácia, ktorá je čitateľovi predvádzaná, naplňuje základné charakteristiky hry ako fenoménu.

Hans Georg Gadamer, snažiac sa dostať k podstate hry bez nánosov subjektivity a metafyziky v nadväznosti na myslenie Martina Heideggera a Jana Patočku, interpretuje hru ako „*pohyb přelévání se sem a tam, pohyb, který nemá pevně vyčtený cíl, u něhož by končil.*“²⁰

Situácia, v ktorej sa ocitá Žid Vogel a vojaci, ak by sme ju ako model vyabstrahovali, má z hľadiska spoločensko-politického jasnú hodnotovú štruktúru, napriek tomu cieľ ich stretnutia z pohľadu tohto konkrétneho rozprávania nie je jasný. Nevedno, či chcú vojaci Vogela zabiť, ponížiť alebo potrestať. Nevie to čitateľ, ale, čo je podstatné, nevedia to ani osobne zainteresované literárne postavy. Horizont sémantického gesta konštruovaný vývojom situácie ide proti srsti horizontu očakávania.

Tatána Petříčková, formulujúc hru podobne ako Gadamer ako „klouzávy pohyb“, vytyčuje jej konštitutívne momenty, pričom prvým, základným, je tzv. „fenomén nadbytku“, keďže „*hra bez náhrady stravuje náš čas, produkuje číré plytvání*“.²¹ Z hľadiska časového ide v prípade príbehu *Vtáčí spev* skutočne o plytvaníe. Ak by chceli vojaci Vogela zabiť, zabijú ho. Ak by ho chceli ponížiť, dajú mu „*zametať ulicu holými rukami*“²² s čím napokon sám Vogel počíta. Situácia svojim mrhaním zámeru, ktorý by v časovej následnosti sledovala, však na tento predpoklad naráža – je nevypočítateľná. Neodhadnuteľné plytvanie času bez jasného cieľa je konštitutívnym rysom celej situácie, zdrojom jej napätia a zápletky. Sledujme to na nasledujúcom momente, keď sa vyšetrojúci vojak dozvie, že Vogel je obhajca, a vypne sa k priamej, otvorenej hrozbe:

„- *A ja vám dokážem, že ste podvodník a klamár, čo je vlastne jedno a to isté, lenže klamať uniformu, to sa vám môže nevyplatiť.*“²³

Heroizmus hrozby však na verbálnej úrovni očakávanú reakciu nevyvoláva. Nevyvoláva v podstate žiadnu zmysluplnú reakciu, ktorá by príčinne niekam smerovala vývoj situácie:

„- *Áno, – povedal Vogel neprítomne, hľadajúc slovo, na ktoré by mohol zaviesť svoj súhlas.*“²⁴

A tak nevie pokračovať ani vyšetrojúci vojak.

„- *Čo áno, obhajujte sa, do čerta, – zúril barnavý.*“²⁵

20 GADAMER, Hans Georg: Pravda a metoda. In: PETŘÍČEK, Jaroslav: *Myslení o divadle*. Praha: Herrmann a synové, 1993, s. 11.

21 PETŘÍČKOVÁ, Tatána: *Apologie klouzavého pohybu*. Praha: Herrmann a synové, 2017, s. 34.

22 LAHOLA, c. d., s. 50.

23 Tamže, s. 56.

24 Tamže, podč. D. D.

25 Tamže.

Nato reagujú aj ostatní vojaci.

„- Pošli ho do horúceho pekla, - zamiešal sa jeho kamarát.

(...)

- Čo je, čo je? - ohradil sa barnavý. - Čo som urobil?

- Práve, že nič (...)

- Barnavý chvíľu prešlapoval na mieste ...“²⁶

Vyšetrujúci vojak by mohol mať cieľ, mohol by spraviť čo chce, vyriešiť situáciu zaraz, no on len „prešlapuje na mieste“ – pričom práve o tento „*pohyb prelévání se sem a tam*“ mu primárne ide.

Ďalej je tu otázka pravidiel hry, ktorú z existenciálneho hľadiska rozpracoval Eugen Fink.²⁷ Na rozdiel od iných, napr. spoločenských pravidiel, majú určitú slobodu v hre samotnej, keďže samotní hráči môžu ustanovovať priebežne počas hrania pravidlá hry. Táto otázka je pre nás dôležitá, pretože nám konkretizuje, o akú hru v našom prípade vlastne ide. Existujú rôzne delenia a typológie hier. Jedným z kritérií, ktoré hru ako fenomén môžu špecifikovať, je práve miera princípu slobody pravidiel v rámci samotnej hry. Do kategórie, v ktorej je tento princíp zvlášť zvýraznený, patrí aj divadelná improvizácia ako špecifický dramatický žáner.

Na prvý dojem sa môže javiť, že tu odbočujeme do iného odboru – divadelného umenia, konkrétne hereckej tvorby – keďže literatúra ako umelecké médium nemá s improvizáciou fixovanou na konkrétny čas a priestor javiska čo dočinenia. Avšak práve jeden zo základných výrazových prostriedkov dramatickej tvorby, ktorý prepája literatúru s divadelným umením, je kľúčovým nástrojom aj z hľadiska fungovania textu *Vtáčí spev*. Tým nástrojom je dialóg.

Dialóg ako nosný prvok drámy má špecifickú funkciu aj v próze, vzhľadom na jej ostatné zložky, keďže sa citlivejšie ako pri nepriamej reči pri ňom vníma otázka literárnej štylizácie. Tradičné chápanie funkcie epického a dramatického dialógu môže znieť nasledovne – „*Medzi epickým a dramatickým dialógom je však podstatný rozdiel. Epický dialóg je vo funkcii ozvlášťňovania rozprávania, a tak slúži k nepriamej charakterizácii postáv a k stupňovaniu napätia. V istom zmysle je teda podradený monologickému rozprávaniu a podľa Josefa Hrabáka možno ho ,s istou gramatickou úpravou transformovať do epického textu bez toho, že by sa viditeľne narušil sujet'. Dramatický prvok je však základným stavebným princípom drámy.*“²⁸

V rámci takéhoto striktného vymedzenia funkcie dialógu, podmieneného štrukturalistickou optikou, funguje dialóg v prózach *Poslednej veci* inak. Leopold Lahola, tým, že bol zároveň a predovšetkým dramatik, dokázal využívať dialóg ako stavebný princíp minimálne na rovnakej úrovni ako pásmo rozprávača, keďže prostredníctvom neho priamo rozvíja rozprávanie. Poetika dialógu, ktorá nás v tom prípade musí zaujímať, je v prípade textu *Vtáčí spev* poetikou divadelnej improvizácie.

Slovníková definícia improvizácie ako tvorivého princípu môže znieť nasledovne: „*Improvizáci v umění rozumíme každé umělecké dílo, které není předem*

26 LAHOLA, c. d., s. 56.

27 Pozri FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Praha : Mladá fronta, 1992.

28 HARPÁŇ, Michal: *Teória literatúry*. Bratislava : ESA, 2009, s. 249.

nacvičeno (nereprodukuje nachystaný celek) a zároveň probíhá v přítomnosti konzumentů (svědků).“²⁹

V rámci fenoménu hry vo všeobecnosti kladie improvizácia dôraz na nepripravenosť, otvorenosť a v rámci toho odkázanosť na momentálne podnety. Z toho vychádza ambícia maximálne možnej autenticity vyplývajúca z radikálneho zvýraznenia aktuálnej prítomnosti. Prejavom tohto princípu je potom spomínaný náhly stret významu slova a významu situácie, transformujúci sa do významu absurdného s potenciálom čierneho humoru. Jeho ďalším prejavom sú tiež „zdanlivo“ slepé uličky, ktoré vznikajú preto, lebo jednotlivé významy na seba nenadväzujú v zmysle kauzálnej príčinnno-dôsledkovej logiky, ale v zmysle asociatívnej, spontánnej práce s podnetmi.

Napríklad: hlavný podnet na improvizáciu v našom prípade je Voglov preukaz. K preukazu, ktorý sa dostáva do hry na začiatku ako jej spúšťač, sa však neprístupuje fakticky, v jeho primárnej účelovosti, ale ako k predmetu, ktorý má rozvíjať spontánne asociácie – vojak najprv využíva preukaz na to, aby Vogel vyhlásil za zlodca:

„Komu ste ho ukradli? – padla nečakaná, tvrdá otázka.“³⁰

Keď Vogel vyhlási, že ho neukradol nikomu, vojak tento nápad jednoduchého zahodí. Hru ďalej skúša rozvíjať tvrdením, že preukaz nie je pravý:

„Tento osobný preukaz nie je falšovaný?“³¹

Aj tento nápad však vedie do slepej uličky, Vogel toto tvrdenie poprie, a tak vojak pátra ďalej, skúma, čo je v preukaze napísané:

„Tak sa vy naozaj voláte Vogel. Doktor Július Vogel... Doktor medicíny. Uhá-dol som?“³²

Vojak sa tak zameriava na slovo doktor, vytvára si predstavu ďalšieho vývoja, nové asociácie. Tie však opäť nikam nevedú, lebo vojak zistí, že Vogel nie je doktorom medicíny, ale práv. A takto to pokračuje až do záverečného momentu, kedy už Vogel spieva na strome, pričom ani tu vojak nedosahuje svoje (pôvodne mienené), lebo Vogelov spev mu neznie ako vtáčí.

„Tak kráka havran, – chripel bezmocne barnavý. – Kázal som ti spievať. Máš spievať ako vták.“³³

29 PAVLOVSKÝ, P. a kol.: *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 121.

30 LAHOLA, c. d., s. 51.

31 Tamže, s. 52.

32 Tamže, s. 53.

33 Tamže, s. 64.

Ak by išlo vojakovi o faktickú demonštráciu moci, nemusel by zohľadňovať nezdar ani len prvého svojho nápadu, keď obvinil Vogela, že preukaz ukradol. Ak by mu nešlo o hru samotnú, mohol na svojom prvom tvrdení trvať, nikto by mu v tom nemohol zabrániť a Vogela by mohol rovno zastreliť. Záverečné gesto by tak zostalo statické, význam uzatvorený. Improvizáciou sa však otvára a dynamizuje.

Improvizácia je tvorivý princíp predstavujúci jeden z konkrétnych módov realizácie otvorenosti, teda jednej z určujúcich kategórií existenciálnej poetiky. Rovnako nám však improvizácia konkretizuje túto existenciálnu kategóriu aj z druhej strany, keďže rieši aj limity otvorenosti. „*Herecké situace jsou převážně očekávané (divadlo je věc předem domluvená, jak říkával Evžen Sokolovský), ale nepředvídané okolnosti a události (odchylky, chyby, nehody), (...) lze překonat jedině improvizací.*“³⁴

Improvizáčna asociatívnosť teda musí mať styčné body. Bez nich sa stráca kontakt vyjadrovaného slova s prirodzeným svetom a výsledok takejto improvizácie sa stáva svetom žijúcim len v samom sebe. Naráža sa na problém, na ktorý narážali, tiež pokusmi s rozvíjaním otvorenej asociatívnosti, od počiatku svojho formovania i vyhrotené podoby literárnej avantgardy – stráca sa komunikačný aspekt.

Podobnému problému, aj keď z iného konca, sa venoval vo svojej knihe *Improvizace a divadlo* jeden z najuznávanejších praktikov i teoretikov improvizácie Keith Johnstone. Ten vyučoval improvizáciu pomocou princípu „statusu“, ktorý vyjadroval postavenie v rámci vzťahu k druhému vo všeobecnosti. Svoju prácu so zavedením statusov opisoval na práci s hercami. Keď herci hovorili naučené texty, alebo sa každému prehovoru snažili dať náležitý presah, rozhovor vyzeral umelo – „*výsledek byl ,teatrální‘, ale neměl nic společného s životem*“. Keď rozprávali bez akýchkoľvek záchytných bodov, „*výsledky byly stále nepřesvědčivé. Vůbec neuměli sledovat čas a nedokázali, aby se situace rozvíjely, pořád se snažili chytat ,zajímavých‘ nápadů.*“ Avšak keď si rozdelili statusy, „*scény začaly být ,autentické*“.³⁵

Tak aj v našom prípade máme aktérov predstavenia – Vogela a vojakov – vstupujúcich do situácie, v ktorej sú do vysokej miery otvorení, keďže naplnenie tejto situácie hľadajú v aktuálnej, nepripravenej prítomnosti na základe vzájomných podnetov, narážajúc tak na čistotu významu. Zároveň však všetci zúčastnení vstupujú do celkom konkrétnej historickej situácie, ktorá má v podobe statusov zúčastnených svoje neodškriepiteľné záchytné body.

Takto chápaný princíp improvizácie pomáha špecifikovať dynamickosť, otvorenosť, nestálosť, neurčitosť existenciálnej literatúry, ktorá jednak vystupuje ako protiklad k statickej literatúre svetonázoru, metafyzike, ideológii, ale zároveň ako protiklad k tomu typu (avantgardnej) literatúry, ktorá sa tiež snaží o otvorenosť, neurčitosť a dynamiku, avšak tento svoj zámer demonštruje bazálnou nezrozumiteľnosťou jazyka vôbec.³⁶

Teóriu statusov ďalej rozviedol Keith Johnstone takzvaným princípom hojdačky, hrou so statusmi. Improvizácia je podľa jeho názorov živá a autentická vtedy, keď sa statusy menia, kombinujú, preskupujú – ak napríklad rozpor vyvoláva spoločenské postavenie na jednej strane a opozitný vzťah dominancie

34 HOŘÍNEK, Zdeněk: Poznámky o improvizaci. In: *Divadelní revue*, roč. 17, 2006, č. 4, s. 10.

35 JOHNSTONE, Keith: *IMPRO: Improvizace a divadlo*. Praha : Nakladatelství AMU, 2014, s. 47.

36 Na podobné snahy existenciálnej literatúry a avantgardy poukázal PAPOUŠEK, Vladimír: *Gravitace avantgard*. Praha : Akropolis, 2007.

a podriadenosti na druhej strane. Takým istým spôsobom sa dosahuje efekt ži-
vosti a autenticity i v prípade aktérov *Vtáčieho spevu* – z hľadiska mocenského je
Vogel podriadený, no napriek tomu získava v rozohranej hre, z hľadiska etického/
kultúrneho, viackrát navrch:

„- Komu ste ho ukradli? – padla nečakaná, tvrdá otázka.

- Neukradol som ho nikomu.

- Tak je predsa len váš.

- Áno prosím.

- Čo prosíte?

- Nič. To je iba v rozhovore vyjadrená úcta; nás to tak učili.

- Nemám čas ísť vás teraz odúčať, ale ja o to nestojím, aby ste ma uctievali, –
rozhorčoval sa nasilu ten barnavý, až mu nabehli žily, aby mu hlas schrapla-
vel, čo by ho potom azda aj priviedlo k zúrivosti. Že sa mu to nepodarilo, tomu
bol na vine prekliaty vyšetovaný, čo sa nezmohol ani len na znak odporu.“³⁷

Historický kontext generujúci mocenské statusy aktérov teda význam
situácie fixuje a tým konkretizuje v rámci komunikácie s reálnym svetom, nepri-
pravená asociatívna práca s podnetmi a tiež hra so statusmi zasa význam exist-
enciálne otvára. Tak prestávajú byť literárne postavy mechanickými, ideologicky
apriórny, nadosobne naformulovanými reprezentantmi princípov a stávajú
sa konkrétnymi, živými, na prekážky narážajúcimi, omylnými, rozmyšľajúcimi
alebo inak, „o seba sa starajúcimi existenciami“³⁸, hoci, z hľadiska morálneho,
v tom najhoršom slova zmysle.

Zdrojom zápletky sa tak stáva aj konflikt oficiálnej nadosobnej prísluš-
nosti a jej konkrétneho, osobne tvorivého prevedenia. Preto je v texte opakovane
poukazované na snahu vyšetrojúceho vojaka o zviditeľnenie sa:

„... náročky stíšil hlas, aby si vynútil pozornosť.“³⁹

„Barnavý si vopchal obe ruky za široký opasok, na ktorom sa hompálal revol-
ver v koženom puzdre a obzeral sa tak, ani čo by sa čudoval, že nik netlieska.“⁴⁰

Týmto príkladom sa dostávame k ďalšiemu podstatnému faktu novely
Vtáčí spev, vďaka ktorému vôbec hovoríme o tomto texte v súvislosti s divadelnou
improvizáciou. Tým faktom sú okolostojaci diváci, ktorí sú tu konštitutívnym či-
niteľom, keďže určujú podobu situácie práve v takej konkrétnej realizácii, v akej
ju Leopold Lahola spracoval.

Hans Georg Gadamer napísal na adresu divadla a jeho vzťahu k hre ako
fenoménu nasledovne: „I divadlo je hra... avšak hra sama je celek z hráčov a divákov

37 LAHOLA, c. d., s. 51.

38 „Starost“ (o seba samého) je základným existenciálom v rámci Heideggerovej štruktúry existenciálov
opísanej v diele *Bytie a čas*.

39 LAHOLA, c. d., s. 52.

40 Tamže, s. 55.

124 ... je nejlavstnejším způsobem zakoušena tím, kdo nehraje, nýbrž kdo se dívá a komu se takto předvádí... Divák se dostává na místo hráče.“⁴¹

roč. 66, 2019, č. 2

Situácia príbehu *Vtáci spev* je tak inscenovanou udalosťou – ide o performanciu. Pretože všetky tu opísané improvizáčne princípy fungujú v rámci tohto textu kvôli publiku. Ak sme doteraz hovorili predovšetkým o dialógoch, ktoré zvyrazňujú improvizované pulzovanie situácie, tak čo sa týka autorského rozprávača, ten sa okrem opisu telesných prejavov postáv venuje príznačne najmä zdôrazňovaniu publika. Je prítomné, hlavne zozáčiátku, len latentne, avšak práve pre publikum rozohráva zápletku vojak do podoby hry:

„připravoval barnavý prefikane vrchol výstupu, lebo sa už dost lidí zhrklo naokolo.“⁴²

V publiku sa snaží nájst oporu svojim argumentom aj Vogel:

„Áno, prosím. Vogel, – opakoval po ňom muž a jeho záujem sa sústredil na dvoch susedov, čo ho poznali roky, a teraz ich nemo vyzýval, aby mu dosvedčili, že hovorí pravdu.“⁴³

A v neposlednom rade publikum celkom jasne vymedzuje hranice priestoru:

„Všetko by ešte dosial bolo nie také zlé, rozmýšľal Vogel, nebyť toho kruhu. Zvieral ani obruč. Znemožňoval každé východisko.“⁴⁴

Prítomnosť publika v rozprávaní by zaiste nebola dostatočná príčina na to, aby sa dalo hovoriť o akejsi performancii, avšak v našom prípade je toto publikum významotvorné. Ak sme hovorili o mantineloch, v rámci ktorých sa otvorenosť improvizácie pohybuje, nastavuje ju rovnako mocenské postavenie vojaka ako aj prítomnosť publika.

Text *Vtáci spev* je prozaickým textom. Je teda, samozrejme, konštruovaný ako každý literárny text, ktorý sa vo svojej podstate nikdy nemôže stať tak aktuálne prítomným, akým je divadelná improvizácia či performance. Avšak spôsob, akým je estetický účinok textu *Vtáci spev* vystavaný, vychádza zo súčinnosti toho, že situácia je určená predvádzaním, má svoju funkciu v predvádzaní a zároveň je vo svojich dialógoch vystavaná na pravidlách improvizácie. Tak vzniká efekt, že dianie sa pred čitateľom vytvára, význam jeho čítaním vyvstáva, a to z princípu hry, hry inscenovanej, určenej divákovi ako literárnym postavám stojacim okolo Vogela, ale i divákovi ako čitateľom.

41 GADAMER, c. d., s. 17.

42 LAHOLA, c. d., s. 52.

43 Tamže.

44 Tamže, s. 53.

Úvodné motto zbierky *Posledná vec* znie:

„Jestvuje len jediná možnosť ako uniknúť priepasti. Preskúmať ju, zmerať, zistiť jej hĺbku a zostúpiť do nej.“⁴⁵

Rozprávanie však nepredvádza čitateľovi výsledky svojho výskumu, svojho pomyselného zostupu do tejto priepasti. Text je konštruovaný tak, aby čitateľ mohol tento zostup prežiť spolu s rozprávačom.

Každý literárny text je v širšom slova zmysle hra, avšak v prípade textu *Vtáci spev* sú princípy hry, navyše hry inscenovanej, natoľko významnené, že sa u čitateľa potenciálne zvyšuje záujem na pokračovaní príbehu, keďže nikto nevie, ako dopadne. A tým sa pocit poníženia, jeho aktuálne prítomné zažitie, môže dostať k čitateľovi nie ako názor, ale ako spoluprežívanie pocitu. Dialóg sa tak stáva kľúčovým nielen z hľadiska štruktúry textu, ale aj z hľadiska čitateľského.

Text je tak dialogickým v zmysle typológie románu od Michaila Bachtina, ktorý rozlišuje v rámci histórie európskeho románu dva vývinové typy – monologický a dialogický. Kým prvý je v „bezvýchodnom dialogickom konflikte s reálnym životným rôznořečím“,⁴⁶ v druhom „patos zazníva až parodicky jako jazyk mezi jinými jazyky, jako jeden z účastníků dialogu rozpoutaného kolem člověka a světa.“⁴⁷

Poňatie dialogického románu sa tak stotožňuje s poňatím existenciálnej literatúry. Michail M. Bachtin sa totiž svojím dialogickým románom „zasazuje za bezprostrední vnímání předmětu a života, nezakalené žádnými apriorními ideologickými předpoklady.“⁴⁸ Pričom nie je správna interpretácia, že Bachtin svojou snahou o dialogický román narážal výlučne na socialistickú ideológiu,⁴⁹ pretože vo svojej práci jasne opisuje široké spektrum toho, čo si predstavuje pod pojmom ideológie – od politiky, náboženstva, psychologizmu, sentimentalizmu až po humanizmus, skrátka akýkoľvek naformulovaný postoj – predpoklad. Tým má na mysli tie isté predpoklady, voči ktorým postavil svoje myslenie o existencii Martin Heidegger, teda predpoklady, ktoré bagatelizujú, redukovujú plnosť existencie: „K výpovědi jako určujícímú sdělení patří vždy nějaká významová artikulace ukazovaného (...) Předpojetí, ve výpovědi rovněž vždy spoluobsažené, zůstává většinou nenápadné, poněvadž jazyk v sobě vždy již chová nějaké vypracované pojmosloví.“⁵⁰

A ak Bachtin vysledoval realizáciu tejto plnosti existencie v literatúre v danom „různořečí“, teda v polyfónii, tak je podstatné poukázať na to, že práve ona je prítomná aj v záverečnom pointovaní textu *Vtáci spev*. V ňom sa objavuje tvrdenie, že už samotným ponížením vojaci zabil Žida Vogela, čo znamená, že Vogel stratil ľudskú dôstojnosť. Podstatné však je, že zdrojom tohto záverečného „humanistického“ tvrdenia je len literárna postava – Žid Vogel sám a nie autor-ský rozprávač:

45 LAHOLA, c. d., s. 7.

46 BACHTIN, Michail Michajlovič: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980, s. 165.

47 Tamže.

48 Tamže.

49 MACURA, Vladimír – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno : Host, 2012, s. 76.

50 HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Prešov : Nadácia Pro Philosophia. 1996, s. 209.

„- *Zabili ste ma, - kričal Vogel.*“⁵¹

Voglovi však oponuje vojak:

„- *Nebláznite. Nik sa vás ani len nedotkol.*“⁵²

A rozprávač sa ozve len poslednou vetou:

„*Neskoršie, keď ho odnášali domov, prebudilo sa zopár ospanlivých vrabcov v lastovičích hniezdach a pustilo sa do strašného vresku.*“⁵³

Na základe tejto poslednej vety sa dá tiež dospieť k humanistickej interpretácii – ak extrahujeme zo zmyslu tejto vety oný „*strašný vresk*“, ktorý sa nápadne vzťahuje k spievaniu Vogela na strome, ktoré tomu predchádza:

„*Aaaaaa, - desil sa Vogel vlastného hlasu, čo sa dral z neho, ale akosi nie celkom ľudský. Znel škreklavo, že šiel z neho strach.*“⁵⁴

Vzniká nám prírodný paralelizmus zovšeobecňujúci utrpenie Žida Vogela smerom k utrpeniu sveta v jeho nadosobných rámcoch. V záverečnej výpovedi je však prítomné čosi viac. Nejde len o rovnakú emóciu Žida a vrabcov. Na základe mena sa tu núka akýsi celkový paralelizmus hlavnej postavy, Žida Vogela a tu opisovaných vrabcov. V takomto smere je však potom príznačná jednak „*ospanlivosť*“ vtákov a zároveň špecifikácia, že ide o „*vrabcov v lastovičích hniezdach*“. Leopold Lahola potenciálny presah významu tejto výpovede zakomponoval do časopriestorovej logiky situácie – dej sa odohráva na jeseň, kedy lastovičky reálne nechávajú svoje hniezda prázdne, napr. pre vrabcov, ktorí neodlietajú a zároveň sa odohráva niekedy v raňajších hodinách, čiže je logické, že vtáci sú ospalí. V takom prípade by sme však potom nemohli pokladať za významné ani ono škriekanie vtákov, ktoré tiež nie je v realite nič netypické. Paralelizmus sa tak javí ako celkom jednoznačný. Problémom však je, že načrtnutý význam, ktorý sa nám tu núka, by bol vlastne vyjadrením pomerne striktného, konzervatívneho, resp. sionistického pohľadu na židovstvo, ktorý len veľmi ťažko nachádza oporu v reálnom svetozreze Leopolda Laholu ako autora.

Na inú možnosť interpretácie ma upozornila Jelena Paštéková – aj keď na prvý pohľad sa núka usúvzťažňovať škriekajúcich vrabcov so škriekajúcim Vogelom, je možné, že Lahola do explicitu zakomponoval opačnú perspektívu, z pohľadu ktorej sú vrabcami skôr vojaci. Odkazuje na to predovšetkým symbolika farieb – hnedá farba, symbol nacistickej ideológie, je farbou vojakov v texte menovaných ako „*barnaví*“ a zároveň je farbou vrabcov. Na druhej strane lastovička svojou trojfarebnosťou (modrá, biela, červená) môže odkazovať na vlastnú, slovenskú štátnosť. V takomto prípade sa záverečné slová stávajú obrazom (mentálne)

51 LAHOLA, c. d., s. 65.

52 Tamže.

53 Tamže.

54 Tamže, s. 64.

ospanlivej a škriekajúcej ideológii, z cudziny importovanej do domácich, v princípe slobodných, ale opustených pomerov.

Samozrejme, dospievať k takýmto zásadným interpretačným výkladom je na základe jednej vety trúfalé. Za príznačné tu považujem skôr otvorenie významov, ktoré sú v záverečnej vete textu prítomné a ako súčasť celku fungujú práve vďaka svojej otvorenosti, onej Bachtinovskej polyfónii, literárnej realizácii základného princípu existenciálnej poetiky.

Jean Améry⁵⁵ vo svojej eseji o mučení, o jeho predpokladanej podobe v kontraste k reálnemu zážitku napísal: „*Od té doby se ke mně dostalo tolik zpráv od bývalých vězňů gestapa, že jsem si myslel, že mně na tomto poli nemůže potkat už nic nového. (...) Vězení, výslechy, bití, mučení – na konci podle vší pravděpodobnosti smrt: tak to bylo napsáno a tak to bude probíhat. (...) Vím to ale doopravdy? Jen napůl. (...) Nic se ve skutečnosti neodehrává tak, jak doufáme, ani tak, jak se obáváme. (...) Všechno se rozumí samo sebou a nic není samozřejmé, jakmile jsme vrženi do skutečnosti...*“⁵⁶

Domnievam sa, že práve táto skutočnosť je reflektovaná a v písaná v texte *Vtáci spev*. Žid Vogel, tesne pred tým, ako sa celá situácia rozohrá, teda v momente, keď ešte len vyťahuje preukaz, uvažuje:

„... pripravoval sa v duchu na to, že ho teraz primusia vliecť sa domov poklaciačky alebo poštvočnožky, čo nebolo také namáhavé telesne, ale nekonečne pokorujúce. Vydržali iní, vydrží aj on; už mu je jedno, ako bude, pripravoval sa na všetičo...“⁵⁷

No hneď po rozpútaní vyššie opisanej hry s preukazom Vogel stráca istotu svojich predstáv a je vrhnutý do skutočnosti:

„Muž, ktorého mal krik rozmrviť, stál pevne a cítil, že nedostane hlas z hrdla.“⁵⁸

Do interpretácie textu *Vtáci spev* nepatria pojmy ako filozofia, intelektualizmus, vykonštruovanosť, modelová próza či existencializmus. Dôraz je kladený na autenticitu – existenciál, ktorý sa v rámci pojmovej sústavy Martina Heideggera stal terčom asi najostrejšej kritiky⁵⁹ a taktiež v prebranej podobe v rámci systému Jeana-Paula Sartra sa stal pomerne vágnym pojmom.⁶⁰ V prípade textu *Vtáci spev* je však práve tento existenciál kľúčový, a to vďaka tomu, že tu je rozpracovaný cez princíp hry, divadelnej improvizácie, ktorá je prostriedkom k dosiahnutiu autenticity par excellence. V texte primárne nie je zdôrazňované žiadne posolstvo, snaha zlepšiť svet, poznávací zmysel. To všetko sa dá zo zahranej situácie iba dodatočne vyťažiť, ale ona sama a priori kladie dôraz na aktuálny moment,

55 Za upozornenie na súvislosti tvorby Leopolda Laholu a rakúskeho filozofa a spisovateľa Jeana Améryho ďakujem Fedorovi Matejovovi

56 AMÉRY, Jean: *Bez viny a trestu*. Praha : Mladá fronta, 1999, s. 44 – 45.

57 LAHOLA, c. d., s. 50.

58 Tamže, s. 52.

59 Pozri ADORNO, Theodor W.: *Žargon autenticity*. Praha : Academia, 2015.

60 KYPRÝ, Vladimír: K dnešnému významu Sartrových filozofie a k Sartrovu filozofickému pojetí časovosti (vždy jedinečného ľudského bytí). In: *Acta Oeconomica Pragensia*, roč. 13, 2005, č. 5, s. 45.

128 je realizáciou autentickej reči, a cez ňu realizáciou autentického sveta v jeho nepripravenej, nesystematickej, absolútne aktuálnej situácii, a to najmä vo vzťahu k druhému. Produkuje tu slepé uličky, prekvapivé momenty, zvraty, absurdné významy, čierny humor a prostredníctvom nich otvára dialóg a vytvára udalosť, ktorú je tak možné znovu prežiť.

Štúdia je individuálnym výstupom z grantového projektu Ústavu slovenskej literatúry SAV a Pedagogickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave VEGA 2/0074/16 *Poetika slovenskej literatúry po roku 1945*. Vedúcim riešiteľom projektu je prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

Pramene

LAHOLA, Leopold: *Posledná vec*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968.

Literatúra

- ADORNO, Theodor W.: *Žargon authenticity*. Praha : Academia, 2015.
- AMÉRY, Jean: *Bez viny a trestu*. Praha : Mladá fronta, 1999.
- BACHTIN, Michail Michajlovič: *Román jako dialóg*. Praha : Odeon, 1980.
- FELIX, Jozef.: Nad novelami Leopolda Laholu. In: LAHOLA, Leopold: *Posledná vec*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 301 – 312.
- FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Praha : Mladá fronta, 1992.
- GADAMER, Hans Georg: Pravda a metoda. In: PETŘÍČEK, Jaroslav: *Myšlení o divadle*. Praha : Herrmann a synové, 1993, s. 5 – 43.
- HAMADA, Milan: Nie o existencializmus – o existenciu človeka! In: *V hľadani významu a tvaru*. Bratislava : Smena, 1966, s. 236 – 244.
- HAMADA, M.: Nad prozaickou tvorbou Leopolda Laholu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 109, 1993, č.3, s. 32 – 34.
- HARPÁŇ, Michal: *Teória literatúry*. Bratislava : ESA, 2009.
- HEIDEGGER, Martin: *Bytí a čas*. Prešov : Nadácia Pro Philosophia, 1996.
- HOŘÍNEK, Zdeněk: Poznámky o improvizaci. In: *Divadelní revue*, roč. 17, 2006, č. 4, s. 10 – 17.
- JOHNSTONE, Keith: *IMPRO: Improvizace a divadlo*. Praha : Nakladatelství AMU, 2014.
- KYPRÝ, Vladimír: K dnešnímu významu Sartrovy filosofie a k Sartrovu filosofickému pojetí časovosti (vždy jedinečného lidského bytí). In: *Acta Oeconomica Pragensia*, roč. 13, 2005, č. 5, s. 114 – 121.
- MACURA, Vladimír – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno : Host, 2012.
- PAPOUŠEK, Vladimír: *Gravitace avantgard*. Praha : Akropolis, 2007.
- PAŠTĚKOVÁ, Jelena: Dvojitá identita vojnovnej skúsenosti. Rozostup autora a subjektu v slovenskej povojnovej próze (Leopold Lahola a Jožko Lánik). In: *Slovenská literatúra*, roč. 63, 2016, č. 3, s. 165 – 178.
- PAVLOVSKÝ, P. a kol.: *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha : Libri & Národní divadlo, 2004.
- PETŘÍČKOVÁ, Taťána: *Apologie klouzavého pohybu*. Praha : Herrmann a synové, 2017.
- PRUŠKOVÁ, Zora: Vysloviteľnosť nevysloviteľného alebo štrnásť novel Leopolda Laholu. Tri poznámky a pokus o výklad. In: *Ako si porozumieť s literatúrou*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2016, s. 102 – 114.

Mgr. Daniel Domorák
Ústav slovenskej literatúry SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
e-mail: daniel.domorak@savba.sk