

Groteska ako literárny smer v literatúrach strednej a východnej Európy šesťdesiatych rokov

TAMÁS BERKES

Literárnovedný ústav Maďarskej akadémie vied, Budapešť

ABSTRAKT

Príspevok sa venuje dielam stredoeurópskych a východoeurópskych literatúr, ktoré sa môžu spájať s pojmom grotesky. Na základe spoločných sémantických a morfológických charakteristík sú tieto diela interpretované ako samostatný literárny smer. Špeciálna úloha literárnej grotesky vyplýva podľa autora z prekvapivých psychologických situácií vyjadrených štruktúrnou jednotou, ktorej rovnováha sa nachádza na bode stretu tragicko-komickej straty hodnôt a komického naplnenia hodnôt. Na základe odlišných sémantických útvarov autor rozoznáva sedem typov grotesky, ktoré sú čiastočne alebo úplne príznačné pre tvorbu poľských autorov Tadeusza Rózewicza, Sławomira Mrożeka, českých tvorcov Václava Havla, Milana Kunderu, Josefa Škvoreckého, Bohumila Hrabala, Vladimíra Párala a maďarského spisovateľa Istvána Örkénya.

I. VONKAJŠIE PODMIENKY

V literatúrach nášho regiónu tvoria poldruha alebo dve desaťročia po roku 1956 pomerne uzavretú jednotku. Ak periodizáciu nepriradíme k politickým udalostiam, presné dáta sa určujú ťažko. Je však nepochybné, že politický odmäk okolo roku 1956 tvorí v dejinách našich literatúr medzník, aj keď hĺbka a rytmus premien sa prejavuje v jednotlivých národných literatúrach v rámci iných špecifik. Význam roku 1956 tkvie predovšetkým v oslabení vonkajšieho politického teroru, následkom čoho zosilnela sloboda publikovania a čiastočne sa obnovila vnútorná plynulosť literatúry.

Rok 1956 predstavuje medzník v dejinách literatúr nášho regiónu najmenej z dvoch hľadísk. Na jednej strane sa literatúra postupne rozčleňuje: pomaly sa dostávajú k slovu smery jestvujúce vedľa seba, na druhej strane sa začína formovať reprezentatívny smer obdobia: groteskná próza a dráma. Toto obdobie charakterizujú viaceré okolnosti, ktoré vplyvajú vo vzájomnom pôsobení na groteskné zobrazovanie. Spomeniem iba zopár spoločenských tendencií, ktoré vyvolali pocit prechodnosti a relativity: konflikt konzumného správania a individuálnych životných stratégií, priznanie zneistenia hodnotovej hierarchie, polovičatá kritika stalinizmu a strata hodnôt v oficiálnej ideológii. A keďže literatúry nášho regiónu sú silne spojené s politikou, najprv poľská, česká a postupne aj ostatné literatúry sa stali citlivými na groteskné zobrazovanie.

Pre komparatívny výskum sa hneď ponúka otázka: Prečo sa tento smer najráznej-

šie objavil práve v českej a poľskej literatúre? Prvá odpoveď je, že práve tu mal najväčšie tradície. Česká tradícia grotesky je taká silná, že na základe rozborov Haškových a Čapkových diel niektorí autori nachádzajú jej súvislosti s národným charakterom. Podľa môjho názoru to platí v tom zmysle, že jednu z typických čŕt českej kultúry vytváral čierny humor spolu s groteskným zobrazovaním. Popri Čapkovi a Haškovi treba spomenúť ešte tradíciu avantgardy (najmä poetizmu) a malých divadiel (Voskovec a Werich). Nemôžeme zabudnúť ani na inšpiratívnu nemecku písuceho Franza Kafku, najmä na fakt, že Kafkovu „rehabilitáciu“ v socialistickom svete odštartovala medzinárodná konferencia v Libliciach roku 1963. U Poliakov znamenalo objavenie Witkiewicza a vydanie niektorých Gombrowiczových diel priam senzáciu, no v poľskej literatúre tvorí groteskná tradícia oveľa menšiu časť celku národného dedičstva ako u Čechov. Počas druhej svetovej vojny v týchto dvoch literatúrach sa postupne prerušila a zanikla tradícia grotesky, obnovila sa až po roku 1956. Tento fenomén ostro exponuje závislosť našich literatúr od vonkajších činiteľov: spoločenské očakávania a zákazy podstatne menia dráhu vnútorného literárneho vývinu. Ale znovuobjavenie grotesky a jej rýchle rozšírenie po roku 1956 dokazuje aj to, že vnútorné zákonitosti literatúry si zachovávajú relatívnu autonómiu: prispôsobujú sa vonkajším podmienkam, ale vnútorný vývoj je poznačený väčšími trendmi. Konkrétne: keď sa naskytne možnosť obnovy plynulosti/nepretržitosti, literárny vývin – zahŕňajúc aj nové črty – vytvára produktívny dialóg s národným dedičstvom. No napriek týmto faktom nemožno tvrdiť, že hlásenie sa ku groteske je výlučným výsledkom konfliktu národného dedičstva a politickej vôle. Pravou otázkou totiž je to, prečo zo zložitého systému literárnej tradície ožilo práve groteskné zobrazovanie, prečo vzniklo toľko hodnotných diel v znamení grotesky a prečo reagovalo čitateľské publikum s výnimočnou citlivosťou práve na ne. Odpoveď je možné dedukovať z veľkých psychologických situácií spoločenského bytia. Ich určujúcu povahu dokazuje aj to, že požiadavka groteskného zobrazovania vznikla aj v tých literatúrach, ktoré takúto tradíciu nemali vôbec alebo ju mali iba minimálne.

V maďarskej literatúre vytvoril István Örkény na základe grotesky životné dielo svetového významu. Pre neho znamenali inšpiratívnu tradíciu azda výlučne diela Frigyesa Karinthyho a bol osamelým zjavom aj medzi rovesníkmi. Örkény ešte v štyridsiatych rokoch ako mladý spisovateľ objavil istý groteskný hlas, ktorý bol potom historickými okolnosťami na dlhý čas odsúdený na mlčanie. Mal päťdesiat rokov, keď sa vrátil k tomuto spôsobu videnia sveta, ktorý najväčšmi vyhovoval jeho osobnému charakteru. Mal na to možnosť nielen vďaka tomu, že medzitým zoslablo obmedzovanie spisovateľskej slobody. (Nezabudnime, že začiatkom šesťdesiatych rokov mal ešte publikačné problémy, jeho prvé grotesky boli prijímané s oficiálnym rozhorčením.) Cestu späť ku groteske našiel predovšetkým preto, lebo jeho umelecká citlivosť sa dostala do súzvuku so skrytými duchovnými procesmi šesťdesiatych rokov, zatlačenými do spoločenského podvedomia. Rozkvet Örkényovho umenia umožnili teda tri činitele:

1. jeho individuálny spisovateľský habitus,
2. rast publikačnej slobody,
3. spoločensko-psychologické špecifiká doby.

V prípade Örkénya tieto činitele nahrádzali chudobnosť maďarskej tradície grotesky. Keď skúmame vonkajšie podmienky grotesky ako smeru, jeho príklad môžeme považovať za modelový. K tradícii a vplyvu západných literatúr teda treba prirátať vzájomné pôsobenie troch okolností: *zámeru* (spisovateľský habitus), *možnosti* (publikačná sloboda) a *čitateľského očakávania* (spoločensko-psychologická situácia). Tieto vonkajškové fakty ohraničujú systém typologických zhôd, vyčítateľných zo štruktúry groteskných diel.

II. GROTESKA AKO POJEM

Groteska, ako to vyplýva z jej povahy, má viac interpretačných možností, pretože jej podstatnou charakteristikou je odmietnutie akejkoľvek definitívnosti, svetonázorovej vyriešiteľnosti. Sémantický vývin slova groteska sa začína v 16. storočí označením určitého starovekého ozdobného štýlu. Pojem dostal časom všeobecnejší význam, používa sa na všetky také diela, ktoré sa nedajú zladiť s ustálenými normami a estetickými kánonmi (Pozri Clayborough 1965, 1–20).

Vyjasnenie pojmu groteska v dnešnej relevantnej odbornej literatúre sa viaže k práci Wolfganga Kaysera, podľa ktorej pochádzajú moderné verzie grotesky 20. storočia z estetiky romantizmu (Kayser 1957, 50–86). Romantická groteska kládla dôraz na hrôzu a duševnú abnormalitu, smiech si ponechala iba v redukovanej forme („romantická ironia“), radosť stredovekých jarmočných hier, ktorá poukazuje na znovuzrodenie, v nej úplne chýba. Na tejto poslednej čрте staval svoju teóriu Michail Bachtin, ktorý z aspektu stredovekej kultúry smiechu pokladá novodobú grotesku – podľa mňa chybné – za krok dozadu, za „literárnu konvenciu“, pričom správne vidí rozpad jednoty stredovekého myslenia: „... romantická groteska je *komorná forma*, ... karneval, ktorý jedinec prežíval v samote, v hlbokom uvedomení si svojej izolovanej situácie“ (Bachtin 1965, 44):

Wolfgang Kayser má štyri tézy:

1. Groteska ako odcudzený svet

V grotesknom umení sa svet *zrazu* premieňa na zvláštne, nepríjemné miesto, na ktorom sa nám nechce žiť: „... groteska je odcudzený svet..., čo bolo predtým útlmé a príjemné, javí sa zrazu ako cudzie a strašidelné“ (Kayser, 198–199). Človek nie je schopný vyznať sa v tejto skutočnosti, javí sa mu mŕtva, zmeravená. Preberajúc obraz bábkového divadla z nemeckej romantiky: človek sa stáva bábkou cudzích síl.

2. Groteska ako výtvar neosobnej sily

„Ale čím dielom je odcudzený svet,“ pýta sa Kayser, „kto sa to prejavuje v hrozivom tajomne? Iba teraz sme sa dostali od zmeneného sveta k poslednej hlbine strachu. Lebo tieto otázky zostávajú bez odpovedí. Z „priepestí“ vychádzajú zvieratá apokalypsy, do našich všedných dní vnikajú démoni. Ak by sme tieto mocnosti pomenovali a vyznačili ich miesto v kozmickom systéme, groteska by v momente stratila svoju podstatu. ... Čo vniká, zostáva neuchopiteľné, nepochopiteľné, neosobné. Mohli by sme použiť nový výraz: *groteska je formou prejavovania sa ,záhadného Niečoho‘*“ (Kayser, 198–199).

3. Diela grotesky ako hry s absurditou

„Pri všetkej našej bezradnosti a napriek tomu, že sa hrozíme nášho sveta a temných síl, ktoré sa za ním skrývajú a sú schopné nás odcudziť, pravé umelecké vyjadrenie pôsobí aj oslobodzujúco.“(202)

4. Groteskné dielo ako pokus o sprítomnenie a vyhnanie démonických prvkov sveta

Na vnútorné protiklady téz W. Kaysera upozornil Arthur Clayborough (Clayborough 1965, 63–69). Podľa neho groteskné umenie v Kayserovom chápaní na jednej strane zaháňa „temné mocnosti“, na druhej strane ich však upevňuje. Ťažko prijať i nasledujúce tvrdenie nemeckého vedca: „Tvorca grotesky nemá skúšať, ani nemôže skúšať dať veciam zmysel.“(Kayser 1957, 200) Prax umenia tento výrok nepotvrďuje. V šesťdesiatych rokoch sa v literatúrach strednej a východnej Európy zrodila taká verzia grotesky, v ktorej umelec organizuje chaos fiktívneho sveta analytickým spôsobom, čím pre čitateľa vymedzuje pozíciu hodnotenia. Jednoduchšie povedané: analytická groteska neodzbrojuje čitateľa, ale vyzýva ho odmietnuť zobrazený svet.

Ku konkrétnejšiemu určeniu grotesknej tvorby formy vedie Kayserova axióma: „Groteska je štruktúra.“ (194, 198) Nemecký vedec túto tézu nerozvádza, ale je jednoznačné, že grotesku v jeho chápaní určuje vzťah, spôsob združenia komických a tragických prvkov. Nejde o to, že sa vedľa seba radia klasické pojmy „komickej chyby“ a „tragického previnenia“, totiž v groteske obidve tieto kvality strácajú svoju pôvodnú hodnotu, navzájom sa eliminujú. Keďže zapracovanie prvkov grotesknej štruktúry sa nikdy neuskutočňuje v čistej forme, v konkrétnom rozbere treba dva póly štruktúry primerane nuancovať. Môžeme hovoriť napríklad o hromadení komickosti, vyvolávajúcom kvalitatívnu zmenu a prehĺbenie, ale sú prípady, v ktorých takýto význam vytvára miera disharmónie a deformácie.

Pojem grotesknej štruktúry umožňuje aj to, aby sme grotesku odlíšili od podobných fenoménov. *Irónia* znamená všeobecnejšiu štruktúru ako groteska, *absurdnosť* zase užšiu. *Satira* disponuje rozhodným bodom hodnotenia, lebo zobrazený svet hodnotíme na základe „miery“ rezonéra, kým v rámci groteskného diela takejto hodnotiacej pozície niet. (Ňou môže disponovať nanajvyš čitateľ.) Odlíšiť grotesku od *tragikomickosti* sa dá tak, že kým tragikomickosť je proces, groteska je statický obraz. V tragikomickom diele nesplývajú dva komponenty: raz sa smežeme, inokedy plačeme. V groteske nám úsmev zamrzne na tvári.

III. GROTESKA AKO LITERÁRNY SMER

K vymedzeniu literárneho smeru treba vychádzať z dodnes platnej definície Henryka Markiewicza: „Literárny směr je štruktúrně formovaným útvarom. ... Je to komplex ideových znakov, znakov zobrazeného sveta, znakov žánrově kompozičních a jazykových. Jeho špecifičnost a neopakovatelnost se neskrývá v jednotlivých znacích, neboť ty nacházíme i v literárních směrech předchozích a paralelních, ale v přebujelém množství těchto znakov a v celém vnitřním řádu, který je těmito znaky tvořen.“ (Markiewicz 1966, 194)

Endre Bojtár k tomu dodáva, že existenciu literárneho smeru môžeme potvrdiť

vtedy, ak význam diel („sémantický predmet“) a štruktúru diel („morfologický predmet“) vieme uviesť na spoločného menovateľa (Bojtár 1992, 7–30). Tejto striktnnej podmienke vyhovela groteskná literatúra strednej a východnej Európy šesťdesiatych rokov. (S tým obmedzením, že spoločné sémantické znaky sú silnejšie ako spoločné morfologické charakteristiky.) Bojtár využíva na skúmanie významu diel také sémantické figúry, prostredníctvom ktorých je možné uchopiť spoločensko-historickú špecifickosť smeru. Tieto sémantické figúry sú nasledovné: rozprávač, hrdinovia, zobrazený vecný svet a čitateľ.

Najvýraznejšiu sémantickú figúru tohto literárneho smeru predstavuje špecifický typ hrdinu. Hrdinami grotesky sú azda bez výnimky tzv. negatívni hrdinovia. Neformujú dejiny, vonkajší svet je pre nich neprehľadný, ich život zatieňujú cudzie sily. Sú to malí ľudia, ktorí chcú podľa svojho vytvoriť nejaký autonómny svet. V prospech toho taktizujú, nasadzujú si masky, snažia sa kompenzovať vlastnú bezvýznamnosť. Sú bezbranní, čo ďalej prehľbuje ich neúplná alebo falošná predstava o okolitom svete. Ich ľudské vzťahy spočívajú v návykoch, v prázdnych automatizmoch. Ich pokusy o výpad idú vždy v ústrety ďalšiemu fiasku, lebo ak sledujú logiku síl, ktoré ich ovplyvňujú, tieto výbuchy smerujú iba k horšiemu životu (napr. Örkény: *Tótovcí*, Fuks: *Spalovač mrtvol*, Havel: *Záhradní slavnost*). Ale väčšinou sa prispôsobujú, posadnuto hľadajú bezpečnosť, správne a definitívne odpovede. Hľadajú iba na svoju pravdu s klapkami na očiach – na pravdu, ktorú umelecké dielo anuluje. A keď sa zrútiť následkom výzvy nejakého úplnejšieho života alebo dovtedy vzdialenej moci, nezmyselnosť ich života sa dostáva do svetla reflektorov.

V groteske zobrazený svet je malicherný, jeho kontrapunktom sa stáva rovina fantastickosti, buď iba naznačená, alebo sprítomnená. V tomto svete panujú ilúzie, ale za nimi nachádzame vždy nejaké prekvapivé protirečenia. Nápadná je absencia horizontov, strata kontúr reality, v tomto svete sú smerodajné dvojzmyselnosti, tiché obchádzanie pravidiel, nejednoznačné riešenia, prispôsobovacie taktiky pochádzajúce z pochybnej morálky. Takto vytvorený umelecký svet charakterizuje akási strata skutočnosti: za pustou monotónnosťou sa nachádzajú nevysvetliteľné javy, tajomný tieňový svet, ukrývajúci nečakané nebezpečenstvá. Nečudo, že toto prostredie uvoľňuje politickú morálku, napáda súkromnú morálku, ničí schopnosť perspektívneho činu. Táto sémantická figúra na úrovni obrazu sveta teda znamená úplnú negáciu.

Rozprávača a čitateľa vytvoreného v diele môžeme uviesť na spoločného menovateľa: obidvoch charakterizuje inšpiratívna neistota. Sémantická figúra narácie je pomerne nedôrazná. Ak nie, v tom prípade rozprávač naznačuje znakový ráz a mnohorakú interpretovateľnosť diela. Rozprávač grotesky ustupuje z pozície vševediaceho rozprávača, sám našepkáva rozpad sveta na roly. V zriedkavých dlhších epických dielach sa relativnosť vyjadruje zavedením druhotného rozprávača (napr. Kundera: *Žert*, Drozd: *Katastrofa*), zapracovaním výstrižkov z novín (Čapek: *Válka s mloky*) alebo opakovanou zmenou rozprávačského hlasu. Úloha čitateľa je vytvorená do tej miery, v akej je potrebná na schopnosť prechodu medzi rovinami, na zbavenie sa zafixovaných čitateľských návykov. Rozprávač teda prednáša príbeh s veľkou epickou dištancom, čo predpokladá zvýšenú čitateľskú aktivitu.

Zo spoločných morfológických charakteristík je najnápadnejší spôsob zauzlenia deja. Keďže sa nepoužíva kontinuálny čas a nasledujú po sebe ostré prerušenia a strihy, dej sa rozvíja trhane, charakterizujú ho veľké vnútorné nepomery. V protiklade s epickým štýlom prozaické diela tohto smeru uprednostňujú techniku odvolávok, narážok, zdôrazňovací postup znakov, ktoré sa sem-tam zablysnú. Ako druhú nápadnú štrukturálnu vlastnosť smeru treba spomenúť charakteristiky postáv, ktoré sú – skoro bez výnimky – veľmi neplastické. Korení to v estetickej a sémantickej podstate grotesky, rovnováha medzi tragickým a komickým sa totiž dá vytvoriť nanajvýš v statických obrazoch. Z tohto hľadiska zachádza groteskné dielo za normatívnu tradíciu zobrazovania charakteru postáv. V absurdnej divadelnej verzii (Rózewicz, Mrožek, Őrkény, Havel) sa charaktery úplne stierajú, prípadne celkom strácajú. Časté sú výmeny úloh, dokonca hrdina Őrkényovej hry *Pisti a vérvizatarban* (Pisti v krvavej búrke) prichádza na javisko až v štyroch podobách. Groteska teda rúca normatívnu tradíciu stálosti v správaní, resp. vývoja charakteru, zakladajúceho sa nej. To, čo zostáva, je náhly zlom charakteru, ktorý sa javí ako nezdôvodnený, ale overený celou kompozíciou. Z toho vyplýva, že konflikt sa vytráca, hrdina totiž nemôže umrieť, keď už raz stratil vlastnú podstatu.

Každý literárny smer má vlastnú hierarchiu žánrov. Typické diela, ktoré možno zaradiť do smeru grotesky (v ktorých groteskné tvarovanie nie je čiastočné), patria k malým prozaickým a dramatickým žánrom. Rozsiahlejšie diela sú veľmi zriedkavé, predstavujú často hraničný prípad (Bulgakov: *Majster a Margaréta*; Čapek: *Válka s mloky*; Škvorecký: *Zbabělci*). Groteska vie totiž veľmi ťažko vyplniť takú veľkú formu, akou je román. Navzájom sa neutralizujúca komickosť a tragickosť vytvárajú meravú štruktúru, kým román vyžaduje vývin hrdinov, rozuzlenie deja.

V prípade drámy je situácia podobná: vedúcim žánrom je jednoaktovka. Ak sa však stretieme s viacerými dejstvami, ide väčšinou o predĺženú jednoaktovku, rozdelenú na viac výjavov.

IV. TYPY

Smer grotesky šesťdesiatych rokov disponuje spoločnými sémantickými a morfológickými črtami, ale medzi jednotlivými dielami nachádzame veľký rozdiel. Dá sa predpokladať, že špecifiká nevyplývajú iba z autonómnosti umeleckého diela, preto je účelné – prostredníctvom istej abstrakcie literárneho historika – rozlíšiť jej typy. Základom klasifikácie môže byť konflikt hodnôt vyjadrujúci sa v grotesknej štruktúre. Groteskná štruktúra je totiž citlivá: jej rovnováha sa nachádza na bode nárazu tragickej straty hodnôt a komického naplnenia hodnôt. (Őrkény: „Podstatou grotesky je, aby sme našli rovnováhu medzi smiešnym a komickým. ... Človek balansuje na ostrej noža“ [Őrkény 1981, 103].) Tento typ je možné definovať tak, že konflikt hodnôt zasadíme do sémantického systému. Na tomto základe patria do jednej skupiny diela, ktoré vyjadrujú narušenie totožných hodnôt alebo totožných skupín hodnôt. Narušenie hodnôt sa môže týkať kladne interpretovaných Dejín, Národnej Tradície a Idey Šťastia; ďalej sa môže zosypať stavba jazykovej komunikácie, prevrátiť sa integrita osobnosti – a tak ďalej. Keďže jednotlivé diela zobrazujú často stroskotanie viacerých skupín hodnôt, pri určovaní typu treba mať na zreteli, v ktorom ohlade je proces strát

vyrovnávaný komickým protikladom. Ďalšie spresnenie jednotlivých typov je možné dosiahnuť uplatnením žánrových hľadísk.

Takto určené typy sa samozrejme nevzťahujú na celé životné diela. Jednotliví autori môžu byť zaradení aj do viacerých typov. (Mrožeka treba napríklad spomenúť na troch miestach: pri malých epických žánroch, pri absurdnej dráme, resp. pri väčších kompozíciách venujúcich sa zmyslu národnej histórie.)

1. Rozbíjanie glorioly malého človeka

Z malých epických žánrov boli príbehy s jediným motívom obľúbené na začiatku šesťdesiatych rokov. Väčšina rozpráva o tom, že malý človek, potkávajúci sa medzi kulisami všedného dňa, stratí pôdu pod nohami a vychýli sa zo svojej rovnováhy – spolu s poriadkom všedného dňa. Fantastickosť, ktorá v tejto epike zriedka chýba, pomáha vždy pri vzniku nejakej nečakanej, neuveriteľnej udalosti. Schéma je nasledovná: v pustom prostredí sa objaví významná hodnota, konflikt sa zmení na smiech, lebo obmedzený hrdina zapletený do sveta každodenností nie je schopný vyhovieť nečakanej situácii. Fantastickosť predstavuje výzvu sily nezaraditeľnej do vytvoreného poriadku, ktorá odhaľuje malichernosť zafixovaných zvykov, formálnych ľudských vzťahov. Keď hrdina stroskotá, zviditeľní sa prázdna osobnosť obmedzeného, triviálne konzervatívneho, politicky stranického, pivo popíjajúceho priemerného človeka.

Najznámejším predstaviteľom tohto typu je István Örkény, ktorý vytvoril žáner tzv. *jednominútoviek*, ale patrí sem začínajúci Mrožek, českí autori Ludvík Aškenazy, Karel Michal a Miloš Macourek. Jedna z podôb sa viaže k menu Aškenazyho, ktorého próza je viacvrstvová, symbolická, ale skôr tragikomická než groteskná. Jeho anekdotické novely vydané v zbierke *Vajíčko* (1963) zobrazujú so slzavo smutným humorom nezmyselné, biedne situácie z nezvyklého uhla pohľadu. Zo správania jeho hrdinov cítiť vytúženú ľudskú solidaritu, ktorá pripomína humánnu povahu „malého človeka“ idealizovaného Čapkom. Naproti tomu v príbehoch Karla Michala (*Bubáci pro všední den*, 1961) sa falošná gloriola nad hlavou malého človeka rozbíja, v rovine fantastickosti sa objavuje komický hodnotový hiát. Örkény zavádza žánrový novotvar *jednominútoviek*, zo svojich krátkych noviel vylúči rozprávanie, ktoré by rozuzlovalo dej. Vtipné ukončenie je uňho – v protiklade s pointou – nezmyselné, vyhrotené, čím pozdvihuje a abstrahuje myšlienku.

2. Absurdná dráma

Absurdná dráma tvorí podskupinu grotesknej literatúry. Na Západe vznikla v päťdesiatych rokoch 20. storočia (Ionesco, Beckett, Adamov, Genet) a za svoju úlohu pokladala predovšetkým parabolické zobrazenie otázok ľudského bytia. Táto vlna sa vyhýba súvislému deju a ignoruje predstavenie spoločenského prostredia či charakteru. Absurdita znamená predovšetkým logiku: nezakladá sa na kauzalite, no predsa je konzekventná; je krajne neuveriteľná, ale teoreticky nie bez zmyslu. Vyvrátenie logiky napĺňa jazyková deformácia: všetky absurdné diela sa zakladajú na všeobecnej poruche komunikácie, v niektorých prípadoch tá tvorí vlastný predmet diela. Východná podoba absurdnej drámy (Mrožek, Rózewicz, Havel, Örkény) je príbuzná západnej, ale na podstatných miestach sa od nej aj líši. Spoločný je zá-

žitok odcudzenia sveta a človeka, ale najväčšmi sa zhoduje umelecká štruktúra a výstavba formy. Spoločnou črtou je aj demýtizácia, odhaľovanie mýtov, ideológií, predsudkov zakrývajúcich svet. No táto podobnosť je skôr len formálna: Beckett ponúka paródiu mýtu vykúpenia, Mrožek parodizuje ideológiu moci, resp. národné idey. Západná podoba je abstraktne symbolická, východná si aj napriek svojej symbolickosti zachováva vzťah ku konkrétnemu. Pocit strachu a neistoty sa objavuje aj u nich, korení vo vzájomnom pôsobení neznámych síl, ale na úrovni obrazu sveta je bližší Dürenmattovým groteskným komédiám. U Mrožeka nie je absurdný celý svet, iba spoločnosť. On nie je mystik, ale racionalista, ktorý napína svoju analytickú vášeň až do nezmyselnosti.

Podobný rozdiel sa prejavuje aj v tematizovaní jazyka. Kým Ionesco búra skamenené jazykové kliše preto, lebo zakrývajú možnosť mnohostranného prežitia života, u Havla odkazuje falošnosť jazyka na ľahko identifikovateľné spoločenské pomery. Ozajstným hrdinom *Zahradnej slavnosti* (1963) je vyprázdnený jazyk (fráza), ktorý sa zmocňuje človeka. Hra sa však cez hýrenie banalít vysmieva splynutiu komunistického aparátu a najhorších malomeštiackych tradícií. Predstavuje spoločnú „platformu“ dogmatického aparátu a malomeštiaka, jeden i druhý trvajú na schémach, vyprázdnených gramatických formulách.

Západná podoba je teda filozofickejšia, východná politickejšia. Váhy západnej absurdity sa vychýľujú smerom k bezmocnej úzkosti, vo východnej možno nájsť štipku oslobodzujúceho smiechu: vďaka pochopeniu situácie prijímateľ odmieta zobrazenú skutočnosť.

Popri Havlovej spomínanej hre najvýznamnejšie diela tohto typu predstavujú Mrožekove jednoaktovky, ktoré napísal pred vydaním *Tanga* (1964), ďalej Rózewiczove hry *Kartoteka* (1961) a *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* (1962), resp. Örkényova dráma *Pisti a vérzivatarban* (1969).

3. Strata hodnoty dejín

Od osvietenstva sa rozšíril názor, ktorý pripisuje dejinám pozitívnu hodnotu a spája predstavy ľudského vývoja so šírením slobody. Toto chápanie, ktoré malo aj mesianistické prvky, sa stalo časom neprijateľným, lebo zmocnenie sa chodu dejín sa ukázalo ako zdanlivé – a tak sa predpokladaná hodnota vyprázdnila. V rozpore idey a skutočnosti sa objavilo vedomie straty hodnoty dejín. Pocit podozrenia tak či onak patrí do moderného obrazu sveta u malých národov nášho regiónu, v ktorom sa skúsenosť sklamaní usadila ako svojská múdrosť. Popri vytvorení postavy Švejka je platné Gombrowiczovo upozornenie pre celé 20. storočie: „Nezabudnime, že sa zoči-voči dejinám dneška vieme postaviť iba tak, ak to spravíme aj s Dejinami s veľkým písmenom.“ (Kundera 1983, 4)

V tomto zmysle stavia tretí typ grotesky do centra pozornosti stratu hodnoty dejín. Otrásenie ľudskej identity odvodzuje na jednej strane z krachu osvietenskej idey vývinu a na druhej strane národných mytológií. Téma sa objavuje v celej šírke smeru, ale predsa vyčnievajú niektoré významné diela, ktoré reflektujú historické skúsenosti nedávnej minulosti. Patria sem rozsiahlejšie práce ako Škvoreckého román *Zbabělci* (1958), Kunderove romány *Žert* a *Život je jinde* (1973), dráma Petra Karvaša *Velká*

parochňa (1965), Örkényove hry *Tóték* (1967) a *Pisti a vérzivatarban* (1969). Z poľskej literatúry je možné sem zaradiť Mrožekovo *Tango* a Gombrowiczovu *Operetku* (1966).

Pre Kunderovo celé dielo je charakteristické komponovanie v duchu grotesky. Kľúčom jeho prvého románu je téza, že všetko sa dá vysvetliť nejakou komickou chybou s tragickým následkom. Originalita *Žertu* spočíva v tom, že autor zlučuje moderný realistický štýl – zachovávajúci aj psychologickú charakterizáciu – s grotesknou kompozíciou: všetky plány jeho hrdinov škrtá akási strašidelná a nevypočítateľná sila, „žart dejín“.

Škvoreckého román predstavuje grotesknú paródiu „revolúcie“ istého českého mestečka v roku 1945. Stratu hodnoty dejín tu nevyvažuje iba groteskný posmech, ale aj vyžarovanie humánnej osobnosti. Toto pôsobí v diele prostredníctvom hudobnej kompozície. V tomto ohľade román *Zbabělci* narúša jednotný obraz sveta v grotesknom zobrazení.

Hodnota dejín sa takisto otriasa aj v Karvašovej politickej parabole, keďže mieru pravdy určovali klamstvá diktatúr. V tomto svete sa aj vzburá stáva nezmyselnou, keďže utlačovatelia prichádzajúci k moci sa správajú podobne ako predchádzajúci.

Najvýznamnejšie dielo Istvána Örkénya *Pisti a vérzivatarban* patrí vďaka svojej poetike aj do kategórie absurdného. Pisti je stelesnením absencie osobnosti. Jeho postava je zhusteným a amorfným destilátom národného osudu. Hlavný hrdina sa ustavične mení, táto plasticnosť predstavuje jeho podstatu. Örkény zobrazuje maďarské dejiny ako karneval, strata individuality vyjadruje zároveň krízu identity maďarstva.

Špecifiká národnej histórie aj v Mrožekovom diele *Tango* rozširujú rámce absurdného modelu. Na začiatku svojho pôsobenia mal Mrožek namierené na nepoužiteľné negatíva poľského dedičstva: zaslepené čakanie na zázrak, mesianistické sklony, malicherné hádky. *Tango* je historicko-filozofická groteska v katastrofickom chápaní, ktorá považuje prerušenie národnej tradície síce za tragické, ale za nevyhnutné. Na istý čas supluje prázdnotu vyvolanú rozpadom národnej tradície (formy) idea samoučelnej moci. Ale v závere smeruje k tomu, že krízu nostalgickej formy národného vedomia vyvažuje iba bezforemné vedomie neutralizovanej spoločnosti (Berkes 1997, 290–294).

4. Lahostajnosť šťastia

Ďalší typ grotesky zobrazuje redukcii pojmu šťastia: na základe konkrétnych osudov rozpráva o jednostrannom, bezhodnotovom a bezkultúrnom rozmachu konzumného správania.

Reprezentatívnou postavou tohto typu je Vladimír Páral, ktorý vo svojej pentológii vytvára strašidelný obraz rapsodického života „obstarávajúceho človeka“. (Súčasný filozof chápe „obstarávanie“ ako „manipulačné cvičenie“, čiže „obstarávajúci človek“ sa zamestnáva v sieti „hotových vecí“ [Kosík 1966, 47–52].) Páral zachytáva povrch, pustotu človeka a prostredia, stotožnenie komfortu so šťastím, načrtáva teda českú tvár konzumnej spoločnosti. Každý jeho román je o fiasku utrpenom pri pokuse o zmenu. Spisovateľ zobrazuje v monotónnom, strojovom štýle nudu odcudzeného sveta. Tvarovanie postáv je vedome jednovrstvové: zaznačujú sa iba útržky schema-

tických myšlienok, ktoré im prechádzajú myslou. Predmety zahlcujú život, čím vzniká základ Páralovej koncepcie: maskovanie povrchu života za obsahovosť. Aj to, čo sa v tomto svete javí osobným, je len fráza, hotový stereotyp. Šťastie je kolektívna idea, ľudia sú vymeniteľní, lebo túžba po šťastí chátra v ríši každodennosti produkujúcej masových ľudí.

V najlepšej knihe V. Párala (*Milenci a vrazi*, 1969) sa zo štýlu stala filozofia. Namiesto nudného kolobehu všedných osudov zobrazuje beznádejný kolobeh životov, ktoré sú samy osebe pestré a mnohotvárne. Tento malý posun vyjadruje bezvýchodiskovosť ľudského bytia. V skutočnosti každé groteskné dielo ukazuje podobný obraz, keď sa dopracuje k úplnej abstrakcii. Tým možno vysvetliť, že pestré farby, sexuálne hýrenie, nečakané dejové zvraty sa časom stávajú nudnými: homogenosť štýlu a obrazu sveta zahŕňa až didaktický význam. Príbeh vyplňa veľkú epickú formu románu len veľmi ťažko. Páral bol ako tvorca zjav, jeho neskoršia spisovateľská únava súvisí azda s tým, že ho dobehli jednodimenzionálne postavy vlastných diel, ktoré sa nechceli alebo nevedeli pozrieť za hranice svojho sveta (Berkes 1990).

Zbierky groteskných noviel Ivana Klímu majú veľavravné názvy: *Milenci na jednu noc* (1964), *Milenci na jeden den* (1970), *Loď jménem Naděje* (1969). K obrazu číreho šťastia patria prvé dve zbierky, tretia sa zrodila v znamení Kafkovho umenia. Úzkosť zobrazeného sveta ilustruje i to, že následkom nemožnosti sebarealizácie sa všetky činy postáv menia na útek, ibaže priestor na pohyb je taký ohraničený, že deformuje aj samotné útočisko. Beznádejné ľubostné príbehy dokazujú tézu, že prerušíť platnosť vonkajších podmienok nie je možné iba v jednej sfére. Klímov typický hrdina darmo hľadá útočisko v láske, lebo jeho životný pocit, jeho podmienenosť je v protiklade s aktivitou lásky vyžarujúcou vieru. Moment zjavenia šťastia ničí smiešny pád hrdinov, po ňom zostávajú iba každodenné „malé šťastia“ a zívajúca ľahostajnosť.

5. Metafyzika zvláštnych ľudí

Osobitný typ grotesknej prózy tvoria diela Ladislava Fuksa a Bohumila Hrabala. Ojedinelým špecifikom tohto typu je, že používa vnútorné rozprávačské hľadisko a v rámci grotesky s jedinečnou autentickosťou zobrazuje odtlačok odcudzenia v duši svojich hrdinov. Postavy sú jednoduchí ľudia, ktorí žijú na periférii alebo dokonca v gete. Ale napriek tomu, že ich osobnosť má čudácke, až bizarné črty, v hĺbke duše si uchovávajú niečo zo srdečných ľudských citov. Fuks, ako aj Hrabal, skúmajú, akými vnútornými rezervami disponuje zmrzačený človek.

Fuks načrtáva v hodnotení príležitostí temnejší obraz. Vo svojich dvoch najlepších dielach ukazuje dve protichodné možnosti malého človeka, trápiaceho sa v tieni démonických mocností. Na stránkach románu *Pan Theodor Mundstock* (1963) sa bezbranný človek stáva obeťou, v románe *Spalovač mrtvol* (1967) sa stáva vrahom. Najvýnimočnejšou vlastnosťou tejto prózy je to, že zobrazenú skutočnosť je schopný premietnuť do duševnej deformácie svojich hrdinov. Jemná sieť podtextových významov vynáša na povrch nevypovedané pocity úzkosti, čím nevytvára vonkajškový, ale vnútorný stav tiesne. Fuks nám premieta vnútornú rozháranosť osobnosti strácajúcej pôdu pod nohami: svojským „vznášajúcim sa“ štýlom vytvára ireálnu atmosféru (Haman 1966, 87).

Autorská intencia je v prípade Fuksa a Hrabala veľmi podobná: našepkáva stotožnenie sa s obeťami, lebo vedomá vyvrhnutosť vynáša na povrch pravé *ja* človeka. O padnutých hrdinoch prvých Hrabalových krátkych próz sa väčšinou dozvedáme, že všetci majú túžby, tajomstvá, vášne, alebo minimálne jeden veľký príbeh. Životné fiasko v tomto svete opeknieva. „Krčmové reči“ povznášajú príbeh: na hranici sna a patologického predstavovania vzniká nová kvalita. Text medzi pólmi tragického a komického osciluje tak rýchlo, až oba póly splývajú. Špina a lesk sa spájajú v jedinú obrazovú záplavu. Autor zúfalým optimizmom dosvedčuje, že človek na periférii sa nedeformuje, iba svoju stroskotanosť kompenzuje hrou, fantazírovaním, klamaním. Ani nezbadáme, kedy Hrabal čitateľa „prehodí“ cez hranicu skutočnosti, čím vytvára postavy vznášajúce sa vo vlastnom prelude.

Hrabalova próza sa v sedemdesiatych rokoch zmenila. Smer premeny ukazujú jeho dva významné romány *Obsluhoval jsem anglického krále* (1975) a *Příliš hlučná samota* (1976), v ktorých sa do centra dostáva sebaepochopenie postáv. Predchádzajúca súhlasná životná filozofia sa zneisťuje pod vplyvom tragického osudu rozpadajúcej sa osobnosti. Na stránkach *Příliš hlučnéj samoty* vystupuje ten istý Haňta, ktorý pred dvadsiatimi rokmi spríjemňoval život blízkym v poviedke *Münchhausen* vtípnym „pletichárstvom“ a klamaním. Jeho samovražda nezobrazuje len zahubenie úplnej osobnosti – a vzápätí doby kultúry – vo svete bez hodnôt, ale aj fiasko snahy o zmierenie ideí slobody a šťastia. Chradnutie hlavného hrdinu otriasa Hrabalovou prózou, ktorá predtým prostredníctvom neprestajného oscilovania medzi rovinami komickosti a tragickosti vedela vytvárať možnosť naplnenia hodnoty. Pravda, na úrovni literárnosti sa to deje i teraz, veď toto majstrovské dielo ponúka čitateľovi odpustenie. Tragédia nemožnosti hodnoty však rozbíja mýtus humánnej osobnosti. V Hrabalových dielach napísaných v šesťdesiatych rokoch dosadá na pojem grotesky ako svetónázor melanchólia a mení jej pôvodný význam, pretože sa stiera rozdiel medzi plačom a smiechom.

6. Strašidelný Zákon

V rámci grotesky je možné vyčleniť typ, ktorý môžeme nazvať *kafkiádou* a ktorý vznikol pod vplyvom životného diela Franza Kafku, hoci využíva iba zjednodušený model originálu. Kafka považoval paralelnú existenciu človeka a sveta za striktnú danosť, neviditeľné zákonitosti sa snažil odhaliť zlievaním tejto dvojvrstvovej reality. Túto skrytú, vo svojej úplnosti konkrétne neuchopiteľnú podstatu pokladal za „pravdu“. V takto chápanej snahe o celistvosť kafkiády zaostávajú za pôvodným Kafkovým dielom, ale preberajú motív opozície hrdinu a cudzieho sveta kozmickej štruktúry. Kafkovi nasledovníci zároveň zapracovali do kafkovského modelu uzavierania sa perspektív dosť konkrétne spoločenské významy, najlepšie diela sa venovali nanovo téme neproduktívneho bytia, ktorému vládnu cudzie sily. U Kafku sa objavuje komickosť vždy v maske hrôzy, a kafkiády túto atmosféru pripomínajúcu romantizmus zachovávajú. Kayser nazýva diela, v ktorých je jednoducho „daná“ smiešna hrôza nezávisle od charakteru postáv a deja, „latentnou groteskou“. V kafkovskej groteske sú prvky hrôzy doplnené o momenty zlomyseľnosti.

V šesťdesiatych rokoch má kafkiáda jednoznačne politickú zafarbenosť súvisiacu

s hrôzami stalinizmu. Zachováva symbolickosť, bytostnú cudzosť ľudskej kreatúry, dôsledkom čoho nedochádza k oslobodeniu sa od strachu. Charakteristickým dielom tohto typu je dráma *Zámek* (1964) Ivana Klímu, ktorá predstavuje „socialistickú“ adaptáciu rovnomenného Kafkovho diela. Tu sa Josef Kán dostane do kaštieľa – do bašty politickej moci, ale keď pochopí „zákon“, zavraždia ho.

V znamení Kafkových diel vzniklo množstvo prác priemernej hodnoty, slabé napodobeniny písali aj takí autori ako Örkény, Rózewicz a Mrožek. Kafkovská inšpirácia je totiž vtedy produktívna, keď sa spojí s literárnou inováciou. György Konrád v románe *A látogató* (Návštevník, 1969) rozpína „okovy vecí“ (Bojtár 1984) vytvorením dialogického vzťahu kafkovskej paraboly a dokumentárneho románu.

7. Groteskné umelé rozprávky

Etnografické výskumy dokazujú, že groteskný prístup nie je cudzí ani ľudovej kultúre, a tieto prvky sa v období rozpadu kultúry ešte zvyrazňujú. Osud ľudovej kultúry zlomenej pod vplyvom modernizácie sa stal citlivou otázkou najmä vo východnej časti nášho regiónu, keďže v týchto prevažne roľníckych spoločnostiach znamenala ľudová kultúra skoro národnú vzdelanosť – teda národnú identitu.

Svojskú transformáciu sveta ľudových rozprávok nám ponúka ďalší typ modernej grotesknej prózy. Najvýraznejší reprezentanti tejto vlny, ktorá sa zrodila v sedemdesiatych rokoch, sú litovský autor Kazys Saja a Bulhar Jordan Radičkov. Títo autori neprispôsobujú „čistý“ folklór nazhromaždený za dlhé stáročia vkusu dnešného čitateľa, ale píšú ozajstnú modernú prózu: ich príbehy akoby predstavovali dnešné pokračovania ľudových rozprávok. Táto ilúzia nám však dlho nezostane, lebo ako pohnata prichádza rozpad pravidiel a hodnôt ľudovej rozprávky. V prípade Saju sa štylizovaná rozprávka v istom bode potkne, strpne pod tlakom skutočnosti. Prvou časťou jednej jeho rozprávky je pravá litovská ľudová rozprávka o tragickom príbehu hadej kráľovnej, v ktorej hadia kráľovná premení zo zúfalstva celú svoju rodinu na stromy. Saja pokračuje v príbehu rozprávaním o stromoch, koniec však už nezapadá do konvencií rozprávky. Obrovský, rozkvitnutý strom sa totiž zo strachu z ľudí premení na plazu a zmizne v suchom listí.

V. ROZKLAD SMERU

Divergentné procesy pôsobiace v našom regióne dobre znázorňuje rozklad groteskného smeru začiatkom sedemdesiatych rokov. Ako je známe, rôzne smery sa prelínajú, nikdy nemiznú naraz, niektoré ich črty sa včleňujú do nasledujúcich smerov. Niektorí autori zostávajú pri hľadisku, ktoré si osvojili, iní prudko zmenia smer, ale niet záruky, že estetická hodnota ich diel zostáva nezmenená. V literatúrach nášho regiónu boli vyskúšané mnohé možnosti: niektorí autori sa vyvíjali, iní stratili svojnosť, ale to nemalo vplyv na to, že groteskný smer zanikol. Neklamným znakom toho je fakt, že v sedemdesiatych rokoch sa už nehlásila k slovu nová generácia grotesky – spomínaný litovský a bulharský príklad predstavuje skôr iba istú oneskorenosť.

Proces premeny sa odohral v českej, poľskej a maďarskej literatúre odlišne. Česká groteska bola zatlačená do úzadia prostredníctvom politických rozhodnutí. Kundera

a Škvorecký museli emigrovať, diela Havla a Hrabala sa vôbec alebo čiastočne nevydávali, Fuks a Páral skrachovali v umeleckom zmysle, keďže ako epigóni samých seba na úrovni diel nevedeli nanovo postaviť a vyjadriť veľké psychologické otázky zmenej doby. Kontinuita českej literatúry sa teda na začiatku sedemdesiatych rokov preušila. Nešlo o to, že by groteskný smer spracoval všetky svoje rezervy a inšpirujúci nejaký nový smer by ticho zanikol. (Možno by sa to časom stalo.) Naopak, stalo sa to, že v dôsledku redukcie literárnej verejnosti sa aj literárny proces stal neviditeľným.

Poľská a maďarská literatúra sa dostali na inú dráhu začiatkom sedemdesiatych rokov. V prípade poľskej literatúry, kde groteskný smer nebol vo vedúcej pozícii, sa zachovala pestrosť literatúry a groteskné zobrazenie sa stalo inšpiratívnou tradíciou. Napríklad Mrozek sám zahlásil obrat: „Už nie je potrebná paródia, ale priama, otvorená reč.“ (*Małe listy*, 1973). A hoci úplne neskoncoval s grotesknými paródiami abstraktných otázok bytia, v ďalších desaťročiach tvorí rad iných diel, začínajúci sa dielom *Emigranci*. Ďalšie sú *Ambasador* (1982), *Alfa* (1984), *Kontrakt* (1986). Tieto diela zachovávajú atmosféru a strohú štruktúru predchádzajúcich Mrozekových diel, ale jeho obľúbené témy a známe postupy sa v týchto prispôsobujú zákonom reálnych situácií. Jeho hrdinovia tézovite reprezentujú typ Stredoeurópana, ktorého osud sa – skoro neviditeľne – naplnia symbolickým zmyslom. Význam týchto diel sa formuje medzi pojmovými pólmi Európa a Poľsko, dekadencia a nezrelosť, ich najvýraznejším bodom odrazu je myšlienka, že bez morálneho postoja sa sloboda rozplynie (Nyczek 1987, 73–74).

V polovici sedemdesiatych rokov nasledovalo po pomerne skromnej epoche grotesky v maďarskej próze veľkolepé obnovenie. Nový smer (na označenie ktorého sa používa nieisto definovaný výraz „postmoderný“) sa opiera o rôzne tradície, ale groteskný prístup včlenil do svojej poetiky. Je zvláštne, že z hľadiska grotesky čerpá nielen z Örkénya, ale aj z českej a poľskej literatúry šesťdesiatych rokov. Ide o bezprostredný genetický vplyv a o kreatívnu recepciu. Spomeniem jediný príklad. V dielach Pétera Esterházyho nachádzame mottá, skryté citáty, ironicky intepretované alúzie z diel a na diela Gombrowicza alebo Kunderu. Je zvláštne, že kým poľské a české diela preložené v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch vo veľkom počte skoro vôbec neovplyvnili maďarskú literatúru, groteskné diela šesťdesiatych rokov pôsobili produktívne. Príbuznosť však nie je typologická, napríklad Esterházyho próza má iba málo takých prvkov, ktoré možno pokladať za groteskné, ale tvorbu ako celok za takú nemožno považovať vôbec. V tomto prípade však predsa nemožno hovoriť o druhoradom význame bezprostredného vzťahu. Jednoducho preto, lebo stredoeurópske vzťahy postmodernej maďarskej prózy majú významotvornú silu. Dnešný čitateľ sa aj takto konfrontuje s veľkými psychologickými otázkami šesťdesiatych rokov, ktorých spracovanie sa včleňuje do verejného dialógu spájajúceho literatúry regiónu aj za mieniacich sa podmienok.

Z maďarčiny preložila Judit Görözdi

LITERATÚRA

BACHTIN, Michail: Tvorčstvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov'ja i renesansa. Moskva, 1965.

BERKES, Tamás: Lahostajnosť šťastia. Kapitola o grotesknej próze 60–tych rokov. In Tkáčiči-

- ková, E. (ed.): *Dejiny a literatúra v kontaktoch*. Bratislava: Veda, 1989, s. 132–140.
- BERKES, Tamás: Od Gombrowicza do Mrożka – polski historyzm. In CETNAROWICZ, A. (ed.): *Węgry – Polska w Europie Środkowej*. Kraków: Wydaw. Profesjonalnej Szkoły Biznesu, 1997, s. 290–294.
- BOJTÁR, Endre: Zeichen und Ding in der ungarischen Gegenwartsliteratur. Gy. Konrád's „Der Besucher“. In *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 34, 1984, č. 2, s. 138–144.
- BOJTÁR, Endre: *East European Avant-Garde Literature*. Budapest: Akadémiai, 1992.
- CLAYBOROUGH, Arthur: *The Grotesque in English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- HAMAN, Aleš: Paradox života jako strukturní princip literárního tvaru. In Pytlík, R. (ed.): *Příběhy pod mikroskopem*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- KAYSER, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg – Hamburg: Stalling, 1957.
- KOSÍK, Karel: *Dialektika konkrétního*. Praha: Nakladatelství ČAV, 19663.
- KUNDERA, Milan: Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale. In *Le Débat*, 27, 1983, č. 5.
- MARKIEWICZ, Henryk: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.
- NYCZEK, Tadeusz: Obrana tradycji (z lektury sztuk Mrożka). In *Zeszyty Literackie*, 1987, č. 17.
- ÖRKÉNY, István: *Párbeszéd a groteszkről*. Budapest: Magvető, 1981.

GROTESQUE AS A LITERARY TREND IN THE LITERATURES OF CENTRAL AND EASTERN EUROPE OF THE 1960S

Central and Eastern-Europe. Grotesque. Theatre of the Absurd. Comparative Literature Studies. Literary Trend. Polish Literature. Czech Literature. Hungarian Literature.

The essay aims to examine the works of art of Central and Eastern-European literatures that can be connected by the notion of grotesque. On the basis of their common semantic and morphologic characteristics these pieces of art are interpreted as a distinct literary trend. According to the author, the special role of literary grotesque results from the staggering psychological conditions that have been expressed by the structural unity of the tragic and comic elements with standing value. On the basis of the different semantic formations (points of junction), the author distinguishes seven types of grotesque that partly or completely cover the writings of the Polish Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek, the Czech Václav Havel, Milan Kundera, Josef Škvorecký, Bohumil Hrabal, Vladimír Páral and the Hungarian István Örkény.

Tamás Berkes, DrSc.
Magyar Tudományos Akadémia
Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Institute for Literary Studies
RCH of Hungarian Academy of Sciences
Ménesi út 11–13
H – 1118 Budapest
berkes.tamas@btk.mta.hu