

Groteska ako literárny smer v literatúrach strednej a východnej Európy 60. rokov

TAMÁS BERKES

Literárnovedný ústav Maďarskej akadémie vied, Budapešť

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 určujeme ťažko. Je však nepochybné, že politický odmäk okolo roku 1956 tvorí medzník v dejinách našich literatúr, 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 stáva rozčlenenou: pomaly sa dostávajú k slovu smery jestvujúce vedľa sebou, na druhej strane sa začína formovať reprezentatívny smer obdobia: groteskná próza a dráma. Obdobie charakterizujú viaceré okolnosti, ktoré vplývajú spolu vo vzájomom 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 ponúka hneď otázka: Prečo sa objavil tento smer najráznejšie 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 diel Haška a Čapka niektorí autori nachádzajú jej súvislosti v národnom charaktere. Podľa môjho názoru to platí v tom zmysle, že jednu z typických črt českéj kultúry vytváral čierny humor spolu s groteskným zobrazovaním. Popri Čapkovi a Haškovi treba spomenúť ešte tradíciu avantgardy (najmä poetizmu) a malých divadiel (Werich a Voskovec). Nemôžeme zabudnúť ani na inšpiratívnosť nemecky píšuceho Franza Kafku, najmä fakt, že Kafkovu „rehabilitáciu“ v socialistickom svete odštartovala medzinárodná konferencia v Libliciach r. 1963. U Poliakov znamenali 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 postupne zanikla a prerušila sa 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 svoju relatívnu autonómiu: prispôsobujú sa vonkajším podmienkam, ale vnútorný vývoj je poznačený väčšími trendami. 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 zobrazenie, prečo vzniklo toľko hodnotných diel v znamení grotesky a prečo reagovalo čitateľské publikum výnimočnou citlivosťou práve na ne. Odpoveď je možné dedukovať z veľkých psychologických situácií spoločenského bytia. Ich určujúcu povahu dokazuje aj to, že požiadavka groteskného zobrazenia vznikla aj v tých literatúrach, ktoré vôbec alebo iba minimálne mali takúto tradíciu.

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 40. 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 najviac vyhovoval jeho osobnému charakteru. Mal na to možnosť nielen vďaka tomu, že medzitým zoslablo obmedzovanie spisovateľskej slobody. (Nezabudnime, že začiatkom 60. 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 duševnými procesmi 60. 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 nahradzovali chudobnosť maďarskej tradície grotesky. Jeho príklad môžeme považovať za modelový, keď skúmame vonkajšie podmienky grotesky ako smeru. K tradícii a vplyvu západných literatúr teda treba prirátat' 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, nakoľko jej podstatnou charakteristikou je odmietnutie akejkoľvek definitívnosti, svetonázorovej vyriešiteľnosti. Sémantický vývin slova groteska sa začína v 16. storočí označením jedného starovekého ozdobného štýlu. Pojem dostal časom všeobecnejší význam, používa sa na všetky také diela, ktoré nie sú zladiteľné 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 udržala iba v redukovanej forme („romantická irónia“), 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*, (...) taký 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 gotesknom umení sa svet *zrazu* premení na zvláštne, nepríjemné miesto, na ktorom sa nám nechce žiť: „... goteska je odcudzený svet (...), čo bolo predtým útulné a príjemné, odhalí sa zrazu ako cudzie a strašidelné.“ (Kayser, 198-199) Človek nie je schopný sa v tejto skutočnosti vyznať, javí sa mŕtva, zmeravená. Požičajúc si obraz marionetového divadla z nemeckej romantiky: človek sa stáva bábkou cudzích síl.

2. Groteska ako výtvor nejakej neosobnej sily.

„Ale dielom koho je odcudzený svet, – pýta sa Kayser, – kto sa prejavuje v hrozivom skrývaní sa? Iba teraz sme sa dostali od zmeneného sveta k poslednej hlbine strachu. Lebo tieto otázky zostávajú bez odpovedí. Z ‚pripasti‘ vychádzajú zvieratá apokalypsy, do našich všedných dní vnikajú démoni. Ak by sme tieto mocnosti pomenovali a vyznačili ich miesto v kozmose, 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‘*.“ (199)

3. Diela grotesky ako hry s absurditou.

„Pri našej všetkej 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 sprítomenie 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 švajčiarskeho vedca: „Tvorca grotesky nemá skúšať, ani nemôže skúšať dať veciam zmysel.“ (Kayser 1957, 200) Prax umenia nepotvrďuje tento výrok. V 60. rokoch sa zrodila v literatúrach strednej a východnej Európy taká verzia grotesky, v ktorej umelec organizuje chaos fiktívneho sveta analytickým spôsobom, čím vytvorí pre čitateľa pozíciu hodnotenia. Jednoduchšie povedané: analytická groteska neodzbroyuje čitateľa, ale vyzýva ho na odmietnutie zobrazeného sveta.

Kayserova nasledovná axióma vedie ku konkrétnejšiemu určeniu grotesknej tvorby formy. „Groteska je štruktúra.“ (194, 198) Švajčiarsky 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 priradia vedľa seba klasické pojmy „komickej chyby“ a „tragického previnenia“, totiž v groteske obidve kvality strácajú svoju pôvodnú hodnotu: navzájom sa eliminujú. Keďže zapracovanie prvkov grotesknej štruktúry sa neuskutočňuje nikdy v čistej forme, v konkrétnom rozbere treba dva póly štruktúry primerane nuancovať. Môžeme hovoriť napríklad o hromadení komickosti, vyvolajúcom 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 odlišili od podobných fenoménov. *Irónia* znamená všeobecnejšiu štruktúru ako groteska, *absurdnosť* zase užšiu. *Satyra* disponuje rozhodným bodom hodnotenia, lebo zobrazený svet hodnotíme na základe „miery“ rezonéra, kým v rámci groteskného diela niet takejto hodnotiacej pozície. (Ňou môže disponovať nanajvýš čitateľ.) Odlíšiť grotesku od *tragikomickosti* sa dá tým, že kým tragikomickosť je proces, groteska je statický obraz. V tragikomickom diele nesplývajú dva komponenty: raz sa smežeme, inokedy plačeme. V groteske náš úsmev zamrzne.

III. Groteska ako literárny smer

K vymedzeniu literárneho smeru treba vychádzať z dodnes platnej definície Henryka Markiewicza: „Literární směr je strukturně formovaným útvarom. (...) Je to komplex ideových znakov, znakov zobrazeného sveta, znakov žánrově kompozičních a jazykových. Jeho špecifičnosť a neopakovanosť se neskrýva 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 štruktúra diel („morfologický predmet“) vieme uviesť na spoločného menovateľa. (Bojtár 1992, 7-30) Tejto striktnej podmienke vyhovelá groteskná literatúra strednej a východnej Európy 60. rokov. (S tým obmedzením, že spoločné sémantické znaky sú silnejšie ako

spoločné morfológické 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 zatienia cudzie mocnosti. 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 výpady/výbuchy/zmeny predchádzajú iba ďalšie fiaská, 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 zrúti následkom výzvy nejakého úplnejšieho života alebo dovedy vzdialenej mocnosti, nezmyselnosť ich života sa dostáva do reflektoru.

V groteske zobrazený svet je malicherný, čoho kontrapunktom sa stáva rovina fantastická, buď iba naznačená, alebo sprítomnená. V tomto svete panuje zdanie, ale za nimi nachádzame vždy nejaké prekvapivé protirečenia. Nápadná je absencia horizontov, strata kontúr reality, v tomto svete sú smerodajné dvojsmyslnosti, 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 tienistý svet, ukrývajúci nečakané nebezpečenstvá. Niet divu, že toto prostredie uvoľní 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 sa stiahne z pozície vševedúceho rozprávača, sám našepkáva rozpad sveta na roly. V zriedkavých dlhších epických dielach sa relatívnosť vyjadruje zavedením druhotného rozprávača (napr. Kundera: *Žert*, Drozd: *Katastrofa*), zapracovaním výstrižkov z novín (Čapek: *Válka s mlouky*) alebo opakovanou zmenou rozprávačského hlasu. Úloha čitateľa je vytvorená do tej miery, v akej je potrebná pri čítaní na schopnosť prechodov medzi rovinami, na zbavenie sa zafixovaných čitateľských návykov. Rozprávač teda prednáša príbeh s veľkou epickou dištanciou, 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 zablysnú. Ako druhú nápadnú štruktúrnu vlastnosť smeru treba spomenúť charakteristiky postáv, ktoré sú – skoro bez výnimky – veľmi neplastické. Korení to v estetickej a sémantickej podstate grotesky, totiž rovnováha medzi tragickým a komickým sa dá vytvoriť nanajvýš v statických obrazoch. Z tohto hľadiska zachádza groteskné dielo za normatívnu tradíciu zobrazovania charakteru postáv. V absurdnej divadelnej verzii (Rózewicz, Mrozek, Örkény, Havel) sa charaktery úplne zotrú, prípadne celkom strácajú. Časté sú výmeny úloh, dokonca hrdina Örkényovej hry *Pisti a vérzivatarban* (Pisti v krvavej búrke) prichádza na javisko až v štyroch podobách. Groteska teda rúca normatívnu tradíciu stálosti správania, 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 zaraditeľné 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 stretne s viacerými dejstvami, ide väčšinou o predĺženú jednoaktovku, rozdelenú na viac výjavov.

IV. Typy

Smer grotesky 60. 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 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. [„Podstatou grotesky je, aby sme našli rovnováhu medzi smiešnym a komickým. (...) Človek balancuje na ostrí noža.“ (Örkény 1981, 103)] Tento typ je možné definovať tak, že konflikt hodnôt zasadíme do sémantického systému. Na tomto základe patria spolu 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 ohľade je proces strát vyrovňovaný 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. (Mrožka treba napríklad spomenúť na troch miestach: pri malých epických žánroch, pri absurdnej dráme, resp. pri väčších kompozíciach venujúcich sa zmyslu národnej histórie.)

1. Rozbíjanie glorioly malého človeka.

Z malých epických žánrov boli príbehy s jediným motívom obľúbené na začiatku 60. rokov. Väčšina je 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. Fantastično, ktoré zriedka chýba v tejto epike, 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 odhalí malichernosť zafixovaných zvykov, formálnych ľudských vzťahov. Keď hrdina stroskotá, stáva sa viditeľnou 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, český Ludvík Aškenázy, Karel Michal a Miloš Macourek. Jedna z podôb sa viaže k menu Aškenázyho, ktorého próza je viacvrstevnatá, symbolická, ale viac 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. Oproti tomu v príbehoch Karla Michala (*Bubáci pro všední den*, 1961) sa falošná gloriola nad hlavou malého človeka rozbije, na rovine fantastickosti sa objaví komický hodnotový hiát. Örkény zase zavedie žánrový novotvar *jednominútoviek*, zo svojich krátkych noviel vylúči rozprávanie, ktoré rozuzluje dej. Vtipné ukončenie je u neho – v protiklade s pointou – nezmyselné, škl'abivo krajné, čo pozdvihne a abstrahuje myšlienku.

2. Absurdná dráma

Absurdná dráma tvorí jednu podskupinu grotesknej literatúry. Absurda na západe vznikla v 50. rokoch (Ionesco, Beckett, Adamov, Genet) a za svoju úlohu pokladala predovšetkým parabolistické zobrazenie otázok ľudského bytia. Táto vlna ignoruje súvislý dej a predstavenie spoločenského prostredia a charakteru. Absurdita znamená predovšetkým logiku: nezakladá sa na kauzalite, ale predsa je konzekventná; je krajne neveriteľná, ale teoreticky nie bez zmyslu. Vyvrátenie logiky napĺňa jazyková deformácia: všetky absurdné diela sa zakladajú na všeobecnej poruche komunikácie, v niektorých prípadoch to tvorí samotný predmet diela. Východná podoba (Mrożek, Różewicz, Havel, Örkény) je príbuzná so západnou, ale na podstatných miestach sa od nej aj líši. Spoločný je zážitok odcudzenia sveta a človeka, ale najviac sa zhoduje umelecká štruktúra a výstavba formy. Spoločnou črtou je aj demytizácia, odhalenie mýtov, ideológií, predsudkov zakrývajúcich svet. No toto podobenstvo je väčšmi formálne: Beckett ponúka paródiu mýtu vykúpenia, Mrożek parodizuje ideológiu moci, resp. národné idey. Západná podoba je abstraktne symbolická, východná zachováva aj napriek svojej symbolickosti – vzťah ku konkrétnostiam. Pocit srachu a neistoty sa tu tiež objaví, korení vo vzájomnom pôsobení neznámych síl, ale na úrovni obrazu sveta to pripomína Dürrenmattove groteskné komédie. U Mrożka nie je celý svet absurdný, iba spoločnosť. On nie je mystik, ale racionalista, ktorý napína svoju analytickú vášeň až k nezmyselnosti.

Podobný rozdiel sa prejavuje aj v tematizovaní jazyka. Kým Ionescu zbúra skamenené jazykové klišé preto, lebo zakrývajú možnosť viacstránkového prežitia života, u Havla odkazuje falošnosť jazyka na dobre stotožniteľné spoločenské pomery. Ozajstným hrdinom *Zahradnej slavnosti* (1963) je vyprázdnený jazyk (fráza), ktorý sa zmocňuje človeka. Hra sa však vysmieva cez hýrenie banalít splynutiu komunistického aparátu a najhorších malomešťanských tradícií. Predstavuje spoločnú „platformu“ dogmatického aparátu a malomeštiaka, obidvaja trvajú na schémach, vyprázdnených gramatických formulách.

Západná podoba je teda viac filozofická, východná viac politická. Váhy západnej absurdity sa vychýlila smerom k bezbrannej úzkosti, vo východnej možno nájsť štipku oslobodzujúceho smiechu: vďaka pochopeniu situácie prijímateľ odmieta zobrazenú skutočnosť.

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

3. *Strata hodnoty dejín*

Od osvietenstva sa rozšíril názor, ktorý pripisuje dejinám pozitívnu hodnotu: spájajú predstavy ľudského vývoja s rozšírením 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 tak patrí do moderného obrazu sveta u malých národov nášho regiónu, v ktorom sa usadili skúsenosti sklamaní svojskou múdrosťou. Popri vytvorení postavy Švejka je platné Gombrowiczovo upozornenie pre celé 20. storočie: „Nezabudnime, že iba tak sa vieme postaviť zoči-voči dejinám dneška, ak to spravíme aj s Dejinami s veľkým písmenom.“ (Cituje: Kundera 1983, 4.)

V tomto zmysle stavia tretí typ grotesky do centra pozornosti stratu hodnoty dejín. Ohromenie ľudskej identity odvodzuje na jednej strane z krachu osvietenскеj 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 Mrożkovo *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 preškrtnie nejaká strašidelná a nevypočítateľná sila, „žart dejín“.

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

V Karvašovej politickej parabole sa hodnota dejín tiež otriasa, keďže mieru pravdy určovali klamstvá diktatúr. V tomto svete sa stáva aj vzburá nezmyselnou, lebo utlačovatelia dostávajúci sa k moci, sa správajú podobne ako predchádzajúci.

Najvýznamnejšie dielo Istvána Örkénya *Pisti a vérzivatarban* pre svoju poetiku patrí aj do absurdy. *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 rozširujú v Mrożkovom diele *Tango* rámce absurdného modelu. Na začiatku svojho pôsobenia Mrozek mal 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 svojom päťzväzkovom románe vytvára strašidelný obraz o rapsodickom živote „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 pokusov zmeny. Spisovateľ zobrazuje v monotónnom, strojovitom štýle nudu odcudzeného sveta. Tvarovanie postáv je vedome jednovrstvové: zaznačia sa iba útržky schematických myšlienok, prechádzajúcich cez ich myseľ. Predmety zahlcujú život, čím vzniká základ Páralovej koncepcie: zamaskovania povrchu života obsahovosťou. Čo sa v tomto svete javí osobným, aj to je len fráza, hotový stereotyp. Šťastie je kolektívnou ideou, ľudia sú vymeniteľní, lebo túžba po šťastí chátra v ríši každodenností produkujúcej masových ľudí.

V najlepšej knihe 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 znamená bezvýchodiskovosť ľudského bytia. V skutočnosti každé groteskné dielo ukazuje podobný obraz, keď sa dopracuje k úplnej abstrakcii. Tým možno vysvetliť, že pestré farby, hýrenie sexu, nečakané dejové zvraty sa stanú časom nudnými: homogénnosť štýlu a obrazu sveta zahŕňa až didaktický význam. Príbeh vyplňa veľkú epickú formu románu 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 deň* (1970), *Lod' jménem Naděje* (1969). K obrazu pustého 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, ale priestor činu je tak ohraničený, že to deformuje aj samotné útočisko. Beznádejné ľúbostné príbehy dokazujú tézu, že prerušiť 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 zničí 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. Ojedinelou špecifikou typu je, že používa vnútorné rozprávačské hľadisko a v rámci grotesky zobrazuje s jedinečnou autentickosťou 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 svojej duše 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, úzkostlivé pocity, čím nevytvára vonkajškový, ale vnútorný stav tiesne. Fuks nám premieta vnútornú neurovnanosť osobnosti strácajúcej pod nohami pôdu: svojším „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 nemožných hrdinoch prvých Hrabalových noviel sa väčšinou dozvedáme, že všetci majú túžby, tajomstvá, vášne, alebo minimálne jeden veľký príbeh. Životné fiasko v tomto svete opeknie. „Kecanie“ v krčme povýši príbeh: na hranici sna a patologického predstavovania vzniká nová kvalita. Text osciluje tak rýchlo medzi pólmi tragického a komického, že oba póly splynú. Špina a lesk sa spoja v jedinú obrazovú záplavu. Autor dosvedčuje zúfalým optimizmom, že človek na periférii sa nedeformuje, svoju stroskotanosť kompenzuje hrou, fantazírovaním, klamaním. Ani nezbadáme, kedy prehodí Hrabal čitateľa cez hranicu skutočnosti, vytvára takto postavy vznášajúce sa vo vlastnom prelude.

Hrabalova próza sa v 70. rokoch zmenila. Smer premeny ukazujú jeho dva významné romány *Obsluhoval jsem anglického krále* (1975) a *Příliš hlučná samota* (1976), v ktorých sa dostáva do centra sebapochopenie postáv. Predchádzajúca súhlasná životná filozofia sa zneistí pod vplyvom tragického osudu rozpadajúcej sa osobnosti. Na stránkach *Příliš hlučnej samoty* vystupuje ten istý Haňta, ktorý pred dvadsiatimi rokmi spríjemňoval život blízkyh 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 zmierenia ideí slobody a šťastia. Chradnutie hlavného hrdinu otriasa Hrabalovou prózou, ktorá predtým vedela vytvoriť možnosť naplnenia hodnoty prostredníctvom neprestajného oscilovania medzi rovinami komickosti a tragickosti. Na úrovni literárnosti sa to stane

i teraz, avšak majstrovské dielo ponúka čitateľovi odpustenie. Ale tragédia nemožnosti hodnoty rozbíja mýtus humánnej osobnosti. V Hrabalových dielach napísaných v 60. rokoch na pojem grotesky dosadá melanchólia – ako svetonázor, zmeniac jeho pôvodný význam, ale medzi plačom a smiechom zmizne rozdiel.

6. *Strašidelný Zákon*

V rámci grotesky je možné vyčleniť typ, ktorý môžeme nazvať *kafkaiádou* a ktorý vznikol pod vplyvom životného diela Franza Kafku. 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 úplnosti sa *kafkaiády* zaostávajú za pôvodným dielom, ale preberú 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, ktorým vládnu cudzie sily. U Kafku sa objavuje komickosť vždy v maske hrôzy, a *kafkaiády* zachovali túto atmosféru pripomínajúcu romantizmus. 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 zlomyselnosti.

V 60. rokoch má *kafkaiáda* politickú zafarbenosť súvisiacu s hrôzami stalinizmu. Zachováva symbolickosť, bytostnú cudzosť ľudskej kreatúry, dôsledkom čoho sa neoslobodí 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 strednej 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 „kládu 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 pre ľudovú kultúru, a tieto prvky sa v období rozpadu kultúry zvýraznia. Osud ľudskej kultúry zlomenej vďaka modernizácii 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 jeden typ modernej grotesknej prózy. Litovský Kazys Saja a bulharský Jordan Radičkov sú najvýraznejší reprezentanti tejto vlny, ktorá sa

zrodila v 70. rokoch. Títo autori neprispôsobujú „čistý“ folklór nazhromaždený za dlhé stáročia vkusu dnešného čitateľa, ale píšu ozajstnú modernú prózu: ich príbehy akoby predstavovali dnešné pokračovania ľudových rozprávok. Táto ilúzia nás však dlho nedrží, lebo ako pointu nám ponúkajú rozpad pravidiel a hodnôt ľudovej rozprávky. V prípade Saju sa štylizovaná rozprávka na tlak skutočnosti naraz potkne, strpkne. 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, jeho 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

Rozklad groteskného smeru dobre znázorňuje procesy, pôsobiace v našom regióne divergentne. Ako je známe, rôzne smery sa prelínajú, nezmiznú naraz, ich niektoré črty sa včlenia do nasledujúcich smerov. Niektorí autori zostávajú pri nájdenom vnímaní/chápaní, iní 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 svojskosť, ale to nemalo vplyv na to, že groteskný smer zanikol. Znakom toho je fakt, že v 70. rokoch sa už nehlásila k slovu nová generácia grotesky – predchádzajúci litovský a bulharský príklad predstavuje skôr istú oneskorenosť.

Proces premeny sa odohral odlišne v českej, poľskej a maďarskej literatúre. Česká groteska bola zatlačená do úzadia prostredníctvom politických rozhodnutí. Kundera a Škvorecký museli emigrovať, diela Havla a Hrabala 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 zmenenej doby. Kontinuita českej literatúry sa teda na začiatku 70. rokoch prerušila. 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.) Oproti tomu sa stalo to, že v dôsledku redukcie literárnej verejnosti sa literárny proces stal neviditeľným.

Poľská a maďarská literatúra sa dostala na inú dráhu začiatkom 70. 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.“ (*Male listy*, 1973). A síce 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 Mrozkových diel, ale jeho obľúbené témy, známe postupy sa v týchto prispôsobujú zákonom reálnych situácií. Jeho hrdinovia tézovite reprezentujú typ Streoeurópana, ktorého

osud – skoro neviditeľne – sa naplňa 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)

V polovici 70. 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 – zrušiac a zároveň zachovajúc – včlenila do svojej poetiky. Je zvláštne, že z hľadiska grotesky čerpá nielen z Örkénya, ale aj z českej a poľskej literatúry 60. 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 Gombrowicza alebo Kunderu. Je divné, že kým poľské a české diela preložené v 70. a 80. rokoch vo veľkom počte skoro vôbec neovplyvňovali maďarskú literatúru, groteskné diela 60. rokov pôsobili produktívne. Príbuznosť však nie je typologická, napríklad Esterházyho próza má iba sem-tam také prvky, ktoré možno pokladať za groteskné, ale tvorba ako celok vôbec nie. V tomto prípade 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 60. rokov, ktorých spracovanie sa včleňuje do verejného dialógu spájajúceho literatúry regiónu aj za meniacich sa podmienok.

Preložila Judit Görözdi

LITERATÚRA:

- BACHTIN, Michail: : *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renesansa*. Moskva, 1965.
- BERKES, Tamás: Ľahostajnosť šťastia. Kapitola o grotesknej próze 60–tych rokov. In Tkáčiková, 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*, roč. 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 Grotteske. 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*, roč. 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.