

Groteska a grotesknosť (V poviedke Letné hry Dušana Mitana)

JAKUB MELNÍK, Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica

MELNÍK, J.: The Grotesque and The Grotesque Style (in the Short Story *Summer Plays* by Dušan Mitana).

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 61, 2014, No 3, p. 199 – 208.

The study in its two parts presents an attempt of defining and specifying problematic concepts of the grotesque and the grotesque style. Having considered the works by Wolfgang Kayser and the line of other authors updating his theory of the grotesque (Philip Thompson, Frances K. Barasch, Geoffrey Harpham), the writer of the study forms a pattern of the grotesque style which is verified and developed through an interpretation of Dušan Mitana's short story *Letné hry/Summer Plays*, where focusing on the grotesque aspect emphasizes some of the overlooked text segments and enables new reading of the short story in question. Alongside the theory and interpretation parts, the author thinks about a possible distinction between the concepts of the grotesque style and the grotesque moment, and their mutual influence and repetition creates space for defining the grotesque as a literary genre.

Key words: grotesque, grotesque style, literary genre

K pokusom o vymedzenie grotesky (na ceste k pojmovému uchopeniu grotesknosti)

Krátky slovník slovenského jazyka pod heslom *groteska* ukrýva stručnú definíciu: „umelecký útvar s humoristickými, karikatúrnymi prvkami a situačnými zvratmi: kreslená g., filmová g., tanečná g.“,¹ ktorú môžeme v pátraní po všeobecnom vymedzení pojmu spresniť aj heslom adjektíva *groteskný*: „obsahujúci prekvapujúce, obyč. humorné prvky, smiešny, bizarný: g-á situácia, postava“.² Ak dané heslá doplníme vymedzením pojmu „grotesque“ z výkladového slovníka Oxford English Dictionary: „Adjektívum 1. Zvláštny spôsobom, ktorý je nepríjemný, alebo pohoršujúci 2. Mimoriadne odpudivý – vyvolávajúci strach, alebo pobavenie; Substantívum – Umelecký štýl využívajúci groteskný dizajn a postavy“³ (preklad J. M.) – vytvoríme približnú a nekompletnú mapu problémov (tematických a formálnych), ktoré rezonujú vo výskume fenoménu literárnej grotesky a grotesknosti aj v druhej polovici 20. storočia, a zároveň utvoríme priestor pre sériu opodstatnených otázok Silvie Pokrivčákovej, ktoré si kladie v závere monografie *Karnevalová a satirická groteska*: „Je vôbec možné ‚usporiadať‘ grotesku, teda niečo, čo aké-

¹ <http://slovník.juls.savba.sk/?w=groteska&s=exact&c=00f9&d=kssj4&d=psp&ic=utf-8&oc=utf-8>.

² <http://slovník.juls.savba.sk/?w=groteskn%C3%BD&s=exact&c=r8a6&d=kssj4&d=psp&ic=utf-8&oc=utf-8>.

³ <http://www.oed.com/view/Entry/81794?rskey=50Xs9q&result=1&isAdvanced=false#eid>.

koľvek usporiadanie spochybňuje a ruší? Je možné skutočne uchopiť niečo, čo neuchopiteľnosť vzyva ako svoju podstatu? Je možné uspokojivo definovať jav, ktorý sa svojou podstatou definíciou bráni?“⁴

Pre množstvo teoretických prác predstavuje východiskový bod pre ďalšiu analýzu etymológia slova *grotesco* (adj.), ktoré sa vyvinulo z talianskeho slovo tvorného základu *grotta* – jaskyňa či podzemie. V 15. storočí bol pri vykopávkach v podzemných častiach Titových kúpeľov v Ríme objavený špecifický typ ornamentálneho štýlu, vyznačujúci sa heterogénnosťou; organickým spojením proporčne nekorešpondujúcich prvkov ľudského a zvieracieho tela, ktoré sú navyše prepletené časťami rastlín. Následný sémantický rozptyl pojmu grotesknosti a grotesky, ktorý sa v rôznych vývinových etapách využíval pre pomenovanie širokej škály nemimetických výtvarných (či architektonických) foriem, popísal Thomas Wright vo svojom rozsiahlom diele *History of Caricature and Grotesque* už v roku 1865.⁵

O vymedzenie a klasifikáciu grotesky ako literárneho prejavu sa pokúšali viacerí autori a teoretici,⁶ no jej ucelené a komplexné spracovanie prichádza až v roku 1957 s dielom Wolfganga Kaysera – *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Prostredníctvom historickej abstrakcie a interpretácie diel autorov (primárne) romantickej a modernistickej grotesky (napr. Thomas Mann, Franz Kafka, E. T. A. Hoffman) sa dostáva ku kapitole (pomenovanej so zjavnou opatrnosťou) *Pokus o definovanie charakteru grotesky*. Kayser definuje grotesku ako estetickú kategóriu a komplexnú štruktúru umeleckého diela, ktorá je prítomná vo všetkých častiach triády autor – dielo – čitateľ, no k jej manifestácii dochádza až v momente recepcie, a teda groteska je v Kayserovom ponímaní definovaná účinkom na čitateľa. Naráža tak na problém individuálnej – zážitkovej, psychickej determinácie a kultúrnej rámcovosti čitateľskej skúsenosti. „Pravdou ostáva, že groteska je zažívaná iba v akte recepcie, a tak môže byť čosi [v orig. thing] považované za groteskné, aj keď preto neexistuje žiadne štruktúrne opodstatnenie.“⁷ Riešenie tu predstavujú motívy a formy (štruktúrne prvky a princípy), majúce predispozíciu na vyjadrovanie špecifických obsahov, ktoré Kayser abstrahuje z tradície grotesky a formuluje tak základné tézy: *groteska je odcudzený svet – hra s absurditou – invocácia a podmanenie (si) démonických aspektov sveta*. Naším lineárnym radením sa pokúšame naznačiť vzťah interdependencie jednotlivých prvkov radu:

Odcudzenosť (cudzosť) grotesky je možné pomenovať aj ako náhlu a nečakanú rekonfiguráciu, či prerušenie väčšiny vzťahov a väzieb v rámci (fikčného) sveta – rozpad

⁴ POKRIVČÁKOVÁ, Silvia: *Karnevalová a satirická groteska*. Nitra : Garmond, 2002, s. 90.

⁵ Toto dielo a čas jeho vzniku (takmer sto rokov pred *Das Groteske* W. Kaysera) uvádzame aj na ilustráciu tvrdenia Philipa Thompsona: percepcia grotesky/grotesknosti (a jej štruktúry) je jednoduchšia vo výtvarnom umení než v abstraktnejšej sfére jazyka. Práve kvôli abstraktnosti formy Thompson vylučuje existenciu grotesknej hudby.

⁶ Keďže (aktuálne) nie je naším cieľom priniesť ucelený historický prehľad vývoja a premien koncepcií grotesky/grotesknosti, ale vytvorenie jej synchrónneho vymedzenia, len enumeratívne spomenieme mená: Michel de Montaigne, Justus Moser, Heinrich Schneegans, Jean Paul, John Ruskin, Victor Hugo, Friedrich Schlegel, Kenneth Burke, Arthur Clayborough ai.

⁷ KAYSER, Wolfgang: *The Grotesque In Art and Literature*. Bloomington : Indiana University Press, 1963, s. 184 , preklad J. M.

známeho, „mimetického“ na neznáme – zvláštne, nepochopiteľné, snové, absurdné. Proces a premena zrejme najlepšie vystihujú túto vlastnosť grotesknej štruktúry, ktorá je ľahko čitateľná v rovnomenných dielach Franza Kafku, pričom je potrebné dodať, že iniciátor či hybná sila danej premeny zostávajú neznáme. Výsledkom je hra s absurditou – nespoľahlivý svet, v ktorom neplatia známe zákony, morálne a etické normy (alebo sú obrátené), čo zabraňuje akejkoľvek aktivite, vzpiera sa uchopeniu, a teda aj hodnoteniu. Reakciou na nové usporiadanie môže byť len emocionálny chlad, satirický úšľabok alebo pasivita potvrdzujúca absenciu zmyslu. Groteska tak „navodzuje skôr strach zo života než strach so smrti“.⁸

Z prieniku popísaných princípov Kayser zostavuje systém pre grotesku typických motívov, ktoré definuje ako *monštruózne*. Tie sčasti vychádzajú z ornamentálnej tradície grotesky vo výtvarnom umení⁹ – obrazy démonov, zvierat (had, sova, vlk, netopier atď.), no z vyššie uvedenej „rekonfigurácie vzťahov a väzieb“ vzniká aj súbor motívov, založený na spojení nespojiteľného, preklenutí duality v zjednotenom celku – spojenie organického s anorganickým (napr. H. G. Wells – *War of the Worlds*), mŕtveho so živým (Mary Shelley – *Frankenstein*). Charakteristickým motívom je aj redukcia tela a psychiky do podoby „marionet, bábok, robotov, masiek“.¹⁰ Iniciáciou náhlejšieho radikálnej zmeny v štruktúre býva aj motív šialenstva, Kayserom definovaného ako *zlovestný podtón ľudskej povahy*, schopného pretvárať svet do svetov nových – obskúrnych a snových.

Zatiaľ čo predchádzajúce aspekty Kayserovho pokusu o postihnutie charakteru grotesky sa dotýkali primárne literárneho diela, resp. textotvorných postupov, *invokácia a podmanenie si démonických aspektov sveta* sa vzťahuje k procesu tvorby a čitateľskej recepcie. Prejavuje sa tak psychologizujúci (a mierne špekulatívny) prístup ku štruktúre grotesky, ktorý je však jediným bodom, pripúšťajúcim uvoľnenie, priestor pre úsmev. Groteska sa stáva plátnom pre verbalizáciu, zhmotnenie vlastného strachu a úzkosti, ktorých prekonanie je katarzným momentom tvorby aj recepcie. „Zazreli sme temnotu, nečisté sily boli objavené a čelili sme nepochopiteľným javom“¹¹ a až teraz sa vytvára priestor pre stopové prvky „hravej frivolnosti capriccia“.¹²

Autor vymedzenia grotesky si nenárokujúce na univerzálnosť svojich záverov, ktoré, ako sme uviedli vyššie, sú vyabstrahované zo špecifického súboru diel romantickej a modernistickej proveniencie a porovnanie záverov Wolfganga Kaysera s prácou M. M. Bachtina *François Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesance* poukazuje na značné odlišnosti. Degradovanie všetkého vznešeného a preferencia telesného, či dionýzovského princípu prirodzene nevedie k nehybnosti a strachu z absurdity, ale naopak k slobode a s ňou spojenej aktivite, pre ktorú je príznačný „všade prítomný oslobodzujúci

⁸ KAYSER, Wolfgang: *The Grottesque In Art and Literature*. Bloomington : Indiana University Press, 1963, s. 185, preklad J. M.

⁹ „Groteska ako typ ornamentu vo výtvarnom umení – príkladom takéhoto chápania je napr. heslo groteska v Encyklopédii estetiky: „groteskou je ornamentálny motív rastlín, zvíťat i ľudí; at' už reálnych alebo fantazijných“ (Pokrivčáková, c. d., s. 17).

¹⁰ Kayser, c. d., s. 183.

¹¹ Tamže, s. 187.

¹² Tamže, s. 187.

ambivalentný smiech grotesky, t. j. každá zvláštnosť má svoj protipól“.¹³ Tento výrazný rozdiel odráža aj systém emblematických (modelových, symbolických) postáv grotesky vypracovaný Tiborom Žilkom (2000, 2006). Pre renesančnú grotesku je príznačná postava šaša, dvorného blázna spojená s karnevalovým, slobodným vyčíňaním, súčasťou ktorého je napríklad zámena (hra) cudzej spoločenskej roly, a teda zákonite aj priestor pre výrazný parodický, satirický efekt. Modernistická groteska sa spája s postavou démona (resp. demonizovaním sveta – napr. Kafkov *Proces*). Žilka tu pomerne presne sleduje Kayserov prístup ku groteske – keď do centra pozornosti kladie odcudzenosť a racionálne sa mení na cynickú vypočítavosť. Pre naše ďalšie potreby bude nepochybne zaujímavá hlavne emblematická postava postmodernej grotesky – extravagant. „Je tu obrovské úsilie vytvoriť znesiteľné životné podmienky oproti pretlaku spoločenských konvencií, noriem, ba aj preľudnenosti a preorganizovanosti alternatívnym spôsobom života. Inosť, inakosť v najčistejšej podobe reprezentuje extravagant, excesmi, výstrednosťami sa brániaci voči odcudzenosti – extravagant odmieta odcudzenosť hrou, iróniou.“¹⁴

K problému rozličných variantov grotesky pristúpil s radikálnou razantnosťou Geoffrey Harpham vo svojej štúdii *Grotesque: The First principle*. Ku groteske pristupuje tiež ako ku štruktúre, ktorej základným prvkom je (v našom texte zatiaľ nedostatočne akcentované) spojenie protichodných, odporujúcich si elementov, no dôraz kladie (podobne ako Kayser) na recepciu textu. Podľa Harphama môžeme o grotesknom výraze hovoriť, iba ak vyvoláva tri vzájomne pôsobiace emócie: *prekvapenie a pobavenie dopĺňa jeden z dvojice strach a znechutenie*.¹⁵ Vzhľadom na značnú arbitrárnosť uvedených prejavov, Geoffrey Harpham rezignuje na pokus o historické, univerzálne vymedzenie grotesky, keďže jej funkčnosť je možná len v synchronnej rovine a v konkrétnom kultúrnom rámci. Groteskou je tak všetko, čo u príjemcu vyvolá pocit grotesknosti (vymedzeného stretom protichodných emócií).

Prevažujúci prvok emocionálneho spektra pobavenie – znechutenie – strach, umožní nasledovnú klasifikáciu podôb grotesky:¹⁶

a) Karikatúra – groteskná karikatúra nehyperbolizuje jemné a latentné odchýlky pozorované na „reálnom“ objekte, ale objekt deformuje prostredníctvom pridávania prvkov nových, protikladných, odporujúcich si.

b) Komická groteska – satirická, hravá/nezmyslená/absurdná; založená na hre s jazykom, heterogénnosti foriem.

c) Fantastická groteska – je zhmotnením strašného, snového (korešponduje s vymedzením Wolfganga Kaysera).

d) Goticko-makabrá groteska.

Harphamova štúdia však nepopiera existenciu foriem a postupov, ktoré vo všeobecnosti bývajú implikáciou prítomnosti grotesknej štruktúry, objavujúcej sa prevažne v pláne po-

¹³ ŽILKA, Tibor: Groteska v česko(slovenskom) filme a literatúre. In: *Ideologie a imaginace*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 150.

¹⁴ Tamže, s. 152.

¹⁵ HARP HAM, Geoffrey: Grotesque: First Principle In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 34, 1976, č. 4, s. 464.

¹⁶ Tento prístup nie je nový, už v predslove drámy *Cromwell* Victor Hugo vymedzil podobnú škálu a jednotlivé realizácie [podľa Š. Povchanič – Literárne grafikony].

stavy. Grotesknosť sa utvára prostredníctvom deformácie telesnej stránky, disproporčnosti či animálnosti ako zvýraznenie negatívnych čŕt postavy (do výslednej monštruóznosti, karikatúry), či naopak vytvára jednotu protikladov s „čistou dušou“ (postup typický pre romantickú grotesku). Odlišný typ postavy je definovaný „redukovaným vnímaním, plochosťou“; charakter je len prostriedkom manifestácie hybnej sily/princípu v pozadí (či jej symbolom).¹⁷

Štúdia *Grotesque: First principle* absolutizuje Kayserovu myšlienku *náhlej, nečakankej zmeny*, keď grotesku „redukuje“ na moment, „ktorý hoci len na krátku chvíľu vnesie účinky chaosu do sveta, ktorý nie je schopný ich plne uchopiť“.¹⁸ Grotesknosť sa tak plne prejaví v širšom kontexte diela, kde v koordinácii viacerých štruktúrnych prvkov vzniká v bode prieniku rozdielnych, až protichodných modalít. Harpham zároveň dodáva, že groteska ako štruktúrny princíp nemôže fungovať v diele väčšieho rozsahu, keďže opakovaním sa perцепčná sila „momentu“ oslabuje a štruktúra sa stáva predvídateľnou.

Východiskom pre definovanie grotesky a grotesknosti je pre nás (aj) práca Philipa Thompsona *The Grotesque* (1972), podľa ktorej je groteska „nevyliešiteľný stret nezlučiteľných prvkov [orig. incompatibles], prítomných v diele aj recepcii“.¹⁹ Na základe tejto definície môžeme (s prihliadnutím na Philipa Thompsona a vyššie uvedené autorov) hovoriť o viacerých parametroch grotesknosti, ktoré ju odlišujú od ostatných módov zobrazovania a textotvorných postupov. V prvom rade ide o disharmóniu, prejavujúcu sa ako stret, súboj alebo spojenie diametrálne odlišných prvkov v štruktúre textu, pričom dochádza k vzájomnej deformácii, narušeniu a vytvoreniu novej kvality. Pretvorenie známych foriem nemusí niesť len príznak odcudzenosti – cudzosti, ale otvára sa priestor aj pre radosť z „hravého experimentovania“.

Nová kvalita sa prejavuje aj iným typom recepcie, ktorá nie je smiechom, ani hrôzou; kľúčová je podmienka nevyliešiteľnosti – koexistencie oboch fenoménov v jednom bode, keďže pri výraznej prevahe, či nebudaj absencii jedného z nich sa recepcia grotesky transformuje napríklad do podoby komickosti alebo hororu/gotickosti výrazu. „Irónia alebo paradox sú závislé na podobnom druhu konfliktu, alebo konfrontácie. Vlastne takmer všetky teórie komiky sú založené na určitej predstave nesúladu, konfliktu a juxtapozície opozít.“²⁰

Za relevantnú považujeme aj Kayserovu požiadavku premeny – grotesky ako procesu pretvárania, odcudzenia známeho sveta. Štúdia Silvie Pokrivčákovej *Grotesque Characters in Tolkien's Novels The Hobbit and The Lord of the Rings* (2005) nás stavia pred problém (ne/možnosti) prítomnosti grotesknej štruktúry vo svete, ktorý je iný – neznámy už vo svojich základoch. Philip Thompson odpovedá jasne – napriek výraznej extravagantnosti a extrémnosti výrazu (v dôsledku čoho bola často spájaná so svojvoľným fantazírovaním), je groteska naším svetom, len pokriveným a narušeným, ale práve z toho

¹⁷ Harphamovo vágne vymedzenie by mohlo korešpondovať s mysterióznou postavou Kurtza z novely *Srdce temnoty* Josepha Conrada, ktorého definuje chatrná, chorobou oslabená telesná schránka a automatizované presadzovanie zásad britského kolonializmu. (Zároveň však môžeme o tomto type postavy hovoriť ako o aktualizácii Kayserom vymedzeného motívu marionet.)

¹⁸ HARPHAM, Geoffrey: *Grotesque: First Principle*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 34, 1976, č. 4, s. 465, preklad J. M.

¹⁹ THOMPSON, Philip: *The Grotesque*. Londýn : Methuen, 1972, s. 27, preklad J. M.

²⁰ Tamže, s. 31.

plynie aj jej recepčná sila.²¹ Autorka štúdie sa sústredila na analýzu groteskných motívov skôr v ornamentálnom zmysle (na príklade monštruóznosti trolov a orkov), a tak na predstavený problém nepodáva uspokojivú odpoveď.

Samozrejme, môže to byť prívlastok oceňujúci aj naše vnímanie grotesknosti ako štruktúry, v ktorej dochádza k nečakanému a nevyriešiteľnému stretu/spojeniu nekompatibilných prvkov (v spektre horor-humor), z ktorých vzájomnej deformácie vzniká nová (ambivalentná) kvalita.

Letné hry – od grotesky ku grotesknosti

Pokus o vymedzenie grotesknosti ostáva len abstraktným konceptom, ak sa nedostane do kontaktu so *živým* literárnym dielom. Interpretáciou poviedky Dušana Mitana *Letné hry* z debutu *Psie dni* (1970) chceme poukázať na komplikovanosť grotesknej štruktúry, a rovnako aj doplniť, spresniť a rozšíriť zmysel viacerých téz, vyabstrahovaných z vybraných teoretických prác.

Letné hry Dušana Mitana sú označované ako *poviedka s tajomstvom*,²² pričom tajomstvo nadobúda niekoľko rozdielnych podôb. Jednu z nich naznačuje už základný konflikt poviedky, ktorý môžeme vymedziť vetou: „*ciciak, hrá sa s gul'ôčkami – a chcel by ma chytať za prsia...*“²³ Do sveta detských hier jedenásťročného chlapca vstupuje o tri roky staršia sesternica Alžbeta, ktorá v ňom prebúda dosiaľ nepoznanú sexualitu – hlavný zdroj napätia medzi postavami. Alžbeta vystupuje na celej ploche poviedky so značnou suverenitou a jej sebavedomý úsmev neraz prechádza do ostrého výsmechu strachu, zahanbenia a v neposlednom rade infantilnosti hlavného hrdinu. Alžbeta je tak (spočiatku) scudzujúcim²⁴ prvkom rozprávania, keďže narúša projekt letných prázdnin (*nevie hrať futbal*), v dedinskom prostredí pôsobí exoticky a výstredne (*na hlave neustále nosila baretku*) a narúša známe prostredie domova a jeho pravidlá (nečakané stretnutie v kúpeľni, na rozdiel od hrdinu nepociťuje strach z temnej manzardky).

Reakcia protagonistu na scudzujúci prvok tak osciluje medzi zdôrazňovaným obdivom a nenávisťou: „...*nenávidel som ju za úsmev, ale obdivoval za iné veci, tak som tam stál, oko na kľúčovej dierke, zaplavený nenávisťou a obdivom a ešte niečím dosiaľ nepoznaným*“ (s. 6). Na „dosiaľ nepoznané“ (sexualitu či platonické zaľúbenie) hrdina reaguje detinsky a úpenlivo sa pokúša narušiť suverenitu *mestského dievčaťa* konfrontáciou s domácimi zvieratami, spomínaným umiestnením do manzardky,²⁵ a hlavne radikálnou pomstou za výsmech, ktorá spočíva v postupnom odhaľovaní hnijúceho tela neznámej stareny.

²¹ Domnievame sa, že by bolo možné objaviť grotesknú štruktúru aj vo svete koncipovanom ako fantasy – ten má svoje pevné pravidlá, ktorých zrušením či invertovaním je možné vytvoriť „groteskný moment“ (napr. narušením recepčného módu). Momentálne však ide len o hypotézu, ktorá vyžaduje ďalší výskum.

²² KRNOVÁ, Kristína: *Kapitoly z dejín slovenskej literatúry druhej polovice 20. storočia*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Fakulta humanitných vied, 2009, s. 87.

²³ MITANA, Dušan: *Psie dni*. Levice : L.C.A. Levice, 2001, s. 7. Ďalej pri citácii uvádzame len stranu.

²⁴ Pojem „scudzujúci“ v práci používame na základe terminológie Wolfganga Kaysera, keďže postava Alžbety je prvok vnášajúci do rozprávania tenziu, napätie.

²⁵ Tematizovanie detského strachu z tmy predstavuje odlišnú podobou tajomstva prítomnú v *Letných hrách*: „Uši sa dajú zapchať. Ale vidieť! Vidieť cez tie sklenené dvere strašnú tmú na povale, ktorá len číha na to, aby ste otvorili dvere. Vrhne sa dnu, obalí vás, rozbije žiarovku, okamžite zaplaví celú izbu“ (s. 7).

Takto vystavaný konflikt vedie k „zvratu a prekódovaniu naratívnej situácie, vyhroteniu do absurdných dôsledkov“.²⁶ Topos domova tvoreného kúpeľňou (prirodzene evokujúcou čistotu) a manzardkou (ktorá je pre Alžbetu miestom oddychu), nahrádza neznáme a nehostinné prostredie domu na okraji dediny vyplneného „smradľavými výparmi, horičnosťou a vlhkosťou“ (s. 7). Tematizácia objavovania sexualitu a súboja pohlaví sa spája s Mitánovou poetikou hnusu,²⁷ prejavujúcou sa nielen na prostredí domu, ale hlavne v plánoch postáv stareny a jej dcéry.

Starenu považujeme (terminológiou Goeffreyho Harphama) za makabroznú karikatúru, keďže táto postava je charakterizovaná absurdnou sústavou chorôb a neprimeraných deformácií: „nafúknutosť/vodnatosť“, dopĺňajú „bezzubé, červené d'asná, reumou skrivené prsty, hnijúce nohy, franforce mäsa, nepriliehajúce ku kostiam“ (s. 13) a pridávajú sa aj detaily výkalov a vylučovania. Na základe vymedzenia štruktúry grotesknosti ako neriešiteľného stretu protichodných prvkov však považujeme za kľúčovú náhlu premenu stareny – z pasívneho, nehybného kusu mäsa sa nečakane stáva „vitálna“ postava, oplývajúca značnou (a vzhľadom na vyššie uvedené vlastnosti nevysvetliteľnou) silou. „Vtedy ju starena schmatla za rameno (...), dlhé starenine nechty ako pazúry nejakého dravého vtáka sa zarývali do jej mladého, nevinného mäsa“ (s. 13). Na základe vytvoreného „momentu šoku“, spoločne s následným stavom akútneho ohrozenia, sa groteskná štruktúra (v danom momente) prekrýva s hororom (ktorý je však deformovaný zjavnou infantilnosťou výrazu²⁸).

Odlišnú kvalitu hororovej a grotesknej štruktúry demonštruje výrazne extravagantný a extrémny obraz spontánneho vypadnutia stareninho oka (s. 9), pri ktorom môžeme hovoriť o morbidnom humore, keďže dochádza nielen k doslovnej tematizácii sémantického významu spojenia „vyočiť si oči“: „Aspoň na mňa tak nepozerajte. Veď si vyočíte oči. (...) hneď ako Alžbeta dopovedala posledné slovo, pravé starenino oko vypadlo“ (s. 15), ale v rámci grotesknej štruktúry sa následne prejavuje význam detského hrdinu (a rozprávačskej optiky), pretože dochádza k asociatívnemu spojeniu vypadnutého oka a sklenených guľôčok. Pripomína sa tak názov poviedky a predchádzajúce brutálne obrazy všadeprítomného hnusu sú vnímané na pozadí detských, letných hier.

Tomáš Horváth uvádza ako finálny bod kompozičnej schémy väčšiny Mitánových poviedok šokujúcu pointu.²⁹ Letné hry sa však danej schéme svojou neukončenosťou a nevyriešenosťou vymykajú. Za šokujúcu pointu však možno označiť starenino vyhlásenie o vlastnej dcére: „Ona je zlá. Ona je strašne zlá“ (s. 14). Postavy stareny a dcéry sú tak nositeľkami (a vyvolávajú) dve odlišné kvality hororu výrazu – strach (starena) a úzkosť (dcéra). „Úzkosť sprevádza nejasná predtucha nebezpečenstva, ktoré nedokážeme presne určiť ani pomenovať. V porovnaní s tým je strach spredmetnenou úzkosťou.“³⁰

²⁶ HORVÁTH, Tomáš: *Dušan Mitana*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 19.

²⁷ Krnová, c. d., s. 86.

²⁸ Horor výrazu – pocit akútneho ohrozenia je v tomto prípade oslabený aj stareninou (nie práve hororovou) motiváciou: „Budeš tu sedieť a čítať mi z Biblie“ (s. 13).

²⁹ Bližšie pozri Horváth, c. d..

³⁰ PLESNÍK, Ľubomír a kolektív: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011, s. 257.

Fyziologický opis dcéry je abstraktnejší a neprirodzený odlišným spôsobom (nejde len o enumeráciu biologických deformácií ako u stareny): „*Bola chudá, vysušená, vráskavá a šedivá, vyzerala staršia ako starena*“ (s. 9). Zároveň je charakterizovaná vulgárnym jazykom a aj jediné gesto jej pohostinnosti sa nesie v – pre poviedku Letné hry typickým – duchu poetiky hnusu: podané poháre s mliekom sú poutierané do zahnojenej zástery. Výsledná *úzkosť* je výsledkom kombinácie prezentovanej barbarskosti (k už spomenutým vlastnostiam doplníme aj značnú silu, ktorou dcéra oplýva: „*tresla dvermi, až zarinčali zle utesnené okenné tabule a sklený riad v zelenom kredenci s popraskaným lakom sa prudko roztriasol*“, s. 11) a jej následnej neprítomnosti, utvárajúcej priestor pre demonizáciu postavy: „*prekabátili sme stareninu dcéru, ktorá nás určite chcela otráviť*“ (s. 12). Postava dcéry je tak v konečnom dôsledku realizáciou princípu, ktorý Wolfgang Kayser pomenoval ako „temné sily, plaziace sa naším svetom, i mimo neho“.³¹ V poviedke tak dochádza k stretu strachu a odporu, teda kombinácii, ktorú Geoffrey Harpham vo svojej štúdii *Grotesque: The First Principle* odmieta a v rámci klasifikácie grotesky dochádza k prieniku fantastickej a goticko-makabróznej³² štruktúry.

Zároveň sa domnievame, že na základe identifikovaných vlastností Mitanovej poviedky, sú Letné hry viac modernistickou než postmodernou groteskou.³³ V štruktúre diela nastáva prudký zlom (presunutie do domu na samote), po ktorom dochádza k postupnej premene existujúcich, definovaných vzťahov medzi postavami. Ak sme Alžbetu a jej funkciu v prvej časti poviedky označili za scudzujúcu, v novom prostredí sa jej vzťah k hlavnej postave postupne mení. Provokatívna suverenita sa pod tlakom strachu a úzkosti mení na porozumenie, ktorého prejavom je uvoľňujúci smiech: „*Zohli sme sa úplne naraz, zrazili sme sa čelami, rozosmiali sme sa, spoločne sme vytiahli spod postele lavór a víťazoslávne sme doň vyliali všetko mlieko*“ (s. 11). Finálnou premenou je zrušenie samotného súboja, akceptácia prvotného stavu (naznačeného hneď v úvode poviedky: „*hovorila síce, že je Alžbeta, a tvrdila, že je to kráľovské meno, ale pre mňa bola len Beta*“, s. 7) a následná subordinácia, keďže opovrhliivé Beta sa v závere stáva Alžbetou („*a uznal som, že možno existuje aj nejaká kráľovná Alžbeta*“, s. 13) a strachom omámený protagonista len mechanicky vykonáva Alžbetine pokyny. „*Ciciak. Prilož! Priložil som*“ (s. 15). Treba tak pripomenúť, že radikálna premena sveta nevedie (ako vo všeobecnosti predpokladá Kayser) k celkovému chaosu a absurdite, ale skôr k (zdanlivému) prekročeniu a urovnaniu vyvolaného chaosu.

Interpretácia Mitanovej poviedky Letné hry a preukázateľných prvkov grotesknej obraznosti v nej obsiahnutých nás privádza k úvahe o možnosti vymedzenia grotesky ako literárneho žánru, ktorý Silvia Pokrivčáková vo svojej monografii definovala pomerne vágne ako „krátky prozaický útvar s grotesknými prvkami, príp. s grotesknou pointou“.³⁴

³¹ Kayser, c. d., s. 187.

³² Za súčasť makabróznej ornamentálnosti textu označujeme aj biblické citáty, ktoré dopĺňajú rozprávanie: „Tedy řekl: Nechtěž ho, aniž kde hýbej kostmi jeho. I vyslobodil kosti jeho s kostmi proroka toho, kterýž byl přijel z Samaří“ (s. 9).

³³ Vzhľadom na klasifikáciu Tibora Žilku, ktorú uvádzame v prvej časti štúdie. Letné hry sa svojou štruktúrou približujú viac Kayserovmu vnímaniu grotesky než „extravagantom“ definovanej postmodernej grotesky. Podrobné rozlíšenie však bude predmetom pokračujúceho výskumu.

³⁴ POKRIVČÁKOVÁ, Silvia: *Karnevalová a satirická groteska*. Nitra : Garmond, 2002, s. 14.

S pripomenutím Harphamovej redukcie grotesky na „groteskný moment“, ktorý do známeho sveta vnáša neuchopiteľné prvky chaosu, považujeme za zásadnú štúdiu Francesa K. Barascha *The Grotesque as a Comic Genre*, artikulujúcu požiadavku: „V groteske ako žánri sa však musí podobný moment opakovať (...) Aj keď je možné komicko-hororové prvky identifikovať ako groteskné, samy o sebe netvoría žánrovú štruktúru, tá sa utvára až ich frekventovaným opakovaním v texte.“³⁵ Takéto vymedzenie utvára nové možnosti pre ďalšie skúmanie grotesknej štruktúry, rovnako aj priestor pre vertikálne odstupňovanie: grotesknosť – groteska. Zadefinovanie a analýza grotesknosti umožňujú odlišenie, prípadne popísanie prieniku s inými módmi zobrazenia a výrazovými kategóriami (napríklad horor). Výskum grotesky ako žánrovej štruktúry vedie k charakteristike vzájomnej koordinácie vzťahov medzi jednotlivými prejavmi grotesknosti v rámci textu.

Na základe opísaného plánu postavy stareny a jeho štruktúry môžeme hovoriť o grotesknosti, ktorá je jedným z konštitučných prvkov grotesky – náhlým pretransformovaním zomierajúceho na ohrozujúce (a teda aj vitálne) sa vytvára jeden z „groteskných momentov“ (v dôsledku ktorého dochádza aj k premene vzťahu medzi postavami, a tak ho označujeme za kľúčový moment rozprávania), vyplýva z (groteskného) pretransformovania naratívnej situácie (bezpečie domova – nebezpečná usadlosť) a smeruje tiež ku grotesknému momentu „vyočenia očí“ (grotesknosť utváraná na úrovni jazyka).

Grotesk však v tomto prípade nie je možné limitovať a zredukovať len na „moment“ a jeho opakovanie, keďže v celej štruktúre Letných hier sledujeme nevyriešiteľné spojenie nekompatibilných prvkov a ich vzájomnú deformáciu, vytvárajúcu novú kvalitu. Groteskné vyplýva zo všade prítomného kontaktu sveta „detských hier“ a neznámeho, nevysvetliteľného priestoru plného hniloby. Groteska tak vzniká koordináciou špecifického ustrojenia postáv, priestoru, rozprávača a použitého jazyka. Ak sme vymedzili základný konflikt poviedky jednou vetou, môžeme tak urobiť aj pri záverečnej charakterizácii Mitanovej grotesky (či grotesknej poviedky). Pred tvárou zomierajúcej stareny sa prejavuje bujnajúca sexualita hlavného hrdinu, a tak dochádza k vzájomnej deformácii dvoch rozdielnych výrazových módov: „Ciciačik, daj si pozor na brko, až sa zachádzala od smiechu. Nerehoc sa, ty koza. Nevidíš, že zomiera?“ (s. 12).

LITERATÚRA

- BACHTIN, Michail Michajlovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : Argo, 2007.
- BARASCH, Frances K: The Grotesque as a Comic Genre. In: *Modern Language Studies*, roč. 15, 1985, č. 1, s. 3 – 11.
- CONRAD, Joseph: *Heart of Darkness*. Londýn : Penguin Books, 1994.
- HARPHAM, Geoffrey: Grotesque: First Principle In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 34, 1976, č. 4, s. 461 – 468.
- HORVÁTH, Tomáš: *Dušan Mitana*. Bratislava : Kalligram, 2000.
- KAYSER, Wolfgang: *The Grotesque In Art and Literature*. Bloomington : Indiana University Press, 1963.
- KRNOVÁ, Kristína: *Kapitoly z dejín slovenskej literatúry druhej polovice 20. storočia*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Fakulta humanitných vied, 2009.

³⁵ BARASCH, Frances K: The Grotesque as a Comic Genre. In: *Modern Language Studies*, roč. 15, 1985, č. 1, s. 5, preklad J. M.

- MITANA, Dušan: *Psie dni*. Levice : L.C.A. Levice, 2001.
- PLESNÍK, Ľubomír a kolektív: *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011.
- POKRIVČÁKOVÁ, Silvia: *Karnevalová a satirická groteska*. Nitra : Garmond, 2002.
- POKRIVČÁKOVÁ, Silvia – POKRIVČÁK, Anton: Grotesque Characters in Tolkien's Novels *The Hobbit* and *the Lord of the Rings*. In: *Middle-earth and Beyond: Essays on the World of J. R. R. Tolkien*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010, s. 75 – 90.
- THOMPSON, Philip: *The Grotesque*. Londýn : Methuen, 1972.
- ŽILKA, Tibor: Groteska v česko(slovenskom) filme a literatúre. In: *Ideologie a imaginace*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 149 – 159.

Mgr. Jakub Melník
 Univerzita Mateja Bela
 Filozofická fakulta
 Tajovského 40
 974 01 Banská Bystrica
 SR
 e-mail: jakub.melnik@umb.sk