

ŠTÚDIE

Transformácia autobiografie a populárnej literatúry v Jesenského románovom koncepte

MARCELA MIKULOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

(Dokončenie z minulého čísla)

Písanie a trúchlenie

Čitateľa s „humoristickým“ očakávaním môžu pri čítaní *Demokratov* vyrušovať opisy prírody, ktoré svojím zväčša melancholickým ladením kontrastujú s inak komicko-ironickou modalitou dialógov a charakteristík postáv. Prevažne sú to opisy nevlúdneho jesenného počasia a takmer vždy korešpondujú s vnútorným rozpoložením postáv. Takýto je aj opis novembra na začiatku kapitoly *Starý a nový typ*:

*Fňukal, lial slzy, skučal vetrom, utieral sa mokrou šatôčkou hmly, a kým ju ťahal z vrecka, vypadol z neho i mráz i vôdový sneh s chumáčmi ako vtáčie hlavičky. Mal čier-
nu tvár a pohľad jeho bol tmavý. Kam pozrel, zatônil všetko.*

*Hnusné je mesto v takomto čase. Mokré parčíky s nitkami tmavého snehu sčerneli so
stromčekmi a kríkmi. Zjavili sa v nich vrany a začmudené mestské vrabce. Sedeli nehybne
na vetvách, ako čo by drielali. V rannej polotme sa zdalo, že sú to listy, ktoré vlhký,
sychravý vietor nestačil ešte odtrhnúť.* (s. 333)

Poeticky prekvapujúce a originálne obrazy prírody, ale aj mestských scenérií – to sú enklávy, do ktorých sa ukrýva autorov lyrický subjekt kontemplujúci vo svojej vlastnej ľudskej jeseni. Tieto plastické obrazy obohacujú epické prostredie románu repertoárom impresívnej lyriky. Tieto nevšedné „vpády“ lyriky do epiky, plnej nízkych citových pohnutí, sú zároveň súčasťou kontrastného tvarovania textu. Napriek zdanlivej neorganickosti sú lyrickým „sprostredkovateľom“ medzi „exteriérom“ textu a hĺbkovou rovinou autorskej výpovede. Dalo by sa povedať, že udržiavajú hladinu vnútornej disharmónie, ktorá bráni úplnému prechýleniu modalít románu na stranu komična.

*Nad žeravým západom stálo bledozelené nebo a na ňom believal sa mesiac ako
mliečne okrúhle tienidlo lampy, kým ju súmrak nezapálil a noc nevykrútila knôtik, aby
zahorela plným svetlom. Vtedy už bolo cítiť v povetří chlad jesene. Nevdojak prichádzala
na myseľ dlhá osem-deväťmesačná zima. Človeku začínalo byť smutno okolo srdca.*

(s. 246)

Podobné lyrické obrázky zachytávajú nielen „krásu chvíle“, ale predovšetkým jej pominuteľnosť – aj predchádzajúci opis autor následne dešifruje ako „umieranie prírody“ (tamtiež). Lyrika je v tomto zmysle aj skrytou meditáciou o vlastnej pominuteľnosti a pominuteľnosti vôbec. „Lyrické stavy“, predovšetkým smútok a melanchólia, sú tak spôsobom zmierovania sa autora s faktom smrti, s ktorým bol prvýkrát traumaticky konfrontovaný v prípade smrti otca. Ak vnútornou motiváciou napísania *Demokratov* bolo „vyrozprávanie sa“ z tejto doteraz neuzatvorenej intímnej kauzy, potom v tomto procese majú svoju funkciu aj lyrické opisy ako ostrovy tzv. lyrického výlevu vo chvíľach, keď mu smrť otca „nevdojak prichádzala na myseľ“.

Smútok zo smrti otca, ktorý pre štrnásťročného chlapca a pre celú rodinu znamenal niekoľkonásobnú traumú (citovú, existenčnú i sklamanie z „našich“ politikov), sa vpísal natoľko do Jesenského biografie, že sa stáva hlavnou témou jeho úvah, ale ostáva pritom diskretným motívom, pretože väčšina čitateľov o autobiografickosti v románe nemusela vedieť. Smrť Jesenského otca bola podľa všetkých indícií urýchlená vonkajšími okolnosťami, ktoré vyvolali i jeho ochorenie a náhly skon. Vedomie, že k tomu nemuselo dôjsť, keby charakterovo nezlyhali ľudia z otcovho okolia, Janka Jesenského zjavne prenasledovalo, determinovalo v mnohých ohľadoch i jeho správanie: v mladosti to bolo provokujúce správanie „nad“ jeho finančné pomery (ako zachytávajú spomienky jeho bratov i mnohých iných pamätníkov), aby možno navonok dokazoval, že otcova smrť mu nepriinesla ujmu. Jeho stavy beznádeje, neschopnosť dostať sa z finančnej mizérie prezrádzajú zasa listy Ol'ge Kraftovej, ktoré sú akýmsi rubom jeho masky provokatéra a bonvivána. Opakovane zachytávajú jeho úzkostné, až depresívno-melancholické stavy: „Ako by nebol rád, ako by nepostrádal Teba, drahá Ol'ga, kamaráta môjho jediného! Len jedna chyba je – som chabý. Život pomotal, zamotáva, a keď by aj veril v jednu milujúcu ženu, neverím tomu, že by som ju v stave bol šťastnou urobiť, alebo aspoň spokojnou s osudom, neverím, že by sa dobre cítila a ja tiež dobre. Toto je to, čo ma robí rezervovaným, neodhodlaným, potom bezcharakterným, klamárom. Nieto odhodlanosti! Nieto viery v šťastie, pokoj alebo nepokoj radosť robiacim. Takto ma ber, prosím Ťa a sama, prosím Ťa pekne, necíť sa viazanou v priateľstve [...]“⁸⁵

Stavy neschopnosti úprimnej lásky, straty tohto citu alebo nezlučiteľnosti lásky a peňazí už Jesenský tematizoval vo svojej krátkej próze na začiatku storočia (*Otroci, Koniec lásky, Slovo lásky, Elena, Bozk*), kedy ešte podliehal intenzívnym pocitom emocionálneho vyhasnutia i sklonom k melancholickému sebaobviňovaniu.⁸⁶ O „očisťujúcom“ smútku v súvislosti s Jesenského poéziou zaujímavo písal i F. Votruba: „V týchto záchvatoch smútku skrýva sa viac. Tie utajené túžby a želania, tkvejúce akoby v podvedomí, naše márne sny a nádeje, stesk za dačím, čo bolo alebo mohlo byť a nikdy sa nevráti, ubíjané sily, ktoré nemajú a nevedia, kam sa vyraziť – tie vypláču sa v týchto chvíľach.“⁸⁷

⁸⁵ List z 5. 6. 1906. In: Petrus, *Listy Janka Jesenského I*, c. d., s. 162.

⁸⁶ O melanchólíi ako o bolestnom rozladiení, strate záujmu o vonkajší svet, vyhasnutí schopnosti milovať, zníženom sebavedomí i obviňovaní seba samého píše S. Freud v štúdií Smútok a melanchólia. FREUD, Sigmund: *Za princípom slasti*. Bratislava: Kalligram, 2005, s. 10.

⁸⁷ VOTRUBA, František: Jesenský. In: *JJKS*, s. 393.

V *Demokratoch* však opisy smútku a melanchólie nadobúdajú celkom inú podobu. Citové problémy vďaka spokojnému manželstvu mohol autor bagatelizovať, respektíve v tomto prípade schematizovať a na ploche románu sa rozhodol oslobodiť od spomínaných traumatizujúcich tém tak, že ich distribuoval do viacerých marginálnych postáv. Jesenský svoj smútok priznával v súkromí, písal o ňom v listoch⁸⁸, spomínajú ho aj priatelia ako súčasť jeho osobnosti: „V osobnosti, či lepšie rečeno: v tvorbe Jesenského možno nájsť prvky rôznych psychických stavov veselosti, humoru, sarkazmu a irónie, ale aj hlbokého smútku, strachu a vnútornej rozpoltenosti, depresie a rozčúlenosti, ktoré majú v rôznych obdobiach ráz akejsi náhlej menlivosti“, uvádza A. Štefánek.⁸⁹ Explikatívny mechanizmus, ktorý Freud využíva na opísanie týchto psychických stavov, pomenúva ako *ekonomický* model, teda z psychoanalytického hľadiska sú stavy podobné smútku ponímané ako práca. „Práci truchlení lze obecně chápat jako práci interiorizace a appropriate – neomezuje se jen na popis určitého psychického stavu a může vstupovat do daleko širšího kontextu“, píše J. Fulka.⁹⁰ „Práce truchlení je současně osobní i textový prvek, který jako červená nit prochází celým textem.“⁹¹

Téma smútku je len jednou časťou autobiografickosti v *Demokratoch*, tou druhou je politická tematika románu. Obe tieto zložky sa v celku románu dopĺňajú, prestupujú, podmieňujú – príznačné však je, že do popredia naratívnej siete kritika doteraz vždy presadzovala politiku ako relevantnú výpovednú plochu názorov autora a celkom obchádzala melancholickú tému, ktorú autor strategicky „zastieral“, maskoval nepodstatnými alebo poklesnutými kontextami. K takýmto výkladovým posunom mohlo prísť i preto, že sa registrované autobiografické prvky v románe neinterpretovali ako ťažiskové, a tiež preto, že populárna vrstva románu sa neakceptovala ako jeho organická súčasť. V tejto súvislosti sa otvárajú ďalšie otázky teórie žánru autobiografie a jeho špecifik, na riešenie ktorých tu nie je priestor. Poznamenajme aspoň toľko, že úvahy o autobiografii sa v teórii literatúry dostali do polôh, kde o všetkých textoch platí, že produkujú figúru autora v momente písania, a teda môže aj nemusí byť každý text autobiografický. Špecifickosť autobiografie je v jej paradigme – „autobiografie jako žádný jiný literární druh ozřejmuje zásadní problematičnost jakéhokoli druhu reference“⁹². Jesenský zrejme nehodlal napísať autobiografiu v klasickej zmysle s personálnym ja-rozprávačom a s prerozprávaním chronológie svojho života. Jeho autorskú stratégiu v *Demokratoch* môžeme dešifrovať skôr ako opačnú – zahľadiť stopy po svojom subjekte. Jeho diskrétna, ale očisťujúca práca so smútkom, ukrývaným a prekryvaným na perifériách textu, však možno splnila svoj účel, *završila* sa napísaním románu a pomohla autorovi zbaviť sa traumatizujúcej psychickej záťaže, „spaľujúcej jeho Ja“⁹³.

⁸⁸ V liste Oľge Kraftovej z 10. 2. 1906 pri kondolovaní k smrti jej otca píše: „Ja som už prešiel cez ten zármutok, a ačkoľvek som bol 14-ročný chlapec, cítil som veľmi; inštinktívne chápal som, že mamke a nám trom chlapcom bude teraz zle.“ In: Petrus, *Listy Janka Jesenského* 1, c. d., s. 154.

⁸⁹ ŠTEFÁNEK, Anton: Moje spomienky na Janka Jesenského. In: *JJKS*, s. 130.

⁹⁰ Fulka, c. d., s. 148.

⁹¹ C. d., s. 149.

⁹² FINCK, Almut: Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie. In: Kol.: *Úvod do literární vědy*. Praha: Hermann & synové, 1999, s. 285.

⁹³ Freud, c. d., s. 12.

Predpoklad, že autobiografická téma je pre Jesenského ústredná, potvrdzuje aj spôsob, akým ju Jesenský na ploche románu rozptyľuje, aby rozpriestranil jej účinok a znásobil jej dôraznosť. Je súčasťou prehistórie románu a autor ju začleňuje aj do aktuálnej temporality diela (do spomienkového pásma). To, že sa s touto témou vyrovnáva až v *Demokratoch*, súvisí zrejme so skutočnosťou, že spomínané tragické rodinné udalosti dokázal umelecky spracovať až s odstupom rokov ako zrelý autor a človek. Tak, ako pomocou transformácie a opakovania môže naratívny diskurz stupňovať významy konceptov, ba generovať aj významy nové, vyskytuje sa táto téma aj v zdanlivo odľahčených, s ňou nesúvisiacich motívoch. Preto sa s ňou prekvapujúco stretávame v súvislosti s tragédiou bankového riaditeľa Rozvalida, ktorý nebol spočiatku zobrazovaný ako sympatická postava. Až keď ľudia z politických kruhov nedodržia slovo (paralela so situáciou Jesenského otca!) a nepriamo ho tak priviedú na mizinu, príznačne sa mení optika autorovho vnímania tejto postavy. Už to nie je Landíkov nepriateľ, ale „ruinovaný človek“ (s. 467), ktorý sa zachoval gentleman-sky voči politikom, ktorý sa „potkol [...] v dôvere v panskú šľachetnosť“ (s. 466) a ktorý prežíva krajné zúfalstvo a má samovražedné nutkania. Jediná osoba, ktorá sa k Rozvalidovi a jeho žene zachová ľudsky, je ich kuchárka Hanka – tá spôsobí zároveň obrát v hodnotovom svete bankára od peňazí k „láske“. Vieme už, že Hanka jednoznačne patrí k sentimentálnej, happy-endovej rovine príbehu, do ktorej „vŕha“ aj Rozvalida, a ten nakoniec vychádza zo svojej tragédie ako „vítaz“ (Petrovič mu vyhrá súd) a morálne preporodený človek.

Jesenský opisuje Rozvalidove krajné duševné stavy s neobvyklou empatiou, akoby naznačoval, že na „nápravu“ nikdy nie je neskoro. Hoci sa pri molových témach (láska, trápenie) spravidla vzdáva irónie v prospech nociónálnej modalít, tu s účasťou opisuje Rozvalidov stav po exekúcii majetku:

Keď ho doktor zduril, že niet príčiny ležať, a kto chce žiť, nech sa postaví aspoň na podošvy, len-len že nevybuchol: „Nechcem žiť.“ Nevypustil zúfale slovo, lebo tam stála i jeho žena so slabým srdcom, a vedel, akoby ju rozčúlil takýto výrok. Vstal, ale nešiel z domu. Nebude sa ukazovať, aby ľudia nepozerali na neho s ľútosťou alebo škodoradostne. Nemohol by každému vysvetľovať, čo sa s ním stalo a ako sa to stalo. Chodil po veľkých izbách bez pokrovcov, ktoré stáli zvinuté na hŕbe v pitvore, s nerozostaveným náradím, čakajúcim v neporiadku po kútoch na odvlečenie, ako to exekútor na rozkaz banky nariadil, aby tlačil a prinútil pána direktora i jeho ženu usporiadať si túto trápnu dlžobu. Byť bol ako zoblečený mŕtvy človek so všetkými svojimi škvrnami, vyrážkami, vredmi a nedostatkami po holom tele. Tak sa ho žiadalo ničím prikryť.

Nervózne hmatal náplaste na čele a na vyholenom tyle, ako čo by bola hlavná vec, či dobre držia, a ťahal sa pritom z miesta na miesto ako hrbatá tôňa, neumytý, neučesaný, v papučiach, v župane s nezaviazanou šnúrou, ktorá sa vliekla za ním ako povraz obesenca, ktorý spadol zo šibenice. [...]

V prostom meštianskom živote si človek môže jedným chybným krôčkom niekedy i nohu zlomiť, ale v banke bankový direktor si takým krôčikom môže celý život dolámať. (s. 464 – 465)

Jesenský opisuje Rozvalidov „prípád“ veľmi podrobne, akoby rekonštruoval otcovu kauzu – s vedomím, aké je vlastne jednoduché pripraviť niekoho o majetok a zničiť ho. Pasáže, kde reč rozprávača preberá kompetencie vnútorného monológu človeka na dne psychických síl, poukazujú na autora prenasledovaného otázkami, ako sa asi cítil jeho otec v podobnej situácii. Prostriedky, ktorými rekonštruuje „vedľajšie účinky“ po tomto existenciálnom pokorení, majú výrazovú silu metafory:

V Rozvalidovi sa prevracalo všetko, rozum, srdce, žalúdok, hlava. Život ho dokonale kopol a smrť ho ešte nechcela. Postavili ho na nohy, ale bolesti zostali. Bolel ho každý klinček, na ktorom visel obraz, hodiny, keď bili, lyžička, keď cengla, pohár, keď zazvonil... „Nič je nie moje.“ Ale horší bol pocit opustenosti a životnej prázdnoty. Zdalo sa mu, že ho už spoločnosť vytrela spomedzi živých. (s. 468)

Nie je to náhoda, ale opäť záležitosť autorovej koncepcie, že v susedstve tohto umelecky znepokojivého obrazu stavov ťaživej depresie sa ocitá až gýčovito opotrebovaný obraz kuchárky Hanky. Jeho funkciou je kompenzovať emocionálnu tenziu, „prepólovať“ ju do opačných, úľavných citových polôh, okamžite prehlásiť podozrenie z opisovania skutočných autorových pocitov. Treba podotknúť, že v prekryvaní svojich tenzívnych stavov sentimentálnymi klišé je niekde autor „dôslednejší“, než by si to vyžadovala situácia:

Ešte dobre, že tu bola Anička. To nebol kvet do náhrobného venca alebo kytky. Mala na sebe len bielu zásterku a čepček na hlave, ale jej sviežosť, nádych zdravia v tvári, trblietanie v rosistých očiach, a hoci v duši stiesnenie nad položením jej pánov, poletujúci úsmev na perách, nahradzovali pekný jarný deň a celú líku kvetov.

Rozvalidovi, keď ju videl, ožila muška na brade a bez bzučania vyletúvala pod nos. S chvíľkovou radosťou brával z jej ruky tanierik so zemiakovou kašou.

Nebola to už len kuchárka. Stala sa členom rodiny, akoby dcérou. (s. 470)

Rozvalidovci sa váhavo rozhodujú osvojiť si Hanku, čo Jesenský zachytil nápaditou personifikáciou, s obraznosťou moderného básnika:

Otázka zostala nerozriešená, ale bola v dome. Chodila s Rozvalidom po izbách, sadala si s ním do fotela pri peci, sťahovala lampy, zapalovala ich, hovorila a dívala sa oblokom, líhala si do postele, bdela, vpradúvala sa do driemot, vstávala. (s. 475)

I z týchto úryvkov je zrejmé, že vnútorné stavy Rozvalida sú zachytené prostredníctvom lyrickej introspekcie a navodzujú celkom inú modalitu ako pasáže, súvisiace s politickou rovinou textu.

Ďalšou, tentoraz melancholickou verziou tenzívnej autobiografickej témy, je jej „premiestnenie“ do postavy vdovy Estery, ktorá žensky priťahovala Petroviča. Keď sa ten ocitne v jej malom byte, uvedomuje si chatrný nábytok, časom zastreté znaky bývalého blahobytu, pričom máme pocit, že Jesenský sa pri opise vrátil do rodičovského domu, ktorý jediný, ako matkino veno, nepodľahol exekúcii:

V izbe nebolo vidieť biedu, len akýsi zármutok šiel od olejových obrazov a farbistého zemianskeho erbu. Nemo sa kĺzal po holej dlážke, po úzkom zelenkavom koberčeku k izbovej záhradôčke a odtiaľ sa vkrádal do srdca. Kus bývalého prepychu v čistej chudobe. Taký smútok chytá ľudí pri každom zborenom hrade, ošarpanom kaštieli, spustnutom parku, zájdenom a už slepom rokokovom zrkadle. Melanchólia zanikania starej krásy, bohatstva a veľkosti, pokorenej pýchy, ktorá padla na kolená, a skláňajúc hlavu, vzbudzuje ľútosť.

Eštera zbadala Petrovičov pohľad.

– To je zem z nášho majetku, – ukázala na záhradku a usmiala sa. – Z celého majetku mi len toto zostalo. (s. 533)

Kým v scéne s Rozvalidom sme boli svedkami hlbokej depresie z neschopnosti zvládnuť krízovú situáciu, melanchólia, ktorou obklopil Jesenský postavu Estery (s ktorou zjavne sympatizoval), má bytosť rozmer, jej naznačovaná hĺbka avizuje zasunutú spomienku autora. Vyrovnaný smútok vdovy Estery je vlastne *jeho* diagnózou – o to urputnejšie ho zakrýva (v tomto prípade ženskou postavou). „Melanchólia odkazuje na hlbšie súvislosti bytia než depresia“, konštatuje znalec tejto problematiky L. Földényi, ktorý vidí v melanchólíi existenciálny postoj i nespochybniteľný zdroj posudzovania sveta a ktorý vníma melancholika ako odsúdeného na večnú nenaplnenosť, na stále zažívanie deficitu⁹⁴.

Kým autobiografický príbeh samotného autora v spomienkovom pásme Landíka je vzťahom podobnosti, je opakovaním ekvivalentu a jeho prepisovaním na základe intertextuálnej podobnosti, v transformovaní autobiografického príbehu do životných okolností postáv Rozvalida a vdovy Estery ide o metonymickú, súmedznú intertextualitu, o prepísanie pretextu, autobiografického príbehu autora do novej podoby. Kým v prvom prípade sa oba príbehy (života autora a Landíkových spomienok) prekrývajú, v druhom prípade sú to skôr tematické citáty, ktoré sú na úrovni paradigmatickej evokácie. Z tohto napätia medzi rozptýlenými zjavnými prvkami pretextu (autobiografickosti) a ich rôznym spôsobom priznávanou alebo zakrývanou podobou sa z *Demokratov* stáva svojím spôsobom kryptotext.

V každom prípade tieto rôznym spôsobom skrývané a transformované autobiografické motívy, ktoré dovtedy, kým nevyšla Jesenského korešpondencia, neboli čitateľsky dekodovateľné, stávajú sa teraz súčasťou interpretačnej intencie diela. Napríklad spomínaná autorova hrdá povaha bola u niektorých interpretov spájaná s jeho zemianskym pôvodom, spomienky jeho súčasníkov to však relativizujú: „Každá druhá tetka, čo v Martine predávala na trhu maslo alebo kury, bola zemianka a mala právo žiadať, aby jej onikali,“ spomína Zora Jesenská, dcéra Fedora Jesenského, Jankovho brata. „Lenže ak Janko Jesenský nejakú vlastnosť zaručene nemal, bola to práve najvýraznejšia a vlastne už jediná typicky zemianska vlastnosť – vypínavosť“⁹⁵. Jesenského charakterizoval skôr opak vypínavosti – O. Čepan ho na základe dokonalého poznania prameňov súhrnne charakterizuje ako „človeka noblesných spôsobov“, „grandsegneura ducha“, ktorý sa „vnútorne

⁹⁴ FÖLDÉNYI, László F.: *Melanchólia*. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 249, 147, 313.

⁹⁵ Jesenská, c. d., s. 281.

dištancoval od čachrárskeho kruhu, zodpovedných za pomery v štáte⁹⁶. Upozorňuje tiež na metaforu Jesenského „dedičného paradoxu“, ktorý podmienoval jeho životné stanoviská: „Akoby počas jeho postoje v podvedomí mimovoľne určoval významový odkaz vztyčeného medveďa s ratolesťou mieru.“⁹⁷

V poézii, kde je väčšinou jasné, „za koho“ hovorí lyrický hrdina, lebo je to vpísané do podstaty samotného žánru, prejavoval Jesenský svoje postoje pomerne jednoznačne, hoci v básnických inotajoch. Na ploche veľkej prózy však využíva na sebvýpoveď oveľa širší register – počnúc rozličnými podobami rozprávača až po synkretické miešanie jednotlivých subžánrov v rámci románového celku. Konflikt, ktorý vzniká pri takomto miešaní heterogénnych súčastí textu, vytvára umelecky produktívne „sémantické trenie“⁹⁸. Tak si autor dovoľil napríklad intímne spomienkové pásmo zakomponovať – ako sme videli – do idealizovaného sveta ľudového čítania, ktorého stabilným znakom je šťastný koniec. Sentimentálny kolorit bol tým správnym prostredím pre dojemnú spomienku na rodičov. V kontraste so spoločenskou kritickosťou románu je práve pásmo Landíkovo/Jesenského otca a matky podávané bez ironie – rodičia sú zobrazení ako poctiví, statoční a charaktérni ľudia, ktorých si autor/rozprávač intenzívne sprítomňuje. Kým myšlienka na otca má osobitný pátos, vyvierajúci z jeho predčasnej straty, písanie o matke sa nesie v znamení výčitiek svedomia, že jej neprejavil dostatočnú vďaku za statočnosť, s akou vychovala synov:

Sebe nič. Deťom všetko. [...] Trápilo ho, že sa nikdy ničím neodmenil matke. Ako čo by bolo možné dieťaťu, aby sa matke odmenilo!

„Chudera matka,“ myslel si. „Nazdáva sa, že bohvie koho vychovala. Veď som i ja len chudák, otrok, bezmocný komisár na deväťdesiatom ôsmom mieste.“ (s. 87 – 88)

Landikova matka je zakomponovaná do prvého dielu románu v milo štylizovanej postave, ku ktorej sa dostanú skreslené zvesti (v Tolkošovom anonyime) o tom, že jej syn sa v Starom Meste neprístojne správa:

Hanin tichý, nenáročný hlas stal sa vrieskavý, požadovačný, vyhrážajúci. Landikovo klátiace sa a neurčité tempo zvučalo nedeľnou rozhodnosťou, že si Hanu vezme za ženu [...]. Obecnosť v Starom Meste hučala ako more vo víchrici, vzbúrené proti boľševikovi, ktorého nemožno trpieť v štátnom úrade.

Nie div, že sa pani Landiková naľakala. Nevedela síce, čo je to disciplinárka, ale chápala, čo je prepustenie zo služby. [...] Najjasnejšie jej bolo, že akási kuchárka chce pošpiť charakter celej rodiny. (s. 89)

Dôvod, prečo matka dostala priestor v tomto epickom texte, je takisto autobiografický a zahŕňa roky obáv chudobnej vdovy o svojho mánotratného syna, s obľubou žijúceho „na vysokej nohe“:

⁹⁶ Čepan, *Paradoxný román o paradoxoch demokracie*, c. d., s. 579.

⁹⁷ Tamtiež. Rodinný erb Jesenských znázorňoval vztyčeného medveďa s microvou ratolesťou.

⁹⁸ LACHMANN, Renate: *Memoria fantastika*. Praha : Hermann & synové, 2002, s. 83.

Ale nie tak to ju rozhorčovalo, že je Hana kuchárka, ale skôr to, že je chudobná. Sama chudobná po celý svoj doterajší život, zbierajúca grajciariky a rozdávať ich svojim synom, sebe nič nežičiac, bola by chcela pre každého syna bohatú nevestu. Ani rod, ani spoločenské postavenie, ani vysoké styky ju neodúševňovali, ale peniaz. Hanu by bola prijala, keby bola bývala bohatá. Grófsku, ministerskú dcéru by bola odvrhla, ak je chudobná. (s. 90)

Autor na konci románu toto pranie matke Landíka splní, keď vysvitne, že kuchárka Hana je dcérou – a teda dedičkou – bohatého statkára Dubca. Tu sa rovina „sentimentálnej fikcie“ tiež nápadne stretáva s realitou: Landík Hane zakáže vziať od Dubca peniaze, podobne ako si Jesenský neprial, aby jeho žena prijala peniaze od svojich rodičov. Do fiktívneho konceptu románu tak boli vkomponované životopisné útržky s vedomím, že pred čitateľom bude utajený ich reálny základ. Vyrovnanie sa s týmito neodbytnými motívami si vyžadovalo nápad, akou formou by sa to mohlo udiť, a predovšetkým odhodlanie písať o týchto intímnych rodinných záležitostiach. Koncept postavy dr. Landíka bol aj z týchto dôvodov pre autora zložitým „zadaním“. Podľa viacerých spomínaných indícií nemal byť Landík spisovateľovým alter ego, i keď náchylnosť pohrávať sa pred čitateľmi so svojimi slabými stránkami, odhaľovať svoje skryté „ja“ bola charakteristickým znakom i dovtedajšej Jesenského tvorby. Landík sa však od svojich dávných novelistických predchodcov (spred tridsiatich rokov) líši rokmi autorových skúseností. Ani emocionálne vypäté udalosti už autor nezobrazuje s toľkým zápalom či ukrivdenosťou. Po prežitých skúsenostiach si uvedomuje, že súčasťou života sú kompromisy, nie morálne maximy. Možno práve preto je Landík, akokoľvek pasívny, veľmi ostrým zúčtovaním samotného autora – na nepatetickej úrovni – s vlastnými chybami. Tak dochádza k žánrovej nezhode: Landík, hoci funguje na „poklesnutom“, sentimentálnom literárnom pláne, je práve svojimi chybami a slabosťami koncipovaný ako autonómna postava, ktorá disponuje istou epickou pravdepodobnosťou. Len tak totiž môže spĺňať úlohy, ktorými ho autor poveril aj v druhej časti románu. Napätie, ktoré vzniká medzi vážnou, autobiografickou rovinou a parodickými posunmi na sentimentálnej rovine nám sugeruje ambivalentnú intenciu, ktorú treba pri interpretácii románu brať do úvahy.

Písanie a výsmech

Vychádzajúc z premisy, že román *Demokrati* je diskretnou autobiografiou (kryptotextom), mohli by sme sa odvážiť vysloviť predpoklad, že Janko Jesenský svoje životné deficity (absencia otca, financií, lásky atď.) na formovej úrovni textu kompenzuje superficialitou bohato štylizovaných výrazových prostriedkov, ktoré od tohto deficitu jednak od-pútavajú pozornosť a jednak ho na mnohých úrovniach nahrádzajú. Vysmievanie sa z politiky a politikov alebo z moderného umenia a „moderného“ životného štýlu, to je ďalší autobiografický „stupeň“, pri ktorom sa napokon zrejme baval aj sám autor. Túto úroveň transformácie autobiografickosti by sme mohli označiť ako model tropiky (R. Lachmann), vybudovaný z celého spektra rétorických prostriedkov, ktoré sa vlastne tiež stávajú médiátormi významov. Spoločenská kritika však v Jesenského predstave zjavne nemá mať ne-

jaké dramatické či tragické rozmery – už len preto nie, že všetko sa odohráva v novom, demokratickom režime, po akom autor sám túžil. Že je demokracia svojím spôsobom komická, to je spôsobené práve tým, že ju uskutočňujú nedokonalí ľudia.

To je aj prípad Landíka, nedokonalého človeka s ideálnym projektom dokonalej demokratickej spoločnosti, ktorý chce začať uskutočňovať v spolku Rovnosť:

Ludi treba premeniť na včely. Nech má každý svoj úl, svoju súš, nech lieta a zbiera prášok z kvetov, nech naplňa dierocky v súši medom, ale je potrebná jedna spoločná lúčka, na ktorej by sme sa všetci stretali, jednakými boli, seberovnými, kde by neboli nijaké spoločenské rozdiely, postavenie, zamestnanie, rod, strana, náboženstvo, rasa atď. Kde by boli všetci rovní. Toto sa prízvukuje. Kde by bola jediná podmienka vstúpiť na túto spoločnú lúčku: čistota charakteru. Na toto sa kladie dôraz. Táto spoločná, čistá a rovná lúčka by mala byť spolok, ešte jeden spolok, ktorý by mal meno Rovnosť. (s. 9)

Vidíme, že už od začiatku románu autor vysielal signály ironického odstupu od idealistického Landíkovho projektu jednak kontrastom metaforického jazyka utopickkej vízie (včely, úl, lúčka) s jazykom administratívnych nariadení („toto sa prízvukuje“, „na toto sa kladie dôraz“), jednak situovaním tohto „zakladateľského aktu“ do krčmy s nevznešeným názvom U barana, ktorý „odhaľujúco“ korešponduje skôr s mäsiarskym povoláním spoluzakladateľa Tolkoša ako s ušľachtilým kontextom demokratickej idey.

Koncept demokracie je tak už odpočiatku postavený pred dilemu východiskového aristokratizmu (ušľachtilosti) idey rovnosti a jej prízemno-pragmatickej realizácie. Táto dilema sa v románe „rieši“ ironickým odstupom autora. Irónia je vôbec v *Demokratoch* najvýdatnejšie využívaným rétorickým prostriedkom. J. Trávníček uvádza v súvislosti so žánrom románu, že z antropologickej výbavy človeka v modernej dobe mizne predpoklad komplexnej skúsenosti pre vnímanie sveta ako celku: „...jde o proces, ktorý začal u Baudelaira a ktorý prohloubila avantgarda: umění nemá navazovat soulad se světem a se svým vnímatelem, ale má svému vnímání tento svět zcizit, ukázat mu ho jako jemu nevlastní, umělý, a tím ho – cestou šoku – probudit k rozjitřenějšímu vnímání“⁹⁹. Irónia je práve ten prostriedok, ktorý reverzibilnou operáciou významovo rozkmitáva Jesenského výpovede, zneisťuje vzťah medzi čitateľom a autorom i vzťah rozprávača k realite a pomáha autorovi udržiavať morálnu prevahu nad zobrazovanou realitou. Iróniu možno chápať vo funkcii trópu, ale zároveň ako životný postoj, ktorý má v *Demokratoch* rôzne podoby a varianty. Jesenského aplikovanie irónie má blízko k etickému obratu prostredníctvom ironickej konfigurácie, ako ju chápe Kierkegaard: „Ironie problematizuje estetický postoj a vytváří etické zakotvení. [...] Ironický postoj má vztah k sebeidentitě a individualitě. Vytváří si vědomí vnitřního života, který nelze vyslovit okamžikem či jediným výrazem“¹⁰⁰.

Irónia, ktorú využíva Jesenský, je typom ontologickej irónie a je špecifická tým, že má v sebe, podobne ako romantická irónia, zakódovaný rozpor medzi ideálom a skutoč-

⁹⁹ Trávníček, c. d., s. 20.

¹⁰⁰ Cit. podľa BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, s. 67.

nosťou. Keďže Jesenský rétorické prostriedky vychyluje na stranu komična, nepriamo nám naznačuje, že všetky „úchyľky“, ktoré so sebou prináša demokracia, majú antropologické jadro, pramene v ľudskej slabosti. Práve mravné kategórie sú Jesenského imperatívom za každých okolností a sú podmienkou každého (jeho) snaženia. „Pri pozitívnom ľudskom type – tým je preňho jednoducho slušný človek – sa jeho sarkazmus mení na sentiment,“ píše V. Petřík a dodáva, že „zárodok mravného postoja“¹⁰¹ získal Jesenský v mladosti za spomínaných tragických rodinných udalostí.

Tento morálny koncept sa v texte románu konkretizuje dvomi spôsobmi: fiktívnym („happy-endovým“) víťazstvom morálnych princípov a gestom autorskej ironickej dištancie. Tá sa v texte realizuje prostredníctvom rétorických figúr, exponujúcich sériu kontrastov, paradoxov, diskrepancií. Hneď na úvod je to nesúlad medzi Landíkovou a Tolšovou predstavou o konkrétnej podobe demokracie. Aj keď obaja „jedným štrngnutím dvoch pohárikov pochovali molocho rozdielnosti“ (s. 10), hneď pri prvej konkrétnej otázke, akého „významného človeka“ dať na čelo Rovnosti, sa objavuje nezhoda:

– *Nejakého takého ministra, alebo aspoň tvojho šéfa Brigantika. My budeme prisla-bí, nepotiahneme. Sám si povedal, že sme chamrad' a že s nami to ťažko pôjde.*

– *Radšej čerta ako Brigantika. Ved' som ti povedal, že je to človek, ktorý má na-miesto hlavy paragraf.* (s. 11)

Od tejto chvíle je jasné, že ich názory na rovnosť sa kvalitatívne líšia – a to v jej reprezentácii, ale aj v realizácii, čo povedie k následnému vytriezveniu Landíka z jeho idealistických predstáv. V 16. kapitole (*Udavači*) v rozhovore so sekretárom agrárnej strany Mikeskom Landík už prehodnocuje svoj nadšenecký postoj voči rovnosti, aký hlásal na začiatku románu. Okrem iného zistil, že myšlienky sa zmocnili ľavičiari a z vulgarizovali ju:

Nechcú, aby sa niekto blýskal a cvendžal. Kto má viac, hneď je na pranieri. Každý je hotový pľuť na vás. Závist' a nenávisť sa bude prelievať novinami ako smradľavý žltok. Celá moderná literatúra povstane proti vám. Všetci mladí básnici a spisovatelia vám nadajú do bachratých sviň, ožranov, smilníkov, vydieračov, bezcharakterných lumpov a čo ja viem. [...] Čo sa má pýšiť také veľké „A“ nad ostatnými malými písmenami, proletármi. Načo bodka alebo čiarka. Tie len zastavujú rozmach kolektívu v pokroku, delia. Aká samostatnosť slov? Nech sa slová spájajú na základe hesla: „Proletári, spojte sa!“ Pravda, tekvica sa vynára. Každý chce byť zlatkou, aby bol nad halierikmi, chce byť pá-lácom nad malými robotníckymi domčekmi, veľkým písmenom nad písmenkami, bodkou, čiarkou, chce byť pánom, aby ho čert vzal, nad otrokmi. Panovať, rozkazovať, vyhadzo-vať! A keď mu to nejde – udávať... (s. 147 – 148)

Obrazne, a pritom zároveň veľmi názorne ukazuje, ako by vyzerala rovnosť v pred-stavách komunistických ideológov a je isté, že takúto rovnosť nemal Landík (a ani autor)

¹⁰¹ PETRÍK, Vladimír: *Desaťročné nádeje a pochybnosti*. Bratislava : Kalligram 2000, s. 112.

na mysli pri zakladaní rovnomenného spolku. Rovnostárstvo bez diferenciácie, kde všetci majú byť na úrovni „drobných robotníckych domčekov“, kde „na vnútorné cenné a vzácne zariadenie nikdy neboli prostriedky“, to Landík/autor odmieta a cez obrazný význam slov ako „vnútorné zariadenie“ prvý i posledný raz v románe explicitne formuluje svoju predstavu skutočnej hodnoty: „A nám chýba práve to solidne, pevné, pekné i drahé zariadenie – vnútrojšok, charakter.“ (s. 148)

Jesenský cítil, že prišiel čas epicky spracovať to, čo si zapisoval do básní ako svoj lyrický či satirický „denník“. Pri účinkovaní v úrade mal mnohé prototypy postáv často pred sebou a najmä v druhom dieli *Demokratov*, ktorý priamo reaguje na aktuálnu politiku, si mohol už počínať slobodne a bez zbytočných ohľadov, lebo rátal s predčasným penzionovaním¹⁰². Jesenský bol prvým zástupcom (viceprezidentom) krajinského prezidenta Jozefa Országha (druhým bol Igor Dula¹⁰³). Krajinský úrad bol výrazom administratívneho rozdelenia prvej Česko-slovenskej republiky (zem česká, zem moravskosliezská, krajina slovenská, Podkarpatská Rus) a Jesenský mal teda formálne vysoké úradné postavenie. Krajinský prezident však k samostatnému rozhodovaniu nikoho nepustil a navyše sám podliehal pražskej ministerskej správe – bol teda pre Jesenského ideálnym objektom komického zobrazenia. Ján Halla ako svedok jeho úradovania spomína: „A teraz si predstavte, že človek, ktorý má takú vysokú mienku o svojom úrade, nájde sa v *Demokratoch* v komickiej situácii, ako štvornožky chytá v kancelárii akty, ktoré mu žartovný vetrík rozviera. A keby to bola karikatúra, dáka vymyslenina! Ale to sa skutočne stalo. Čakal som, že bude lárna, hrmavica, výbuchy Vezuvu pána prezidenta, ale našiel som ho do seba schúleného. Povedal len smutným hlasom: ‚Čítal si, akú opicu ten Jano zo mňa spravil? A čo si ja s ním počnem. Janko Jesenský si môže dovoliť všetko. On je básnik,‘ dodal trpko.“¹⁰⁴

Podobne sa iste spoznali aj ďalší Jesenského spolupracovníci, ktorých vyobrazil v celkom konkrétnych situáciách a niektorých s rozpoznateľnými menami:

Všetko sedelo. I predseda si opatrne sadol do vysokého kresla a nahol sa nad písma. Bol jasný a akýsi rozradostený. Kadekto šepol: „Dobrej vôle je... Budeme sa môcť s ním zhovárať... Neškripe zubmi... Vyspal sa... Nesmieme ho nahnevať...“

Za ním prisadli si i dvaja viceprezidenti, dr. Zimák, plešivý, žltkastý, zhrbený, s vráskovitou, umúčenou tvárou, sprava. Sadol si len tak na kraj kresla, mysliac si azda, že nemá čas sadnúť si pohodlne, lebo, kým by sa umiestnil, prišiel by i „pokyn“ z Prahy, aby

¹⁰² Bohumil Haluzický spomína, že „Jesenský si uvedomoval, aký dojem vzbudí jeho ostrá kritika a že čoskoro príde odplata vo forme predčasného penzionovania [...], že osie hniezdo, do ktorého sa odvážil pichnúť, sa iste vzbúri proti kaziteľovi pokoja a dobrého poriadku“. Rozpomienky na Janka Jesenského. In: *JJKS*, s. 267 – 268.

¹⁰³ Jesenského brat Fedor spomína: „Priamo oproti nášmu bytu stál dom pozdejšieho predsedu Národnej strany Matúša Dulu. Tam tiež boli dvaja chlapci, lenže Matúš Dula, človek povýšený, ba opovážim sa povedať, nadutý, snažil sa svojich synov vychovať za ozajstných „pánov“. U jedného syna, budúceho krajinského viceprezidenta a teda Janovho kolegu vo vysokom úrade, mala snaha o „fajnovosť“ úspech, a preto sme sa s ním v chlapčensktve neráčili – on nás iste pokladal za nie dosť panských a my jeho za nafúkanca“. Jesenský, Fedor, c. d., s. 50.

¹⁰⁴ HALLA, Ján: List o Jankovi Jesenskom. In: *JJKS*, s. 120.

sa žiadal do penzie. Bolo mu už vyše šesťdesiat. Viceprezident dr. Kyjak sedel zľava s lesknúcim sa, nazad česaným účesom, tučnej, zdravej, červenkastej tváre, s končitými fúzikmi, po vojensky vystretý. Odhodlaný, zaťatý, akoby si myslel: „Mňa tak ľahko odtiaľto nedostanete.“ Priplíchlil sa po prstoch i hlavný inžinier, šéf technickej služby Štefančák so žltou francúzskou knižkou a kameňom v aktovke, najnovšou vykopávkou pod Starým hradom. Zaujal miesto na úzkej strane stola neďaleko ustarosteného Zimáka proti Homločkovi. (s. 424 – 425)

B. Haluzický v tejto súvislosti uvádza: „V typoch postáv, ktoré Jesenský nakreslil, vystupovali aktívni predstavitelia vtedajšieho, najmä politického a byrokratického prúdeňa tak živo, že nebolo pochybností o tom, koho chcel Jesenský svojou iróniou zasiahnuť. [...] Sám seba pomenoval napríklad Zimákom, svojim kolegom z krajinskej správy dal priezviská Žalud (Igor Dula), Kyjak (Sekáč), šéfovi technickej služby priezvisko Štefančák (Štefan Janšák); členovia krajinského výboru ako napríklad Cvinček, Pöstényi, Filkorn, Korman, dostali pseudonymy Klinček, Terenčini, Krokovec, Mangora a pod. Pritom spôsob ich reči a gestikulácie odpozoroval a opísal verne podľa skutočnosti. Ale aj tam, kde skombinoval spôsoby a vlastnosti dvoch či troch žijúcich politikov do jednej postavy – týka sa to najmä Petroviča¹⁰⁵ –, mal za predlohu živú realitu, stmelenú v podiuhodnej syntéze.“¹⁰⁶

To, že práve v súvislosti s dr. Zimákom sa objaví ironické „rypnutie“ do Prahy, nie je náhodné. Jesenský zo svojho postu videl, že slovenské veci sa v novom štáte neriešia spravodlivo a rovnoprávne, preto si na viacerých miestach románu dovolil dať prostredníctvom irónie najavo svoje sklamanie z riešenia slovensko-českých vzťahov. Že bol napríklad liberalistický princíp voľnej súťaže pre slovenský priemysel pohromou, pretože do konkurenčného boja sa dostali nerovnorodé celky, konštatoval v roku 1935 aj ekonóm I. Karvaš: „Štát Československý nebol po stránke hospodárskej pripravovaný ako celok a dôsledky toho sa museli dostaviť.“¹⁰⁷

Identifikácia postáv s ich prototypmi bola iste vo svojej dobe vzrušujúca a v tomto zmysle referenčná rovina románu určite rezonovala s aktuálnosťou dobovej politiky a prekryvala ostatné plány románu. Autor napokon sám túto „hru“ inicioval, keď prototypom dával aliasy na spôsob krížovkársko-hádankárskych prešmyčiek (Štefančák – Štefan Janšák, Žalud – Dula odzadu) alebo metonymických skrývačiek: Stodola – Záčin (časť stodoly), Zimák od „zimy“, tak ako Jesenský od „jesene“.

Dnes vnímame jednotlivé postavy politikov ako dôkazy Jesenského schopnosti umeleckej karikatúry, kde na malej ploche v komickej skratke dotýčaného človeka niekoľkými ťahmi vtipne vizualizoval. Jeho opisy (masky) tváří nám môžu pripomínať

¹⁰⁵ V *Spisoch V (Demokrati*, Bratislava : SVKL, 1961) sa v Bibliografických poznámkach na s. 504 uvádza, že „do Petrovičovej postavy preniesol Jesenský niekoľko verejne známych osôb, a to najmä Komela Stodolu a Milana Ivanku. Bol aj agrárny poslanec toho mena. Treba, pravda, pamätať, že Stodola vystupuje v románe i v osobe Záčinovej“.

¹⁰⁶ Haluzický, c. d., s. 267. Spomedzi známych politikov spomeňme ešte ľudáckeho poslanca Jozefa Tisu, ktorý sa skrýva za postavou kníza Turčeka.

¹⁰⁷ Cit. podľa Lipták, c. d., s. 113.

Gogoľove tváre s ich zvýraznenými rysmi.¹⁰⁸ Sú to všetko ukážky vynaliezavej práce s metonymiou:

Temeno sa zdvihlo a ukázala sa tvár s kostenými okuliarmi na očiach. Široká, červená, v šedivastej brade, s hlbokou vráskou na čele a s výrazom, ako čo by všetko okolo smrdelo. Vrchná pera zdvihnutá k nosu, nos skrčený, široký a okrúhly kryl fúzy, z ktorých trčali iba konce, namastené a vykrútené dorovna. Zdalo sa, že vyrastajú z nozdier. (s. 67)

Boli to známi bratislavskí predáci. Regionálny politik dr. Rubár, široký, nevysoký, hranatý päťdesiatnik. Na dokrčenom líci mal odtláčené čipky podušky, na ktorej pred nedávnom spal. Okolo okrúhleho temena vinul sa mu tenký a bledý venček belavých ostríhaných vlasov. Pod tučným nosom s vydutými nozdrami, ako dva bobkové lístky, ťahali sa fúziky a pod spodnou perou visel tretí na znak briadky. Fajčil cigaru, a smejúc sa drobným, kozím smiechom, zalizoval odkrútený lístok na jej konci. (s. 347)

Vonkajšie charakteristiky sú v románe časté pri hromadných scénach politických zasadnutí a tvoria akési komické panoptikum – skutočný politický „boj“ sa však odohráva v hlavách politikov. Smerovanie úvah týchto ľudí už vyvoláva oprávnené obavy. Kým pohľad na široké, červené tváre a namastené fúzy môže vyvolať smiech, myšlienky a skutky politikov pôsobia často dojmom, akoby boli riadené temnými, nepredvídateľnými silami. Tak je to i v sekvencii, v ktorej Petroviča jeho spolustraník Radlák pristihne v situácii, keď sa na ceste od vdovy Estery zaplietol pri Štefánke do pouličnej študentskej manifestácie. Dav ho strhol so sebou, policajný kordón zmaril jeho myšlienku na únik, a tak sa poddal situácii (kapitolka sa volá príznačne *Moc chvíle*). Napriek tomu, že šlo o „nacionálnu mládež“ (s. 545) a on bol „prívržencom takzvaného „stredu““ (tamtiež), zanedlho sa začal cítiť ich politickým spojencom, v ktorom sa rozozvučala národná struna. Jeho zapálený prejav rozčúľil prizerajúceho sa Radláka, v ktorom skrsne plán udať Petroviča predsedovi Farnatému:

„Len jedno je potrebné,“ hrali Radlákove myšlienky, „aby som malý výhonok svojej vôle naočkoval do konárikov vôle pána predsedu. Ak sa tu ujme, naočkuje sa do stromca prezídia. Ak sa chytí, vyklíči na strome strany, a vec je hotová. Volebný súd sú už len nožnice, ktoré odštiknú nepotrebný uschnutý konár a nahradí sa sviežou vetvičkou s listočkom Radlákovoho mandátu.“ (s. 550)

Toto napohľad milé rizomaticko-pestovateľské uvažovanie je príkladom zákernej a podľa stratégie, skrývajúcej sa za komickými tvármi. Je však zároveň dôkazom Jesenského imaginácie, obrazného zhodnocovania námetov, jeho schopnosti zdanlivo eufemizovať podľa myšlienky, aby sa vzápätí na obrazovej rovine vlastným „poetickým samospádom“ demaskovali v usvedčujúcom zveličení.

Gogoľ a nám vo viacerých prípadoch pripomína nielen Jesenského práca s metonymiou, ale i rozprávanie, štylizované – podobne ako u Gogoľa – „na spôsob osobitného

¹⁰⁸ TYŇANOV, Jurij N.: *Literární fakt*. Praha : Odcon, 1987, s. 150.

druhu nedbalého, naivného tárania“¹⁰⁹, ktoré na niektorých miestach charakterizuje celkovo uvoľnený štýl *Demokratov*. Jesenský v snahe dosiahnuť kontrastné efekty kladie na syntaktickej úrovni vedľa seba vecné i poetické výrazy, podobne ako kontrastne narába na rovine makrokompozície so striedaním pasáží lyrických s realisticko-vecnými. Táto „voluntárnosť“, „ľubovôľa“ akoby vnútorne korešpondovala s „novoobjavenou“ demokraciou, kde sa „môže všetko“. Práve podobný zľahčujúci podtón dodáva však textu celkovo nerezignatívne vyznenie: pred ponorením sa do rezignácie je tu predseda ešte smiechový odstup. Všetky nástroje komična, ktoré súvisia so smiechovou kultúrou, sú autorovou psychickou oporou, ale zároveň i oporou čitateľského porozumenia *Demokratov*. Jesenský tak, ako jeho obľúbení ruskí klasici, veril v obrodzujúcu silu humoru či ironie, veril v ich schopnosť roztvorenia komunikácie i mimo hraníc textu.

Jesenského využívanie nástrojov komična je vo veľkej miere maximalistické, to znamená, že medzi najobľúbenejšie figúry patria rôznorodé „intenzifikátory“ účinku, čo sú poväčšine enumerácie a kumulácie alebo expresívne prirovnania, vyúsťujúce do poetickej hyperboly. V románe možno na to nájsť množstvo dôkazov, ktoré sú čitateľsky veľmi efektné a – paradoxne – svojím až expresívnym zveličovaním presnejšie vystihujú realitu, než „objektívne“, nociónálne konštatovania. Všimnime si to napríklad v kapitole s názvom *Vlastenci*, kde predseda najväčšej strany Farnatý¹¹⁰ zasväčuje zdeseného poslanca Radláka do „tajov“ vysokej politiky:

– Som z kňazskej rodiny... Ako politik nemôžeš uznávať ani trestný zákonník. Keď ide o moc, o vládu, je dobrá i zrada i falšovanie peňazí, klam, krádež, lúpež, vražda. Všetky tieto trestné činy, ak sa nimi môžeš dostať k moci, sú oprávnené, a trestuhodné sú len do tých čias, kým si nie pri moci; keď si nimi dosiahol moc, premenia sa na slávne činy, na zásluhu, ako keď čarodejník spraví z tmavej šatôčky zelenú, z tvojej čiernej kávy čistú sódobú vodu. [...]

– Na vraždy sa ešte nedáme, – ťahal, – to je v pokojných časoch hrubý prostriedok, hoci i zabijame, keď nie naozajstne, tak mravne, kompromitovaním, charakterne, odšťakaním, ohováraním, priťahovaním, podkupovaním, výhodami, nebadaním, mlčaním. Máme na tisíce pušiek, ktorými odstreľujeme. Z nemravných našich činov spravíme politickým komediantstvom činy nevinné, záslužné, vlastenecké, z perdití panienky, z čertov anjelov. Potrebujeme čarodejníka. (s. 326 – 327)

Za „čarodejníka“ si Farnatý vybral Radláka, „ako bývalého farbiara“: „vedel si prefarbiť látky, myslím, budeš vedieť prefarbiť i duše.“ (s. 328) Do detailne premyslenej volebnej stratégie zahŕňa aj opozíciu: „Čestných opozičníkov potrebujem. To sú barany, čo si myslia, že najtvrdšia vec na svete sú ich rohy. Budú búchať do múru, kým si lebky nerozbijú.“ (s. 330)

¹⁰⁹ EICHENBAUM, Boris: Ako je vyrobený Gogolov plášť. In: *Teória literatúry. Výbor z formálnej metódy*. Zostavil a preložil Mikuláš Bakoš. Trnava : Fr. Urbánek a spol., 1941, s. 348.

¹¹⁰ Podľa pamätníkov v *JJKS* prototypom bol predseda agrárnej strany Milan Hodža. Pokiaľ ide o výber mena, podľa poznámok zo *Spisov V*, c. d., s. 505, „slovo hodža znamená mohamedánskeho duchovného“.

Kým v politickej rovine irónia i humor prerastajú do extrémnejších polôh satiry a sarkazmu, na sentimentálnej rovine je humor odzbrojujúco teatralizovaný, vie byť prítlutný a nežný, ale i „krutý“, hoci podnet sám je komický, ako v prípade, keď rozvíjajúcu sa lásku Landíka k Hane schladil jej list s pravopisnými chybami: „*Ako čo by sa bol sklzol z toho listu kus ľadu rovno do jeho srdca.*“ (s. 49) Nedostatky v pravopise takmer spôsobili, že by Hanu prenechal Tolkošovi, ale napokon usúdil, že „*predsa je len krajšie byť charakterným a pritom mať úbohé písmo, ako mať úbohú dušu s krásnym písmom*“. (s. 50) Landíkov dojemný duševný boj vyúsťuje do komických prirovnaní: „*jeho láska sa potýkala o strašné Hanine, a 'a', o 'o', bruchaté ako nafúkané mechúriky s chvostikmi, o 'l' ako stoličkové operadlo s dvoma nôžkami, o 'v' ako lievik, o 'm' ako malé hrable.*“ (s. 51) Landíkov „boj“ o rovnosť, ale i o Hanu, ktorý sa „*potýkal o písmenká*“, sa interiorizuje vo vnútorných vlastnostiach, v „*drahom zariadení*“ – charaktere. Má ambivalentnú funkciu – stáva sa jeho „prehrou“ v Malom Meste, odkiaľ musel odísť, ale i výhrou – po rôznych váhaniach – nad sebou samým.

Nad organizáciou plánov diela, ktorú si však uvedomujeme až spätne, pri analýze textu, funguje oveľa nápadnejšia súčasť jeho výstavby – deformácia, ktorá spôsobuje neobvyklosť umeleckého prejavu a je i základom estetického účinku. Súčasťou tejto „nastavby“ sú ambivalence, kontrasty, paradoxy, zašifrované do trópov, figúr i vyšších kontextuálnych celkov, ktoré zároveň tvoria základňu významového spochybnenia na prvý pohľad dominantnej politickej témy. Práve irónia zastrešuje túto celkovú modalitu a poukazuje na významovú nedourčenosť, diferencujúcu povahu každého prehovoru, poukazuje na rodiace sa významy, ktoré nemôže mať autor nikdy celkom pod kontrolou. Irónia je tesne spojená s vonkajšou dynamikou narácie, ale aj s jej vnútornou fragmentarizáciou.

Hra a mimikri komického

Už predchádzajúce konštatovania a samotné úryvky z textu *Demokratov* dostatočne naznačili, že okrem irónie ako zjednocujúceho trópu je tu i princíp, ktorý s ňou mentálne korešponduje – a to je hravosť, ludizmus. Ten je, samozrejme, neoddeliteľný od Jesenského umeleckej tvorby i osobnosti¹¹¹, je charakteristický do istej miery pre jeho predvojnovú prózu a tiež poéziu. Kým v poézii hrové prvky avizujú skôr nadľahčenosť, ich použitie v próze má oveľa ďalekosiahlejšie konzekvencie – zdôrazňujú textovosť, čo je zvlášť príznakové najmä v (realistickej) próze, kde by sa dalo očakávať mimetické reprodukovanie reality. Prostredníctvom hry môžeme iluzívnym spôsobom uniknúť skutočnému životu, hravé vytrženie nás prenáša do modu neskutočnosti. „Nevážnosť hry záleží v tom, že iluzívnym spôsobom napodobuje vážnosť života“, píše E. Fink.¹¹² Na základe uvoľnenosti, rozmanitosti a vynaliezavosti, s akou predvádza Jesenský poetickú hravosť v tomto románe, nám môžu prísť na um i podnety dadaizmu, poetizmu. Jesenský najvý-

¹¹¹ Fedor Jesenský svojho brata charakterizoval takto: „...navonok bol Jano i v týchto dňoch nášho biedenia veselý šarvanec, figliar, ba huncútisko. Nadovšetko rád si ľudí doberal – túto vlastnosť mal od detstva až do konca života“. C. d., s. 61.

¹¹² FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha : Český spisovatel, 1993, s. 95.

datnejšie využíva básnické prostriedky, spojené s hravosťou na zviditeľnenie komponovanosti, i na deštrukciu dojmu „realistickosti“.

Hra v literárnom texte je vlastne spôsobom zneisťovania najrôznejších tradičných a už neadekvátnych prístupov k realite, súvisiacich s istými žánrami a typmi výpovedí. „Pro literární dílo vstup hry jako určitého přístupu ke skutečnosti a postoje ke světu znamená další způsob jeho otevírání, dynamizace, určitý, často znevažující vztah k tradici jako stabilizující tendenci působící v díle,“ uvádza D. Hodrová.¹¹³ V Jesenského písaní je odpočiatku imanentná polemika so spôsobom písania svojich predchodcov a tá sa premieta na pláne témy, reality i postáv. Túto polemiku realizuje tiež do istej miery ako súčasť otvorenosti ludickej štruktúry. Hra vstupuje už do makrokompozície textu, kde sa v intenciách hravej hybridnosti prestupujú prvky protikladných modalít (populárneho žánru a politického románu) – autor, ktorý s týmito veličinami experimentuje po prvýkrát, sa môže zabávať na tom, ako a či vôbec bude táto jeho hra odhalená. Ako uvádza P. Winczer, „spisovatel [...] památá na to, že i vyspělý příjemce je aj rudimentárnym čitateľom, ktorý nechce (alebo: nechce len) romány študovať, namáhavo sa cez ne prehryzáť, ale sa chce čítaným vyžívať a rozptýliť“¹¹⁴. Hra ovplyvňuje význam aj na ostatných „poschodiach“ textu – ako bolo už naznačené vyššie – prostredníctvom ambivalence, významovej rozkolísanosti, ktorá participuje na jeho viacerých možných výkladoch.

Hra so slovami tvorí Jesenského najobľúbenejší a najfrekvencovanejší spôsob významového rozkmitu, pričom v politickom prostredí ide opäť o „reálnu“ inšpiráciu úradníkmi, uvažujúcimi v odlišnom kultúrnom kóde. Tak je to i v situácii, keď prezident, ktorý sám dal príkaz na prepustenie Landíka, je nahnevaný kvôli zlým zákonom:

– *Dobre. Nechajte si zákony. Teda musíme. Ale kto bude robiť? Ja, ja, vždy len ja. Všade ja? – rozhneval sa znova. – Ja sa môžem roztrhnúť v práci. A ak sa roztrhnem? Čo stojí taký kylavý úradník?*

Šéf prezidia zasrkol. Keď sa prezident hneval, nielenže mu výrazy neprichádzali na um a strácal plynúť reč, ale mu i nohy podtínalo. Teraz ho hnev prezidentov nielen zmiaľ, oslabil a prekvapil, ale aj súcitom naplnil.

– *Pán prezident je kylavý? – zajakol sa. – Nevedel som.*

– *Ale niéé! – chytil sa za hlavu. – Vravím: „Čo stojí taký kylavý prezident a úradník vôbec, keby sa tak pretrhol!“* (s. 421 – 422)

Pseudoexaktnosť výkladu slovného spojenia, založená na neporozumení obrazného pomenovania je predmetom Jesenského hry s významom v situácii, keď úradníci „analyzujú“ anonym na Landíka, v ktorom sa píše, že „*naháňa služby*“:

– *Teda povedz, ako si to predstavuješ? Ako naháňa? Ja si to nemôžem predstaviť.*

– *Nuž naháňa. Vec prostá.*

¹¹³ HODROVÁ, Daniela a kol.: ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Praha : Torst, 2001, s. 67.

¹¹⁴ WINCZER, Pavol: Responzie umeleckej literatúry na masovokomunikačné tendencie v podmienkach VTR. In: Vedeckotechnická revolúcia a literatúra. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982, s. 195.

– *A načo tá hlupaňa uteká? Nemáme dokázané, že utekal, ani to, že za ňou utekal. Vieš ty, či to neboli pouličné preteky? Nejaká sokolská štafeta? Nevieš... Kolega, mužskí sú bezočiví, ale i chabí. Ženská, keď chce, pristaví takéhoto pobehaja jediným pohľadom.* (s. 164)

Svoje amfibolické hry s doslovným a obrazným významom slova rozprestiera Jesenský i vo väčších sekvenciách textu, aby i týmto spôsobom umocnil významovú entropiu, niekedy mu však stačia i dve vety: „*Záčin sa zle cítil na jednej stoličke, hľadal ešte jednu, aby si mohol sadnúť medzi dve. To robieval často, keď ho trápili hemoroidy.*“ (s. 363) Pri čítaní prvej vety na nás robí postava dojem bezcharakternosti, hrania na „dve strany“, druhá veta uvádza veci na pravú mieru a spätne zvráti možný negatívny obraz Záčina jednoduchým denotačným vysvetlením. Podobne je to napríklad i s viacvýznamovosťou slova kopat' (do niečoho, pohádzať niekým). Landík vyčíta Želke, že má pri futbale slávnostný výkop, ona zase jemu, že bozkával ju i Aničku: „*A čo si ju bozkával, keď si sa hral už so mnou? Áno, hádžete nás o zem, kopete do nás, vždy sme v povetří a nevieme, kde padneme, do ktorej bránky vletíme. My sa tiež musíme naučiť, aby ste nás cítili, lietali a padali, ta s vami do bránky, končiť starú a začať novú hru... [...] To teba kopnem, a ty vyletiš. Zo srdca kopnem, zo srdca vyletiš.*“ (s. 569) Komický efekt dosahuje Jesenský často i kombináciou výrazov z odlišných kontextov, napríklad, keď na politiku použije kuchynskú terminológiu: „*A u domorodých klochtia svojráznu autonómiu. [...] S vyprázanými Čechmi, Židmi a luteránmi... Trojaké mäso! Mali by si zaúdiť svojho čestného občana.*“ (s. 501)

Irónia zabezpečujúca autorovi odstup, ale i „prítulnejšia“ komika charakterizovali i Jesenského predchádzajúcu tvorbu. V *Demokratoch* sa však od nej líšia nielen kvantitatívne, pokrývajúc neobvykle rozsiahlu plochu, ale aj kvalitatívne, vo väčšej nuansovanosti. Ich intenzita je tu úmerná autorovmu cieľu – „postaviť na hlavu“ strnulé konvencie, zvyky, stereotypy v malých i „veľkých“ pomeroch. Tieto nástroje spolu so satirou autorovi pomáhali v zosmiešňovaní bezcharakterných politikov, ktorých považoval za zodpovedných za kompromitáciu demokratického systému mladej republiky. Nedá sa tu nevidieť paralela s naivným Landíkom a zakladaním spolku Rovnosť. V týchto intenciách téma prvého dielu románu útočí na vlastnú naivitu autora, jeho vieru v ideály a je výsmechom vlastných ilúzií. Návrat Landíka k Hane v závere románu rehabilituje túto postavu ako človeka schopného napraviť svoje omyly a zachovať si pritom vlastnú tvár.

Hoci ľúbostná zápleтка v *Demokratoch* nie je originálna, poskytuje Jesenskému potrebnú osnovu pre paradigma naratívnej štruktúry. Spojením politiky a populárnej literatúry vznikol svojrázny celok, ku ktorému sa však nevraciam kvôli láske Landíka a Hany, ale kvôli jeho štrukturálnym vlastnostiam. Popri konzumnej línii sprostredkúva text románu totiž informácie, ktoré si vyžadujú vyššie interpretačné úrovne. Jesenský pochopiteľne vychádza z línie rokmi overenej vlastnej prozaickej skúsenosti, krátka próza si však nevyžadovala také koncepčné riešenia ako veľký žáner románu. Konceptuálne východisko mu pomohlo vyriešiť vzájomné skĺbenie heterogénnych prvkov do jedného celku. Je pri tom zrejmé, že na jeho vnútornú súdržnosť má vplyv i spomínaná rozlične maskovaná sebaanalýza, spojená s akcidentom trúchlenia. Pri apriórnej voľbe konceptu románu

a jednotlivých formatívnych postupov nemožno vylúčiť ani dobovú inšpiráciu avantgardami, čo mohlo autorovi pomôcť k uvoľnenosti pri hľadaní tvaru románu. Jesenského román si zachoval ilúziu reprezentácie práve preto, že je v ňom obsiahnutý okrem morálneho aj antropologický rozmer populárnej kultúry, ktorý proporčne vyvažuje dovtedy neštruktúrované a izolované výjavy, scény, anekdoty, etudy. Až svojím zapojením do vyššieho celku románovej naratívnej štruktúry nadobúdajú späť vplyv na význam príbehu, na autorovu výpoveď. Je evidentné, že Jesenský tu využíva svoju básnickú skúsenosť – výrazne a nápadito narába s ambivalenciou na všetkých úrovniach textu, kontextuálnym a asociatívnym rozkolísaním kódov prehovoru umožňuje čitateľovi preniknúť do ich nových významov úmerne čitateľovej senzitivnosti, inteligencii, empatii. Čítanie tohto textu sa tak môže odohrávať na rôznych úrovniach. Tak ako v básni, aj v tomto románe pracuje s dvojznačnosťou, polysémiou, naruša referenčnú platnosť slov, rozrušuje konvencionalizované syntaktické vzťahy. Konceptuálne zapojenie populárnej literatúry do štruktúry diela mu navyše dovolilo vstrebať izolované útržky komickej, ironickej alebo satirickej modality a dať tak najavo odstup od témy cez komické spochybňovanie možných melodramatických interpretácií: „Vytváří se tak dialektika mezi uměním usilujícím o originální zážitky a uměním usilujícím o uspořádání toho, co převzalo odjinud.“¹¹⁵

Trópy a figúry, ktoré Jesenský v románe hojne a vynaliezavo používa, nie sú len originálnym ozvláštnením – ich umiestnenie v prozaickom texte ráta s presahom do významovej roviny. Tu výdatne participujú na relativizácii autorskej výpovede a začleňujú sa tak spolu s ambivalenciou a polysémiou do celkového ironického diskurzu diela. Virtuóz jazyka Jesenský nám v *Demokratoch* predvádza slovenčinu ako neustále sa rozvíjajúci moderný jazyk, absorbujúci neologizmy, ktoré sa preňho stávajú sústom pre rozkolísanie i rozkrývanie ich polysémie (najmä prácou s homonymiou) – so slovami sa v tomto texte autor „hrá“ podobne ako vo svojej poézii. Jazyk, s ktorého kreatívnym používaním je ako básnik dokonale zžitý, je preňho skutočným priestorom umeleckej aktivity. I v románe znamená pre autora oveľa viac ako jeho ostatné výstavbové zložky, je jedinečným reprezentantom modality textu. Jazykové kumulácie, parodizácie, hyperboly, často spojené s antiestetikou zosmiešňovania a dehonestácie smerujú k jednému cieľu – komplementarizujú rozvrátený hodnotový obraz novodobej spoločnosti. Vedľa seba sa ocitajú módne slová spolu s archaizmami a poetizmami, s administratívnou, žurnalistickou i politickou lexikou. Rôzne žánre, ktoré autor do románu vložil, priniesli vlastné jazyky, čím rozvrstvili jazykovú podobu diela. Žáner románu sa ukázal vhodný pre umelecký zámer, kde sú všetky prvky podriadené celku, do ktorého sa začleňujú. „Předpokladem skuteční románové prózy je právě vnitřní rozvrstvenost jazyka, jeho sociální rozepře a kontrapunkt individuálních hlasů“, píše M. M. Bachtin.¹¹⁶ Jesenského jazykový cit bol detektorom falošnosti a vyprázdnenosti najmä administratívneho jazyka, ktorému bol v čase písania románu bezprostredne vystavený – ako básnik oveľa citlivejšie vnímal jeho strnulosť, oficióznosť, prázdne floskuly a frázy – to všetko je v románe terčom jeho

¹¹⁵ Eco, c. d., s. 130.

¹¹⁶ Bachtin, c. d., s. 58.

parodickej štylizácie. Táto občas i nezáväzná, nevinná hravosť je bezpochyby zdrojom čitateľskej príťažlivosti, je však i signálom toho, že veci nie sú celkom také, ako sa nám javia na povrchu. Hra s čitateľom, s jazykom, s témami je i vonkajším príznakom vzdáľovania sa textu od realistickej poetiky, od bežných znakových konvencií, keďže sa najväčšmi podieľa na „umelosti“, „tvorenosti“, teda umeleckej štylizácii.

Všimnime si, ako sa spomínané procesy prejavujú v texte románu: princíp relativizácie v kapitolke, v ktorej si náčelník Brigandík predvolal Landíka, pretože dostal anonymné udanie (Tolkošovo) o jeho chodení s kuchárkou, sa odohráva najprv na úrovni lexikálneho významu slova. Keď sa šéf pýta Landíka, prečo chodí verejne so slúžkou, ten mu odpovedá:

– *Chcel som demonštrovať za rovnosť.*

– *Čo?*

– *Demonštrovať za rovnosť.*

– *Nijaké demonštrácie nestrpím, – nepochopil náčelník.*

Landík rozpovedal, že to nebola demonštrácia masy, ale jednotlivca, nie demonštrácia hlučná, s vyzývavými heslami, ale tichá, s nevypovedaným, len naznačeným mottom.

(s. 70)

Po zapálenej Landíkovej „prednáške“ o rovnosti sa dostávajú k téme „služky“. Landík šéfovi oponuje, že „služok niet,“ že sú už len „domáce pomocníčky,“ náčelník trvá na svojom:

– *Služka, hlúpa služka, – opätoval zanovite náčelník a neprestával hlavou vrtieť od údivu.*

– *Múdre, vtipné dievča, keď i služka. My všetci sme sluhovia. Služime Bohu, štátu, národu, vlasti, obecnstvu, myšlienke, rodine, kdekomu. Je vždy čosi vyššie, čo nám rozkazuje a čo my poslúchame. Služiť druhému! To je najkrajšia ľudská cnosť. Služiť len sebe je protivné sebecko, nerest, choroba, pán šéf, ktorú treba prisne liečiť. Sebecko treba vytopiť z ľudí ako sysle z dier, vypáliť ako ranu, čo kazí krv a rozloží celý organizmus na drobné hnilé kúsočky. Ak budeme pestovať egoizmus, zostanú z nás len žravé pavúky, červíky v syre, parazity, streptokoky, bacily, umŕtvujúce živíace šťavy. Bude to štát intrigánov, zlodejov, defraudantov, úžerníkov, zabijáčov, chamtivých naničhodníkov, ktorí nepoznajú nič iné, ako len seba...*

Brigantík sa oprel o operadlo fotela, vystrel nohy pod stolík a s polootvorenými ústami vytreštil oči na Landíka, čo sa mu robí.

(s. 71 – 72)

Landíkove repliky majú väčšinou podobu štylizácie a kumulácie argumentov a fungujú ako významový intenzifikátor, ktorý často vyúsťuje do výrazovej hyperboly, tesne napojenej na autorovu hru s absurditou. Tu sa absurdita produkuje na hrane Landíkovej apokalyptickej vízie ľudského egoizmu a Brigantíkovho neporozumenia, neschopnosti odpútať sa od denotačného významu slov. Landík sa nechal uniesť vo svojej predstave rovnosti a demokracie a držal náčelníkovi prednášku o ambivalencii zákona: „Podľa zá-

kona je osobná sloboda zaručená a podľa zákona ju možno vziať. [...] Podľa zákona je sloboda slova a podľa zákona musíte držať jazyk za zubami. Podľa zákona je chránená listová tajnosť a podľa zákona vám budú listy otvárať.“ (s. 73)

Kapitolka kompozične a významovo graduje tým, že Landík šéfovi „vysolil do očí pravdu“ – že jeho manželka je robotníková dcéra: „Náčelnikova červená tvár sčervenela do tmava. Nos sa mu ešte väčšmi pokrčil, lica zdvihli a obočie celkom znížilo na oči tak, že mu ich nebolo ani vidieť. To bol výraz človeka, ktorý sa odhodlal na smrteľný úder. Zabiť, zabiť, a to hneď.“ (s. 74) Landíkov osud bol po vyhodení zo šéfovej kancelárie spečatený. Darmo rozmýšľal o tom, prečo sa ľudia hanbia za nižší pôvod:

I kto má hoci jedenást konárikov na korunke a v erbe päť zoťatých tureckých hláv s desiatimi zakrvavenými mečmi, môže mu visieť metál pod bradou, na prsiach, na brucho, trčať spod kabáta a vesty, len nech sa mu páči trošku do minulosti k starému otcovi, k dedovi, k pradedovi, príde k hnoju a zemiakom. Všetci sme boli sedliaci, robotníci, sluhovia... Nemá sa prečo hnevať ten baran.

Že mu povedal pravdu do očí? Povedz pravdu, prebijú ti hlavu. (s. 76)

Hra kamufluje vlastnú hodnotovú podstatu výpovede, ktorá sa skrýva vo významovej hĺbke textu. Z tohto hľadiska je zaujímavý spôsob, akým autor tieto významy transformuje. Nielenže ich prekladá z jednej (referenčnej) roviny do inej (umeleckej), ale spomínanými inovatívnymi poetickými postupmi zároveň rozkladá zaužívané stereotypy. I Jesenského syntax je súčasťou jeho štylizácie – rytmus jeho vety je podporovaný jej gnómickou stavbou. Nad zloženými súvetiami prevládajú jednoduché súvetia, jednoduché vety s viacnásobnými vetnými členmi, menné a asyndetické vety. Zdôrazňovaná výrazovosť a expresivita textu umocňuje nové aspekty pohľadu na skutočnosť, ktoré sú vlastne bez výnimky obohatené o komické vychýlenie. Hromadenie výrazov okrem toho vytvára v prehovoroch hlavného hrdinu alebo v reči rozprávača digresie, ktoré prerastajú do všetkých úrovní románu. Zároveň je ich „existencia osebe“ súčasťou autorského postoja, komentára k rozličným témam, pričom spôsobujú v texte „trhliny“, narúšajú jeho súvislý priebeh.

Politické a komické

Vzhľadom na rozsiahlosť, tematickú rôznorodosť a štrukturálnu zložitosť románu *Demokrati* považujem za potrebné pripomenúť východiskovú tézu môjho čítania, ktoré akcentuje konfigurácie autobiografickosti v tomto románe. Autobiografickosť, keďže nie je priznanou témou románu, nemá v jeho koncepte presne vymedzené miesto. Stretávame sa s ňou v oboch rovinách románu, hoci jeho hlavné koncepty sú usporiadané ako opozitá (populárna literatúra – vysoká literatúra) a ich formálnou podobou je protiklad. Na rozdiel od klasických realistických románov 19. storočia sa v *Demokratoch* dajú jednotlivé koncepty jasne sledovať, pretože prináležia k odlišným žánrovým i modálnym entitám. Naratívna štruktúra konceptuálnej organizácie sa v románe realizuje až zmiešavaním týchto pásiem v časovom priebehu a jej vrastaním do tektoniky románu. Vo veľkom cel-

ku, akým je román, takto prichádza k hre kombinácií, k vzdľaňovaniu alebo zblížovaniu týchto konceptov.

Do jedného z konceptov (z oblasti „vysokej“ literatúry) patrí i téma politiky, pretože je, podobne ako spomienkové pásmo Landíka, tiež súčasťou autobiografie Jesenského. Ústrednú, ťažiskovú tému urobili z politiky takmer všetky interpretácie románu. Napríklad Ján Rozner, autor najrozsiahlejšej štúdie o *Demokratoch*, polemizuje s inými názormi, ktoré tak bojovne neupodozrievajú Jesenského z politickej absolutizácie pohľadu: „Príznačné je, že *Rukoväť slovenskej literatúry* od Chrobáka a Čepana, obsahujúca iba celkom stručné charakteristiky jednotlivých diel, hovorí o *Demokratoch* ako o románe, v ktorom autor, v karikatúrnej mozaike z úradníckeho života predstavuje typy zbyrokratizovaného štátneho aparátu“. Ale tento názor, prinajmenej nesprávny, skresľuje podstatu tejto stránky Jesenského satiry. Jesenský nebije predovšetkým do byrokratických typov, ale do samej byrokracie, nie do jednotlivých jej predstaviteľov, ale do samého systému, do samej byrokratickej mašinerie.“¹¹⁷ Rozner Jesenskému vyčíta, že Landík je apolitický, že nevidí rozdiely medzi politickými stranami, že vidí v politike všade len demagógiu a z politiky spravil vec politikov, nie ľudu. Jesenského vníma ako „anachronického“ a „krátkozrakého“ autora a dokonca ho viní z toho, že „ironizuje upozorňovanie na vzrastajúce nebezpečenstvo fašizmu, ba vysmieva sa tomuto varovaniu komunistov. [...] Autor v tomto zaostal za svojou dobou, nevidel, že sa pred jeho očami rozvíja skutočný politický boj.“¹¹⁸ Pre dokreslenie Roznerovej absolutizácie politického posudzovania románu, ktoré prevládlo nad ostatnými kritériami, uveďme ešte tvrdenie: „Obmedzenosť Jesenského svetonázoru prejavuje sa však najkrikľavejšie v jeho útokoch na komunistickú stranu. Pokiaľ ju vôbec spomína, zahŕňa ju iba posmechom.“¹¹⁹ Roznera zrejme veľmi nahnevala invektíva (v kapitole *Pozdrav*) proti novinám Červená spravodlivosť (*Rudé právo*).

Čítanie *Demokratov* Roznerovými očami by aj mohlo potvrdzovať autorov „anachronizmus“ – ten je však v románe programový, zámerný. Podľa mnohých autorových indícií možno usudzovať, že moderný svet, ako nám ho v románe opisuje, nemá hodnoty, ktoré by mohol obhajovať, nenachádza v ňom veľa pozitívneho, čo by stálo za vyzdvihnutie – veď keď chce uviesť pozitívny príklad ľudskej nezištnosti a dobroty, musí narábať s nepravdepodobnou schematizáciou postavy. I scény z modernej domácnosti Petroviča dovádzajú do krajnosti napodobňovanie trendov moderného života, vyznievajú však v malých bratislavských pomeroch a navyše v spoločnosti, ktorá ešte nedávno vyznávala opačný životný štýl rakúsko-uhorskej monarchie, komicky a trápne. Toto prázdne, mechanické napodobňovanie vedie k spochybňovaniu spoločenskej i ľudskej integrity vtedajšej „vysokej“ spoločnosti. Petrovičova dcéra Želka je v románe hneď pri prvom objavení sa predstavená ako dievča, ktoré pri honbe za módou zjavne stráca svoju identitu, originalitu, osobitosť. Kým Hana reprezentuje koncept stálosti, solidnosti, serióznosti, spoľahlivosti a pre Landíka bola oproti Želke „krajšia, jemnejšia,

¹¹⁷ ROZNER, Ján: Jesenského Demokrati. In: *JJKS*, s. 535.

¹¹⁸ C. d., s. 552.

¹¹⁹ Tamtiež.

ženskejšia“ (s. 106), Želka tvorí jej opozitum: „...jazdila na koni obkročmo, v mužských nohaviciach, rada poháňala kone, práskala bičikom nad ich hlavami, chodila po dome v pyžame alebo triku, hádzala sa dolu hlavou do vody, veslovala, viedla auto, fajčila z dlhej čútorky, hltala dym a vyfukovala z obidvoch nozdier tenkými prúdmi [...].“ (tamtiež)

Želku autor akoby vytvoril podľa dobovej príručky o emancipovaných ženách. Je typickou reprezentantkou ženy medzivojnového obdobia, využívajúcou výhody demokratickej ústavy, zabezpečujúcej mužom i ženám rovnaké práva, je sebavedomá, nezávislá, moderná. „Mladé ženy sa v otázkach, čo nosiť, ako sa obliekať, maľovať, chodiť alebo gestikulovať, inšpirovali filmovými, zväčša hollywoodskymi hviezdami. Tieto skutočnosti prispeli k tomu, že výzor *novej ženy* bol v medzivojnovom období v Európe jednotný. Ženské tvary nahradila androgýnná postava, [...] maľovanie, ktoré kedysi prináležalo len ženám voľných mravov, sa stalo spoločensky nielen akceptované, ale dokonca nevyhnutné.“¹²⁰

Jesenský práve paradox, v rámci ktorého je postava z literárnej periférie dotovaná kladnými hodnotovými vlastnosťami a postava z „vyššej“ spoločnosti (a vlastne i z „vyššej“ významovej vrstvy románu) je neautentická atrapa (Hana versus Želka), využíva ako základ konštrukčného paralelizmu. Dve roviny, ktoré reprezentujú tieto postavy, stavia proti sebe, aby jednu spochybnil druhou: na jednej strane apriórne schematická postava Hany, ktorá akoby prichádzala z lacného románu, a na druhej strane realisticky stvárňovaná postava Želky, ktorá chce vyzeráť ako „doba prikazuje“, preto maskuje svoju osobnostnú originalitu neustálym módnym štylizovaním.

– *Vlani bola plavovlasá s rovnými obrvami, vysoká, štíhla, hrbatý noštek, tangový vlnitý krok, zlaté nechty, oči ako gaštany, málinko šikmé. Aká bude zajtra, neviem. Uvidíš. Hľaď na nos, či je hrbatý. Vlani mala na ňom maličkú, okrúhlu škvrnku – materinské znamenie.*

Z vlaku vystúpilo len jedno dievča; bolo síce tenké a vysoké, ale vlasy malo medenej farby. Nemalo rovné obrvy, ale okrúhle, tenké, čierne pásiky vysoko nad očami, maľované, plné pery, trčiace, dlhé, vykrútené riasnice, lilavé nechty k lilavému klobúčiku, položenému šikmo na hlavu tak, že zakrýval jedno oko. I šatôčky i črievičky, i pančušky boli lilavé. Čo Landika najväčšmi zmatlo, bolo to, že ani nos nebol hrbatý, ani čiernej škvrnky nebolo na ňom. Krok nebol tangový, vlnitý, ale drobný rumbový. (s. 105)

Myšlienka postaviť koncepciu druhého dielu románu na typovom protiklade Želky a Hany sa zrejme vykryštalizovala na podnet zvonka, ako sa dozvedáme z listu A. Mrázovi (29. 4. 1936), ktorému Jesenský píše, že nechce už „detailne pokračovať s uverejňovaním chystanej druhej knihy *Demokratov*, do ktorej mi skočil Elo Šándor s jeho *Zákonodarcami* a prekotil celý plán, takže budem musieť stavať na inom sujete. Preto o hotovom rukopi-

¹²⁰ MONGU, Blanka: Percepcia Ameriky v československej tlači a vplyv Američanky na obraz modernej ženy v Československu v rokoch 1918 – 1938. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 4, s. 279 – 280.

se ani reči.¹²¹ Jesenského cieľom, ako to vyplýva i z listu A. Mrázovi, nebola jednoznačná kritika politiky a povojnových pomerov, hoci nezakrýval svoje kritické názory. Názor Jesenského na aktívnych politikov sa dozvedáme z ďalšieho listu Mrázovi (24. 11. 1937), keď mu poslal poslednú kapitolu hotového románu: „Som veľmi náklonný tento román *skrátiť*, najmä jeho pesimistické časti. Nechcem byť defetistický, hoci som chcel s románom dokázať, že to, čo vidíme okolo seba, nenásvedčuje na demokratizáciu, že panuje aspoň v stranách diktátorstvo a aktívni politici sú de facto nie slobodní ľudia. Je to teda práca za slobodu a demokratické práva.“¹²²

Hoci Jesenský ako reálne uvažujúci človek vnímal citlivé miesta a zraniteľnosť demokracie, jeho obraz povojnového zriadenia nemal byť negativistický, ale vo svojej podstate povzbudzujúci. Bol síce sklamaný javmi, ktoré sa dali len ťažko predvídať, ale jeho román mal – ako píše Mrázovi – vo svojom východisku pozitívnu motiváciu. Hoci Jesenského hodnotový systém bol neohroziteľný, slabé stránky ľudskej povahy (kam, pochopiteľne, zaradil i vlastné slabosti) sa stali vďačným zdrojom jeho tematických nápadov. I preto interpretácia reality v románe nie je tragická, nekompromisne odsudzujúca, ale má – aspoň programovo (na rozdiel od pocitov prezentovaných súbežne v jeho poézii) – svoju optimistickú perspektívu. V Jesenského neexplicitnom priklonení sa na stranu hodnôt „starej doby“ (Hana necvičí, nemaľuje sa, neriadi auto, ale nezištne pomôže ľuďom odvrhnutým všetkými atď.) nie je „archaická“ nostalgia za minulosťou, ale implicitné odcudzenie sa spoločnosti.

Keď Rozner v spomínanej štúdii píše o *Demokratoch* ako o románe „vyslovene politickom“¹²³, hľadá v ňom to, čo tam nie je a ani programovo nemalo byť. Jeho názor reprezentuje líniu literárnej histórie päťdesiatych rokov, ktorej robilo problém vôbec pracovať s mnohými reáliami „buržoázneho“ obdobia (služka, zmenka, demokratické voľby, politické strany...), nieto ešte pripustiť existenciu nejakej sentimentálnej literatúry, ktorú v tej dobe nahradili socialistickorealistické romány. Hoci pri svojom rozbere Rozner priznáva *Demokratom* aj isté kvality, striktné politická optika mu zabránila prečítať tento román ako svojráznu a jedinečnú osobnú výpoveď. Z politického aspektu to, čo bolo súčasťou Jesenského umeleckého konceptu, interpretoval ako zlyhanie – napríklad tak vníma postavu Hany: „Autor nielenže nevykreslil Aničku ako služku¹²⁴, ktorá stojí proti svetú pánov; on pri vykresľovaní jej charakteru ustavične zdôrazňuje to, čo ju robí od iných služiek odlišnou“ – čo ho viedlo k výsledku: „Landík má rád služku Aničku, ktorá však nemá takmer nič zo služby. Jesenský sa tu vyhol skutočnej problematike, a preto mu zlyhal i jeho realizmus.“¹²⁵

¹²¹ Petrus, *Vzájomná korešpondencia...*, c. d., s. 69. V roku 1936 vydal Elo Šándor román *Žákonodarci*, kde karikoval volebné praktiky predmníchovskej republiky. K téme sa vrátil po oslobodení v románoch *Pozor na mužov* (1945), *Byrokrati* (1945) a portrétmi malomestských úradníkov *Rozprávky z priečinka* (1946).

¹²² C. d., s. 85.

¹²³ Rozner, c. d., s. 515.

¹²⁴ V románe sa pritom v súlade s dobovou spoločenskou hierarchiou rozlišuje medzi pojmom služka a kuchárka – Hana je pracovne zaradená ako kuchárka.

¹²⁵ Rozner, c. d., s. 564.

Napriek tomu, že Jesenskému román *Ela Šándora Zákonodarci „prekotil celý plán“* druhého dielu, predsa len koncept, tvoriaci východisko prvého dielu – demonštrácia rovnosti, vyúsťujúca do lásky Landíka k Hane a z toho plynúce komplikácie – autor zakomponoval i do pokračovania románu, čím priniesol do napohľad politickej témy významový nepokoj a emocionálnu dimenziu. Významové jadro románu zabezpečuje práve interferencia súkromného i verejného, fikčného a reálneho, synkretizmus umenia „vážneho“ a „úpadkového“, sentimentálneho. Ak by nebolo tohto prelínania, román by ostal len mozaikou politických scénok a anekdot bez hlbšieho opodstatnenia a výpovednej hodnoty. Keď Rozner vyčíta Jesenskému, že nerozlišuje ľudí triedne, ale podľa toho, či majú svedomie čisté, alebo nie, útočí priamo na to, čo bolo pre Jesenského najpodstatnejšie.

Napriek našej premise, že ide o román primárne (skryto) autobiografický, treba konštatovať, že Jesenský v *Demokratoch* prekročil tabu v hĺbke i v spôsobe zobrazovania dobovej politickej scény. Jeho obraz odvrátenej strany politiky a jej temných zákutí zrušil akékoľvek ilúzie o poctivom riadení vecí verejných. Odhalenie, že úsilie väčšiny politikov je motivované egoistickou snahou o vlastné výhody, zanecháva v čitateľovi *Demokratov* podozrenie, že tento obraz nie je príliš vzdialený od reality. A to i za okolností, že sa ho autor snaží nadľahčiť prostriedkami komiky. V. Petrik v štúdiu o aktuálnosti *Demokratov* upozorňuje na nadčasovosť románu aj v pohľade na politiku, nielen na zdôrazňované morálne kategórie: „To, čo autor opisuje, je mechanika presadzovania mocenských princípov – a tá je vždy, ako nás presviedča skúsenosť s minulým režimom, tá istá. Stranícki bosovia rozhodovali (a rozhodujú) o všetkom, bez ich odobrenia neprešlo v politike – a následne ani v spoločnosti – nič. Aj krajinský prezident, hlava vtedajšieho Slovenska, bol viazaný na stranu a musel sa jej podriaďovať.“¹²⁶

Zrejme nie je náhoda, že v epilógu románu (kapitola *Macocha*), Landík vyslovuje svoju skúsenosť, ktorú môžeme dôvodne (text prechádza miestami až do ja-rozprávania) považovať aj za Jesenského politické posolstvo: „*Veru sa mi skoro chce povedať, že byť strážnikom znamená dovoliť si vyvlastniť svoju slobodu presvedčenia, stať sa otrokom, ktorý musí konať to, čo chce jeho pán – strana...*“ (s. 575)

Epilóg, ktorý dopovedáva osudy postáv, sa už nesie v referujúcom a vážnom tóne, keďže je nositeľom Landíkovho politického a životného „rýchlokurzu“ a autorovej celoživotnej skúsenosti. Takýto pohľad „z výšky“ (veku, skúseností a autority) sa však možno skrýva aj v „zľahčujúcich“ pasážach, v autorovom „nevážnom“ hraní sa s realitou. „Bagatelizujúci“ prístup autora k predmetu zobrazovania cez kategórie komična možno totiž vysvetľovať aj pozíciou tzv. rodičovskej inštancie superega (Freud), ktorá sa zaraďuje do regresívnych a reaktívnych mechanizmov, pomáhajúcich jedincovi uchovať si plné duševné zdravie. Všetky kategórie komična, ktoré sú u Jesenského výdatne zastúpené, majú okrem iného i terapeutickú funkciu. Najmä humor je svojím oslobodzujúcim pôsobením účinným profylaktickým prostriedkom. Humor je najspoločnejší nástroj na búranie konvencií, Jesenský ho využíva i kvôli jeho obrannej funkcii (voči obmedzencom a zákerníkom), ale i ako zbraň (omnipotencia humoru). S humorom pracuje najmä v detaile, ale i v emocionálnej rovine – napríklad pri kompenzovaní smútku.

¹²⁶ Petrik, c. d., s. 113 – 114.

Humor, komiku a smiech považoval Jesenský za sociálnu kultiváciu, za ventil uvoľňujúci napätie. Najčastejšie ide o komiku situačnú, závislú od uhla pohľadu rozprávača. Komiku zintenzívňuje zdanlivo nociónálne, nezúčastnené rozprávanie personálneho rozprávača, sústredené len na zdôraznenie niektorých momentov, i strohá vecnosť podania. Tak vznikajú komické situácie zo zdanlivo banálnych dialógov – napríklad v sekvencii, keď sa Tolkoš s Landíkom navzájom upodozrievajú, že to ten druhý nemyslí s „rovnosťou“ vážne. Komika tu vzniká z odlišnosti kódov (sociálnych, spoločenských, mentálnych) v nazeraní na tú istú vec:

– Tebe je s nami nepohodlne. Ty sa pretvaruješ. Veľkopansky sa spúšťaš medzi nás. My ti neveríme. Preto nás nevieš ani presvedčiť, strhnúť so sebou. Všetci inteligenti ste takí. My sme vo vašich očiach – pravdu si vravel – chamrad. Vaše myšlienky nevyrastajú zo srdca. Nemáte úprimné presvedčenie, nemôžete nikoho ani presvedčiť.

– Vy ste citlivý, aprehenzívny a namyslený národ, – prerušil Tolkoša Landík. – Kto ma núti, aby som chodil medzi vás? Chcem od vás niečo? Som ja poslanec, aby som potreboval vaše hlasy? Predávam účastiny, remeň, súkno, sadlo a či svine? Chcem byť azda direktorom vo vašej Ludovej banke? Zbieram na niečo...? Aby sa s vami hneď objímal a bozkával! Ak nie, nafúkate sa. Mám také cigary fajčiť ako vy, musím mať rozdrapený lakeť na kabáte, musí mi zle prísť od riedkeho, jarmočného piva, musím plávať pod seba ako vy, aby som vás presvedčil a bol vašim priateľom...? (s. 14 – 15)

Nedá sa ubrániť myšlienke, že v tomto prípade celkom neočakávane (alebo zámerne?) vyslovuje svoje stanovisko o povýšeneckej aristokracii za autora Tolkoš. V argumentoch Landíka je však už implicitne zahrnutý aj názor autora, avizujúceho neprekľenuiteľné prekážky rovnosti; tie však nemusia byť spojené výlučne s triednym pôvodom. Na podobných argumentoch sú budované vzťahy medzi postavami románu, založené – povedané slovami M. Drozdu – „na gestu poetického prekonaní skutočnosti, pojaté ako anti-poeticky prízemná a rozdrobená každodennosť“¹²⁷.

O tom, že autorove názory sú v románe deklarované aj postavami, ktoré nie sú obdarované autorovými sympatiami, píše i V. Turčány vo svojej Črte o tvorbe Janka Jesenského: „U Jesenského je až podivuhodná tematická jednota medzi jeho poéziou a prózou. Napríklad niektoré satirické verše z *Reflexii* predjímajú problematiku, spracovanú neskôr v *Demokratoch*.“¹²⁸ Nielen tematická jednota spája Jesenského poéziu a prózu – samotné jeho videnie sveta je nekonvenčné, hravé a prekvapivé, čo nebývajú práve atribúty bežné u realistického spisovateľa. Jesenský v tomto nadväzuje na svoju predchádzajúcu básnickú i prozaickú tvorbu, ktorú charakterizuje moderná „antipoetickosť“, vecnosť, „obyčajnosť“. Jesenský však v románe nezotrváva dlho v temných náladách, dokáže ich relativizovať a prehlušiť životodarným humorom, kontakt s ktorým autora viditeľne vymaňoval z trúchlivých inklinácií. Dokonca je pripravený tieto smútky i parodicky transformovať, napríklad keď pomocou paralelizmu prírodnú scenériu „zneužije“

¹²⁷ DROZDA, Miroslav: *Narativní masky ruské prózy*. Praha : Univerzita Karlova, 1900, s. 204.

¹²⁸ TURČÁNY, Viliam: Črta o tvorbe Janka Jesenského. In: *JJKS*, s. 447 – 448.

na obraz politickej scény: „Zachmúril sa aj politický horizont a voľby sa začnú liať ako z krhly, raz do obcí, potom do okresov, do krajiny, do snemovne, do senátu, raz ta, raz ta. Hotový krajinský dážď.“ (s.334)

„Ošúchanými“ a sprofanovanými poetickými prostriedkami nás Jesenský upozorňuje aj na „poklesnutú“ rovinu textu, kde ich použitie konotuje gýčovitý obraz a avizuje autorov zámer oddeliť túto rovinu od „reality“. Tak je to napríklad v situácii, keď má ísť Landík kortešovať do Starého Mesta a zmocňuje sa ho strach: „Nebudú ho mať za nič – pre Aničku... Ale ju aspoň uvidí, pohovára sa s ňou... A Anička mu zasvietila ako večernica. Zahniezdila sa ako večernica. Zahniezdila sa na nebi, zazrel jej trblietanie a politika ušla do tmavej brány, stratila sa v tme.“ (s. 459) Keď konečne nadíde očakávaná chvíľa stretnutia, dozvedáme sa v pásme rozprávača, že ani Hanka na Landíka nezabudla: „Áno, áno, bol to pán doktor, ktorého nevidela pol druhého roka, ale na ktorého často myslela, a tak sa s ním dosiaľ nerozlúčila... Áno, áno, bola to Anička, na ktorú málo myslel vo veľkomestskom kriku a ktorá sedela v jeho myšlienkach a v srdci pod tenučkou, ľahkou vrstvou prachu, takou tenkou a ľahučkou, že ju sfíkol pohyb jej zlatých mihalníc a zmietla štetôčka jej dlhých rias.“ (s. 509)

Citované príklady zámerne odkazujú na sentimentálne romány a reprezentujú spôsob písania, ktorý Jesenský vo svojej predchádzajúcej tvorbe vysmieval a parodoval. Použité „básnické“ prívlastky (i anaforické figúry) sú z kategórie najlacnejších a najviac zdevalvovaných, preto je ich umiestnenie do pásma Hanky a Landíka príznakové, je signálom umelosti, falošnosti a nerealistickosti, ktorý je v hĺbkovej štruktúre textu napojený na autorovo ironické gesto. Takým spôsobom aj pseudopoetický jazyk participuje na významovom pláne – jeho „použitím“ výlučne v ojedinelých situáciách autor avizuje, čo treba brať s odstupom.

Ako príklad možno uviesť situáciu, keď Petrovič ako krajinský poslanec číta doma materiály najbližšieho výborového zasadnutia. Pochopiteľne, že najprv Petrovič zisťoval, ako sa majú jeho agrárne „veci“, a s nevôľou vidí, že sú „až na tridsiatej strane, po kultúrnych, sociálnych, nemocničných, zdravotných a živnostenských bodoch“. (s. 254) Potom autor reprodukuje Petrovičove myšlienky, bujnejšie asociačnou metódou nad čítaním dokumentov, napríklad úvahy o vzťahu úradníkov a ľudu, o funkcii koreferenta – spočiatku podávané nociónálnym, referujúcim štýlom. Postupne a nenápadne, práve prostredníctvom enumerácií (tu vymenovaním – na troch stranách – všetkých subjektov, ktoré požiadali o podporu) sa Petrovič dostáva k „subjektívnym“ výhradám:

Rezalo mu oči už v riadnom programe to všelijaké umenie. Tu mu udreli do nosa zasa umelci, združeni v Slovenskej umeleckej besede, krátko SUB; spisovatelia, združeni v Spolku mladých slovenských spisovateľov, krátko SMSS; celkom mladí spisovatelia, združeni v Spolku celkom mladých slovenských spisovateľov, krátko SCMSS...

„Ako by ozaj označili spolok slovenských spisovateľov, neznajúcich písať, taký nejaký spolok dojsť?“ dal si otázku a na margo napísal SSS. „Tito by zaslúžili podporu,“ súhlasil v duchu... Spolok katolíckych slovenských spisovateľov, krátko SKSS... „Keby sa tak starí slovenskí spisovatelia spojili, vyšlo by SSSS,“ zabával sa...“

(s. 261 – 262)

Toto „nemravné“ rozhadzovanie peňazí Petroviča rozčúlilo a od celkom „konkrétnych“ spolkov sa jeho uvažovanie, podporované aj glgmi z „*il'apkavej fľaštičky*“ (s. 262), začalo rozpínať do globálnej, „celokrajinskej“ vízie:

Jednotlivé osoby, spolky, krúžky, jednoty, ligy, zväzy, cirkvi, rasy, národy, všetko ruky vzpína, žiada, prosí od obce, od okresu, od krajiny, od štátu a viceversa obce, okresy, krajiny, štát zasa od jednotlivcov v podobe daní, dávok, prirážok, príspevkov, naturálnych plnení. Človek nevie, či pre to množstvo všelijakého platenia sú ľudia nútení žiadať podpory, či pre stále podpory je nútený štát, krajina, okres, obec pýtať od svojich poplatníkov vždy viac a viac. Circulus vitiosus. (s. 264)

Formálna štruktúra bežného referovania je významovo presnejšie uchopiteľná až v spojení s rétorickými prostriedkami. Podobne ako v predchádzajúcich úryvkoch sa nositeľmi významov stávajú prvky úzko naviazané na satirickú významovú perspektívu. Moc kreatívnej syntaxe spočíva v tom, že účinkuje nezávisle na faktoch, o ktorých je referované, ba podrobuje si vecný význam. Rétorické formy rozhodujú o usporiadaní údajov a formálny poriadok sa stáva ručiteľom zmyslu. „Namiesto sdělovacího jazyka se uvádí v platnost opakovaná formule, z ní jsou distribuovány významy: ‚opakovat je znamenat‘! Věcnost zprávy, fakta události, fakticita sama jsou zmatečné, překonány danými vazbami, propadají se do vakua.“¹²⁹

V Petrovičovom „bludnom kruhu“ je obsiahnutá autorova hra s ambivalenciami: je tu rázcestie, je tu nutnosť voľby, kto ale určí limity demokracie, kde je hranica medzi využívaním, nadužívaním a zneužívaním? Autorove hyperboly vyvolávajú otázky, prostredníctvom poetickej hry provokujú – a jeho odpoveď je neurčitá, obrazná, lebo je vložená do pásma „nedôveryhodnej“ postavy.

Veľakrát siaha Jesenský pri enumerácii priamo do inventára básnických figúr, napríklad k refrénu, ktorý využil pri sťažovaní sa tetky Kornélie Landíkovi na veľké výdavky pri hospodárení. Refrén tu výrazne rytmizuje celú pasáž a použité slová strhávajú na seba pozornosť, čím sa intenzifikuje ich význam:

– *Pozemková daň, lebo máš zem. Domová daň, lebo máš dom. Obratová daň, lebo predávaš, čo sa ti urodí. Dôchodková daň, lebo máš z predaja dôchodok. Zárobková daň, lebo máš z toho zárobok. Potravná daň, lebo si odnesieš kilo masla do mesta. Porážková daň, lebo porážaš. Obecné prirážky, lebo žiješ v obci. Okresné prirážky, lebo žiješ v okrese. Krajinské prirážky, lebo žiješ v krajine. Cirkevná daň, lebo žiješ v cirkvi. [...] Potrebuješ drevorubačov – starobné a invalidné. Potrebuješ furmanov, čo drevo zvezú – starobné a invalidné... Píliš a kálaš zvezené drevo. Potrebuješ robotníkov – starobné a invalidné... Vezieš domov alebo na stanicu, zasa furmani – starobné a invalidné... Nakladáš do vagónov, potrebuješ nakladačov – starobné a invalidné...* (s. 102 – 103)

Táto jazyková situácia je odlišná od predchádzajúcej: litanické, refrénovité opakovania sa významovo nestupňujú, ich mechanická enumerácia ten istý finálny význam

¹²⁹ Grebeníčková, c. d., s. 151.

potvrďuje. Organizované jazykové prvky nereprezentujú nový význam, ale ho – napriek totožnosti – relativizujú. V oboch prípadoch však rétorické figúry zasahujú významovú rovinu textu, kde bujnenie jednotlivostí (buď vo forme klimaxu, alebo zmnôženého totožného výrazu) prerastá do absurdných obrazov zhubnej choroby (administrácie, byrokracie), ktorá metastazuje a pohlcuje krajinu.

Referenčná situácia románu je pritom inšpirovaná reálnymi opozitami, protikladmi, paradoxmi, súvisiacimi so samotnou dobovou politickou konšteláciou:

Boli strany „štátotvorné“ a „štátoborné“. Štátotvorné boli iba tie, čo boli vo vláde, štátoborné tie, čo boli v opozícii. Štátotvorné boli smeru centralistického, štátoborné autonomistického. [...] Centralistické strany mali epiteton „československý“, autonomistické epiteton „slovenský“. [...]

Utvorila sa nejaká učená spoločnosť slovenská, hneď pri nej vyrástla učená spoločnosť československá. Bolo slovenské národné múzeum. To nestačilo. Utvorilo sa československé múzeum a dostalo miestnosti v „zemedelskom“ múzeu. [...] Združili sa slovenskí spisovatelia alebo výtvarníci, už vbili klin medzi nich so združením československých spisovateľov a iných umelcov. [...]

Ešte i sama slovenská literárna reč sa rozdvajila na úradnú, „československú“, centralistickú, a na čistú slovenskú, autonomistickú. Kto vravel „kružidlo“, „pravítka“, „inkúst“, „mluvnica“, „menovite“ [...] atď., bol centralista; kto hovoril „cirkel“, „linonár“, „atrament“, „gramatika“, „najmä“, „oblôčik“, „chytro“ [...] atď. bol autonomista.

(s. 138 – 139)

„Rozdvojená“ politická situácia sama prinášala témy na parodovanie a komické stretnutia protikladov, ktoré boli v realite istotne menej smiešne, skôr vážne, ale vyhocovať politickú klímu nebolo Jesenského zámerom. Zdá sa, že v tomto období bol Jesenský razantnejší v poézii, kde oveľa expresívnejšie glosoval dobové pomery. Politická satira v románe *Demokrati* len málokedy dosahuje intenzitu sarkazmu, vo väčšine prípadov je tlmená „strávitelnejšími“ polohami komiky. Tam, kde autor nechce byť priamočiari expresívny, svoj kritický postoj voči spoločnosti vyjadruje sprostredkované, takpovediac kvantifikačnou metódou – intenzita sa dosahuje enumeráciou, zmnôžovaním, stupňovaním pomenovaní a vôbec expandovaním do priestoru románu, kde je to, na rozdiel od poézie, priestorovo únosnejšie.

Opačnú funkciu než spomínané akcelerátory výrazu a významu majú retardačné prostriedky, ktoré pomáhajú „rozriediť“ rozprávanie, spomaliť jeho priamočiare smerovanie. Takými sú napríklad digresie vo forme rozvedenej metafory. Tak je to v situácii, keď rodičia nechtiac prichytili Želku pri zvädzaní Landíka. Želka sa cíti ako zlodej:

Nič neukradla. Brala, čo jej dávali a dávala zo svojho. Ústa sú jej, srdce je tiež jej, ona je tiež svoja, má osemnásť rokov a môže narábať so svojimi „predmetmi“ tak, ako sama chce. A predsa si myslia, že je ich vecou, takým akýmsi vtáčikom v klietke, dajú mu medzi drôty cukrík, mrkvu, nasypú konopného semiačka, aby mal čo dobať, nalejú vody do mištičky a vrátka zavru, aby vtáčik nemohol vyletieť, lebo ak vyletne, hneď je tu i kocúr, ktorý ho roztrhá a zožerie...

(s. 321 – 322)

Rozprávač prostredníctvom nevlastnej priamej reči reprodukuje Želkino rozpoloženie, ktorá rozvedenou konvenčnou metaforou pripodobňuje svoje pocity väzňa k vtákovi v kletke. Čitateľ však vie, že je to falošná štylizácia, lebo práve Želka je dievča, ktoré nie je rodičmi v ničom obmedzované. Podobné redundantné obrazy sú v texte striedané komprimovanými, ako to vidíme napríklad v sekvencii s prezidentom, ktorý sa sťažuje na svoje „nesvojprávne“ postavenie hlavnému radcovi Hrnčiarikovi. Tu sa dozvedáme prostredníctvom parodicky vyznievajúceho významového paralelizmu o autorovom politickom názore v skratke možno viac, než by poskytla politická analýza: „*Ale mi povedzte, načo som potom ja tu, ktorý poznám Slovensko ako vlastnú dlaň, a ani sluhu nemôžem menovať bez vyššieho súhlasu, hoci je to moje právo... Bude krajinský úrad zasa len poštová zberňa ako kedysi ministerstvo pre Slovensko? Čo som ja? Prezident krajiny, či prednosta pošty...?*“ (s. 179)

Jesenského písanie v *Demokratoch* sa vyznačuje i ďalším príznakom ambivalencie: je to oscilovanie na hrane poézie a prózy, t. j. inherentne tragického a explicitne komického. Táto ambivalencia sa odráža i na stavbe postáv, napríklad v postave Želky sa stretávajú dve modálne roviny: Želka ako postava provokujúco parodovaná a Želka ako postava osamelá a citovo vyprázdnená.

K vyššie spomenutým atribútom rytmizácie textu môžeme priradiť jednočlenné vety, expresívne syntaktické konštrukcie, najmä elipsy, apoziopézy, nedokončené vety, ktoré vnášajú do románu „obrodzujúcu deformáciu“¹³⁰ a ktoré v danom kontexte reprezentujú inherentnú komiku. Jesenského porušovanie proporcií, miešanie nesúrodých oblastí, hra s významami slov prerastá – najmä v druhej časti románu – proporčným preferovaním semiotizácie aktuálnej politickej scény do groteskného tvaroslovía. Prvky grotesknosti cítime v situáciách románu, v ktorých autor dovádza svoje pozorovania ad absurdum, keď je jasné, že jeho hyperboly presiahli prirodzený „ľudský“ rozmer. Tak je to napríklad v kapitolke *Udavači*, keď sekretár agrárnej strany Ďurko Mikeska reprodukuje Landíkovi županovu obhajobu udavačov:

– *On koná iba svoju povinnosť. Viete, kontrola. On mi je veľmi potrebný. Keby nie Hrbík, tam „hore“ by ani nevedeli, že žijem, a ja sám by som nevedel, s kým sa to vlastne stýkam, a nemal by sa stýkať, s kým sa nestýkam, a mal by sa stýkať, kam chodím, a nemal by som chodiť, kam nechodím, a mal by som chodiť, čo robím, a nemal by som robiť, čo nerobím, a mal by som robiť.* (s. 152)

Celá kapitola ako rozvedená metafora už znepokojivo anticipuje Jesenského krátke prózy, napísané po *Demokratoch*, ktoré umelecky reagujú na narastajúcu absurditu nastupujúceho fašizmu (*Dva medvede, Strach*). Realita sa tu už začína nenápadne presúvať do novej polohy, kde vládne hrozivý poriadok. Tam už smiech nie je výsledkom čiastočného situačného uvoľnenia, ako je to ešte v *Demokratoch* – groteskno už predstavuje kód doby, je súčasťou jej iracionality.

¹³⁰ JANKOVIČ, Milan: Hra s vyprávěním. In: Kol.: *Struktura a smysl literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 187.

Záver

Konštruovanie samotného konceptu *Demokratov* v mnohom pripomína grotesku – obsahuje „navliekací“ sujet cesty hlavného hrdinu, podáva kaleidoskopický obraz reality, poskladaný z epizód a zdanlivo odľahčitých dialógov, sekvencií a heterogénnych prvkov. Tento koncept má ťažisko v kontaminácii reálnej dobovej politiky a medziľudských vzťahov s nerealistickým sentimentálnym naratívnym rámcom, ktorý je nástrojom persuazívnosti románu. Túto experimentálnu žánrovú hybridizáciu odobruje značné uvoľnenie kritérií na žáner ako celok. Autor tak môže funkčne využívať na jednej strane realistické detaily, napríklad v dialógoch, ale i zužitkovať rôzne intenzifikačné rétorické figúry. Tak sa infiltrovali do podhubia románu prvky groteskna a absurdity, ktoré sa v medzivojnovom období stávajú pre Jesenského organickou súčasťou vnímania i zobrazovania reality. I v jeho ranných novelách sa stretávame s ironicko-komickým prehodnocovaním vonkajšieho sveta, už vtedy si bol autor vedomý, že prvky komiky či grotesky sa dajú produktívne využiť na deštruovanie mentálnych atribútov malomesta. Vtedy ich dokonca povýšil na základný princíp štruktúrovania textu, pretože v mikrokompozícii mohli byť aj iniciátormi čiastočnej homeostázy.

Pri veľkej kompozícii, ako je román *Demokrati*, však autor musel použiť „náhradnú“ homeostázu aspoň na sentimentálnej rovine. Spájanie nesúrodých prvkov, ktoré sa vďaka autorovmu konceptu dostávajú vedľa seba, vyvoláva nezhodu, nesúlad, konflikt. Prináša však i niekoľkonásobný výsledný efekt: tieto diskrepancie sú generátorom komiky a následného oslobodzujúceho účinku románu. Zároveň spochybňujú možnosť dospieť k jednoznačným charakterovým definíciám jednotlivých postáv. Vzhľadom na túto stratégiu je zámer autora jasný: konkrétni úradníci a politici, vo svojej dobe ľahko identifikovateľní (v románe najmä podľa funkcií a fyziognómie), sa nielenže ocitajú v „pochybnom“ svete fikcie, ale niektorí i vo sférach fikcie „poklesnutej“. Odkaz autora – nebrať sa príliš vážne – je poučný a je umiestnený do „plusových“, optimistických vychýlení významovej kompozičnej sinusoidy, strieda sa však s miestami „prepadu“, miestami „jesennej“ melanchólie a trúchlivých spomienok.

Jesenského smiech v románe nadobúda rozmery psychického masochizmu, vnútornej sebatrýzne, ale aj vitálneho uvoľnenia a morálnej nadvlády. Poznanie, ktoré sa v tomto autorovom smiechu uskutočňuje, nie je analytické, ani racionálne, je ako „záblesk osvietenia“ (S. Richterová). Dôležité je, že i na tejto úrovni prichádza k hodnotovej konfrontácii, čo presahuje nezáväznú zábavu. Jesenského koncept – symbolicky sa očistiť od dlhových minulostí, vyjadriť sa kriticky voči prítomnosti, nemoralizovať ani nebyť mentor-sky hlbokomyseľný, sa mu potvrdil ako správny. Uvoľnená románová štruktúra mu umožnila svojou hravosťou zbavovať sa chmúrnych myšlienok v príťažlivej dobe fašistickej hrozby.

Autori grotesky nechávajú čitateľa (diváka) bez katarzie – ani Jesenský mu ju neposkytuje. Vytvára však aspoň pseudokatarziu, realizovanú na poklesnutej rovine falošného sentimentu. Čitatelia z „vyšších“ poschodí si ju môžu prečítať ako autorov signál, že harmonické zvládnutie deformácií doby nie je reálne. V románe sa nenápadne stupňuje grotesknosť – od karikatúrno-hyperbolizovaného obrazu cez satiricko-obnažujúci impe-

ratív až k odcudzeniu sa človeka spoločnosti i seba samému. Jesenský nechce nasilu niečo popierať alebo nám niečo proti vôli sugerovať – snaží sa pôsobiť integratívne. Umelecký účinok *Demokratov* je ukrytý do významov, ktoré sú pripravené kedykoľvek sa uvoľňovať. Je na nás, do akej miery sme pripravení túto významovú hru akceptovať.

LITERATÚRA

- BACHTIN, Michail M.: *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1975.
- BĚLIČ, Oldřich: *Španělský pikareskní román a realismus*. Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia IV. Praha : Univerzita Karlova, 1989.
- BÍLEK, Petr A. – VANĚK, Václav: Parodie, satira a humor v moderní české literatuře. In: *Host do školy* [příloha časopisu Host], roč. 3, květen 2007, s. 3 – 7.
- BÍLIK, René: Dobrodružství z dejin ako hra s konvenciami. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 3, s. 161 – 178.
- BORECKÝ, Vladimír: *Odvracená tvář humoru*. Liberec – Praha : Dauphin, 1996.
- BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000.
- ČEPAN, Oskár: Doslov. In: KUKUČÍN, Martin: *Dielo XX*. Bratislava : Tatran, 1971, s. 459 – 482.
- ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava : Tatran, 1984.
- ČEPAN, Oskár: Paradoxný román o paradoxoch demokracie. In: JESENSKÝ, Janko : *Demokrati*. Bratislava : Tatran, 1985, s. 577 – 594.
- DROZDA, Miroslav: *Narativní masky ruské prózy*. Praha : Univerzita Karlova, 1900.
- ECO, Umberto: *Skeptické a těšitelé*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995.
- EICHENBAUM, Boris: Ako je vyrobený Gogolov plášť. In: *Teória literatúry. Výbor z formálnej metódy*. Zostavil a preložil Mikuláš Bakoš. Trnava : Fr. Urbánek a spol., 1941, s. 338 – 355.
- FINCK, Almut: Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie. In: Kol.: *Úvod do literární vědy*. Praha : Hermann & synové, 1999, s. 279 – 289.
- FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha : Český spisovatel, 1993.
- FÖLDÉNYI, László F.: *Melancholia*. Bratislava : Kalligram, 2001.
- FREUD, Sigmund: *Za principom slasti*. Bratislava : Kalligram, 2005.
- FULKA, Josef: Autobiografický text a práce truchlení: melancholie u Bartha a Althussera. In: *Slovo a smysl*, roč. 2, 2005, č. 4, s. 145 – 159.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena: *Literatura a fiktivní světy (I)*. Praha : Český spisovatel, 1995.
- HODROVÁ, Daniela: *Hledání románu*. Praha : Československý spisovatel, 1989.
- HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Havlíčkův Brod : Akropolis, 2006.
- HODROVÁ, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001.
- CHORVÁTH, Michal: Doslov. In: JESENSKÝ, Janko: *Spisy V*. Bratislava : SVKL, 1961, s. 471 – 487.
- JANÁČEK, Pavel: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938 – 1951*. Brno : Host, 2004.
- JANKOVIČ, Milan: Hra s vyprávěním. In: Kol.: *Struktura a smysl literárního díla*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 180 – 197.
- Janko Jesenský v kritice a spomienkach*. Ed. A. Matuška, Z. Jesenská, G. Rapoš. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955.
- JESENSKÝ, Janko: *Spisy V. Demokrati*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961.
- JESENSKÝ, Janko: *Demokrati*. Bratislava : Tatran, 1985.
- KRČMÉRY, Štefan: O Jankovi Jesenskom. In: *Slovenské pohľady*, roč. 71, 1955, č. 4, s. 1257 – 1260.
- KUKUČÍN, Martin: *Dielo VII. Rukopisy*. Bratislava : SVKL, 1960.
- KUKUČÍN, Martin: *Dielo XX. Syn výtečníka*. Bratislava : Tatran, 1971.
- LACHMANN, Renatc: *Memoria fantastika*. Praha : Hermann & synové, 2002.
- LIPTÁK, Ľubomír: *Slovensko v 20. storočí*. Bratislava : Kalligram, 1998.
- MATUŠKA, Alexander: *Profily a portréty*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972.

- MATUŠKA, Alexander: *Celistvosť literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopédie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.
- MOCNÁ, Dagmar: Povídka agitační a psychologická. K problematice persuazy v umění. In: *Česká literatura*, roč. 42, 1994, č. 1, s. 43 – 58.
- MONGU, Blanka: Percepce Ameriky v československé tlači a vliv Američanky na obraz moderní ženy v Československu v letech 1918 – 1938. In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 4, s. 277 – 282.
- NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon der Literaturtheorie*. Brno : Host, 2006.
- PANOVOVÁ, Olga: *Puškín v slovenskej poézii do roku 1918*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1966.
- PETRÍK, Vladimír: *Desaťročie nádejí a pochybností*. Bratislava : Kalligram, 2000.
- PETRUS, Pavol: *Vzájomná korešpondencia Janka Jesenského s Andrejom Mrázom*. Martin : Matica slovenská, 1981.
- PETRUS, Pavol: *Listy Janka Jesenského I*. Martin : Matica slovenská, 1989.
- RICHTEROVÁ, Silvie: *Ticho a smích*. Praha : Mladá fronta, 1997.
- SCHOLLES, Robert – KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno : Host, 2002.
- ŠMATLÁK, Stanislav: Janko Jesenský. In: *Dejiny slovenskej literatúry IV. Literatúra na rozhraní 19. a 20. storočia*. Bratislava : Veda. Vydavateľstvo SAV, 1975, s. 465 – 513.
- ŠTEVČEK, Ján: *Dejiny slovenského románu*. Bratislava : Tatran, 1989.
- TEIGE, Karel: *Svět, který voní*. Praha : Odeon, 1930.
- TRÁVNÍČEK, Jiří: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno : Host, 2003.
- TYŇANOV, Jurij N.: *Literární fakt*. Praha : Odeon, 1987.
- WINCZER, Pavol: Sociológia o typoch recepcie prózy. In: *Slovenská literatúra*, roč. 25, 1978, č. 3, s. 378 – 386.
- WINCZER, Pavol: Responzie umeleckej literatúry na masovokomunikačné tendencie v podmienkach VTR. In: *Vedeckotechnická revolúcia a literatúra*. Ed. František Miko. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982, s. 185 – 202.
- WINCZER, Pavol: Využitie konvencií populárnej literatúry a masovej kultúry na získanie čitateľa v próze mladého I. Erenburga (20. roky). In: *Slovenská literatúra*, roč. 39, 1992, č. 6, s. 433 – 459.

Štúdia je skrátenou verziou kapitoly z individuálnej grantovej úlohy *Próza Janka Jesenského*. VEGA 2/5023/27. Riešiteľka PhDr. Marcela Mikulová, CSc.

SUMMARY

Janko Jesenský's novel *Demokrati* (*Democrats* I t. 1924, II t. 1938) has been interpreted as a political novel. We wanted to prove that it is a hidden autobiography (crypto-text). The inner content of it is determined by sadness and melancholy. Those emotional conditions make an impulse for the author to work out the theme growing in him as a commitment to himself and his parents. Inner motivation of the novel *Demokrati* (*Democrats*) was to „talk out“ of his trauma from father's death and what caused it. The causes of his death were of political character. This theme, which was revealed after the documentary testimonies of his contemporaries and also author's personal correspondence, is projected into several characters in the novel – mainly into an advocate Dr. Landík, a politician Petrovič and a banker Rozvalda the author's rich experiences with high political area gave him a sufficient material to construct satirically critical picture of the setting. It gained him a lot of applaud among readers. The author's goal did not tend to critical correction of the contemporary moral but was based on searching of traditional morally constants. The world of high policy and society is confronted though values with „low“ social groups such as humanly high valuable character of a cook Hanka and her love relationship with Dr. Landík. Happy-end of that sentimental story is an author's signal that victory of good over the evil belongs to world of popular, low-priced literature, not into reality. The novel can be read though several codes: as an sentimental story, political pamphlet and in inner structure also as author's „elegiac piece“ and life balance message.