

Janko Jesenský – predstaviteľ slovenskej literárnej moderny

DANA KRŠÁKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Janko Jesenský (1874 – 1945) je slovníkovo označovaný ako popredný predstaviteľ neskorého literárneho realizmu, zároveň sa však rovnako chápe ako kľúčový autor slovenskej literárnej moderny. Realistická a romantická poetika jestvujú v Jesenského tvorbe bez prísneho oddeľovania, skôr splyvajú a prestupujú sa. Bola to práve Jesenského prvá básnická zbierka Verše z roku 1905, ktorá vytvorila akýsi pomyselný časový medzník, ktorým sa začína obdobie nástupu a postupného rozširovania modernistickej poetiky v slovenskej literatúre. Zbierka iného modernistu, Ivana Kraska, s rovnakým názvom – Verše z roku 1912, toto obdobie zasa uzatvára.

Pod slovenskou literárnou modernou sa pritom literárnohistoricky chápe tvorba úzkej skupiny autorov z obdobia prelomu 19. a 20. storočia, s prvými náznakmi impresionisticky podfarbenej novoromantickej poetiky okolo roku 1900, so širším rozvinutím po roku 1905 a s fázou rozkvetu v rokoch 1908 – 1912, keď sa k novoromantizmu a impresionizmu dôraznejšie pridáva už aj symbolizmus. Motívy dekadentnej štylizácie sú v literatúre Slovenskej moderny pomerne zriedkavé a vzhľadom na to, že sú aj výrazne oslabené, každý z autorov, ktorí sa modernou viac alebo menej sústredene zaoberali, vidí prvky dekadencie inde – anglický slovakista R. Pynsent u Kraska,¹ M. Gáfrík u Roya,² I. Kusý u Kosorkina,³ W. Bobek za dekadenta, hoci aj nie takého radikálneho, považuje práve Janka Jesenského.⁴

Tematicky určujúcim v modernistickej poézii a čiastočne i v próze bolo tematizovanie životného pocitu citového nenaplnenia, zlyhania, sklamania, straty. Jadro básnickej moderny tvorí intímna subjektívna lyrika, najmä poézia ľúbostná. Preto sa tvorba modernistov do istej miery označuje ako tvorba monotematická, ktorej jedinou témou je láska. Takéto konštatovanie je ale príliš zovšeobecňujúce. Svojou naliehavosťou oslovujú aj menej frekventované básne národného a sociálneho ladenia v žánri angažovanej občianskej lyriky, v Jesenského tvorbe reprezentované napr. básňou Pieseň poddaných.

Vo všeobecnosti sa dôraz kládol na náladové lyrické vyjadrenie, spontánnu zmyslovú náznakovosť a pôsobivé zobrazovanie psychických stavov a problémov. Doplnkom náladovosti a citovosti bol v rovine výrazu istý kult formy. Z toho zas vyplývalo, že moderne orientovaní autori rezignovali na sociálno-ideologické chápanie literatúry. Básnik pre nich nebol ani národným bardom, ani vychovávateľom, ale človekom nanajvýš súkromným a civilným. Svoju výpoveď staval na úprimnosti a autenticite, cieľom bolo bytostné sebaujedenie. Medzi základné znaky modernistickej poézie pritom patrí lyricnosť, hudobnosť, piesňovitosť (u Jesenského v novele Slovo lásky sa dokonca možno

¹ PYNSENT, R. B.: Questions of Identity. Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality. London, Central European University Press 1994, s. 150.

² GÁFRÍK, M.: Poézia Slovenskej moderny. Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1965, s. 296.

³ In: Dejiny slovenskej literatúry IV. Bratislava, Veda 1975, s. 253.

⁴ BOBEK, W.: Prehľadné dejiny slovenskej literatúry. Bratislava, vl. nákladom 1939.

stretnúť aj s modernistickým hodnotením Chopinovej hudby: „*To je taký mesačník, bez vlastnej mužskej sily. Taký umelý jarok v parku a baronesa nad ním s bielym slnečníkom.*“ Na modernistami opísaných plesoch a domácich večierkoch zas zaznievajú valčíky, mazúrky či štvorylky). V lexikálnej oblasti sú časté opakovanie (návratnosť motívov), redukcia výrazového aparátu a synonymita. V porovnaní s predchádzajúcou poéziou Hviezdoslava a Vajanského dochádza k uvoľňovaniu verša, hoci ešte za súčasného využívania metrických systémov. Typické je zvnútorňovanie, stajomňovanie a zastieranie vlastného predmetu lyrickej výpovede prostredníctvom symbolického výrazu. Na budovaní modernistického rázu sa podieľajú aj prírodno-psychický paralelizmus (totožnosť duševných stavov subjektu so stavom prírody a jej atmosférou) a passéizmus (zdôrazňovanie minulostného časového rozmeru). V rámci zamerania na minulé sa určujúcou stáva spomienka. Príznačný je aj pocit oneskorenia a s tým súvisiaci pocit straty. K častým motívom patrí motív viny. Pociťovanie krízy sa odrážalo aj v kolísaní medzi pólom aktivity a pasivity a harmónie a chaosu. Aj v modernistickej próze, v ktorej dominovala novelistika a krátke žánre s oslabenou sujetovou líniou a zvýznamňoval sa fragment, je v popredí lyricnosť a smeruje sa k básnickej splyvavosti a melodike.

Slovenská moderna pritom nebola uzavretou literárnou skupinou, aj keď za spoločné, v istom zmysle generačné vystúpenie sa už tradične považuje Zborník slovenskej mládeže 1909. Svojimi básňami bol v ňom zastúpený popri Ivanovi Kraskovi a Vladimírovi Royovi aj Janko Jesenský. V zborníku „mladých“ sa tak ocitol autor, ktorý už v roku 1904 v básni Rozpomienky písal o „zašlých časoch“ mladosti a ktorý sa bránil myšlienke, že obdobie rozkvetu je už nenávratne preč. V roku 1909 tridsaťpäťročný Jesenský mal za sebou už bohatú časopiseckú publikačnú činnosť a aj svoj knižný debut. Zbierka Verše z roku 1905 bola výrazom celého jeho dovtedajšieho básnického vývinu, ktorým ako autor prešiel v podstate od roku 1897, keď Slovenské pohľady uverejnili jeho báseň Vyznanie. Od roku 1900 Jesenský pravidelne svoje básne časopisecky publikoval, týmto rokom ho „možno považovať už za vykryštalizovaného básnika“ (Gáfrík)⁵ a vari aj preto je tento rok, rok 1900, považovaný za „skutočný nástup autora do viditeľných dejín slovenskej poézie“ (Šmatlák).⁶

Už v jeho lyrických prvotinách z čias vysokoškolských štúdií bola dominantnou témou láska, a to ako sila, ktorá vnáša do chaosu sveta harmóniu, „vyzdvíha z prozaického života“, tvorí „nebo v žití tomto fádnom“. Cez lásku „krsne nový svet“. Ako romantický sen a ideál stojí na piedestáli, ponúka blaho i žiaľ, to druhé však oveľa častejšie. Bolesť, ktorá v lyrike moderny predstavuje priam pozitívnu hodnotu, je však v Jesenského prvotinách viac slovne proklamovaná ako intenzívne zažívaná. Bôle, žiaľ, vzdychy a slzy sa v básňach z deväťdesiatych rokov síce vyskytujú v hojnej miere, nikdy však nevytvárajú ovzdušie romanticko-sentimentálneho bolestinstva a trudnomyselnosti, a to z celkom jednoduchého dôvodu: celkové ponímanie lásky je viac hravé než vážne, viac ľahotárske než seriózne. Preto ani pri zobrazení sklamaní nie je bolesť základným gestom – prasto, nie je vlastná autorovmu naturelu, ako niečo cudzie prichádza zvonku a napáda srdce

⁵ In: Janko Jesenský. Spisy I. Bratislava, SVKL 1959, s. 350.

⁶ In: Dejiny slovenskej literatúry IV. Bratislava, Veda 1975, s. 469.

a dušu. Jesenský ostáva viac na povrchu, iba opisuje vlastný stav, reflexia zážitku prichádza až v neskoršom veku. Ak sa aj navodzuje atmosféra smútku a nostalgie, často nie je vyjadrovaná lyricky bezprostredne (1. osobou), ale objektivizovane. Jesenský nepovie priamo, že trpí, u neho „plače srdce“, bôle „žiaľne kričia“, slza „rosí oko“. Tento spôsob vyjadrovania sa dá chápať dvojako: ako neodhaľovanie hĺbky vlastnej zainteresovanosti, a teda ako istá forma odstupu, ktorú neskôr ešte výraznejšie doplní jasné ironické vyúsťenie, alebo ako nedostatok bytostného prežívania prekrytý jednoznačnosťou tradičného, vysoko konvenčného výrazu. Ak na začiatku Jesenského lyrický subjekt „stíska“, „objíma“, „celuje“, neskôr, po nenaplnení ľúbostného očakávania, môže už len „sníť“, „tíšiť bôle“, „tíšiť city“, nanajvýš písať básne „trasnou rukou“ – vďaka ironii je však skutočnosť oveľa znesiteľnejšia. Protipostavenie vzopätia a stlmenia silnej vášne vytvára priestor pre pocit pasívnej melanchólie, aj to ale iba v značne odľahčenej podobe.

„Rýchlo letia tieto časy a so časom mizne žiaľ“, to je Jesenského základné východisko zo stavu sklamaní. Dvojaká pozícia času ako nepriateľa lásky („času žiar vysuší lásky prúd“) a ako utišujúceho prostriedku (čas „všetko hojí“) zabezpečuje neustálu osciláciu okolo myšlienky konečnosti situácií. Vlastné osobnostné usťrojenie typu „ja z jednej lásky padám v lásku druhú“ spôsobuje večný kolotoč a opakovanie radosti i trápenia.

Je zjavné, že už v tomto čase je Jesenského poézia „prelomom do pruderie a puritánstva“ (ako písal už Alexander Matuška)⁷, nový pohľad na lásku je Jesenského prínosom, ale prvotiny sú ešte výrazovo dobovo konvenčné – totálne schematickým je napr. obraz ženy, v ktorom sú zástupným prvkom iba vybrané časti tela (oči, pery, líca, vlasy, ruky...) a až na výnimku použitia mena v dedikácii (s prihliadnutím na príležitostný charakter veľkej časti Jesenského tvorby) sa úplne stráca jej individualita.

Žena je stabilnou témou, čo je plne v zhode s motivickým registrom moderny, ktorá nielenže znovuobjavila pojem prírody a zároveň do literatúry nanovo uviedla tému mesta, ale sa zaslúžila aj o nové, aj keď dvojznačné, ponímanie ženy. Žena bola uctievaná a demonizovaná, ale tiež odmietaná. Mizogínstvo (nepriateľstvo k žene) patrilo k myšlienkovému vybaveniu európskej inteligencie na prelome storočí, a to ani nie ako nenávisť k jednotlivkej žene, ale hlavne ako nenávisť k ženskému prvku v kultúre. Už v Jesenského prvotinách je žena plná kontrastov – je inšpiráciou, osudovou silou, anjelom i čertom. Vždy je to však ona, kto v rámci postojovej konfrontácie citovosť kontra bezcitnosť porušuje etické kritériá. Mužská nevera, nevier a nedostatok citu podliehajú úplne iným hodnotovým kritériám. Pre Jesenského sa príťažlivým stal aj motív padlého dievčaťa – v obraze mravne záporného typu cítiť rovnako uvoľnený erotický náboj, ako aj nové zvýznamnenie etiky.

Každá ľúbostná báseň je projekciou túžby po láske. U Jesenského má túžba svoj vnútorný vývin: po stave očakávania prichádza moment neuspokojujúceho sebahodnotenia, stav nasýtenia, blahosklonnej zhovievavosti, ľahko dekadentnej nudy. Jedinou realitou lásky je boj pohlaví (tu sa výrazne pripomína dobová módnosť Augusta Strindberga). V láske si majú obaja partneri byť rovnocenní, a aj preto má byť ľúbostná aktivita oboj-

⁷ In: Janko Jesenský v kritike a spomienkach. Bratislava, SVKL 1955, s. 609.

stranná – ideálom je „horieť pospolu“. Odovzdanie sa ženy mužovi vrcholí v želaní „Dajte sa mi“, hoci túto polohu nemožno nijako preceňovať: nadmierna aktivita zo strany ženy má tiež svoje medze.

Rozpor srdca a rozumu, citu a intelektu zo sociálne motivovaných príčin sa naplno rozvíja až v neskoršej Jesenského tvorbe. Rozčesnutosť subjektu opisoval už vo svojich začiatkoch, hoci k uplatneniu motívu masky pri stvárňovaní pokrytectva, farizejstva a pretvárkych dochádza až v tvorbe z obdobia Veršov. Pretvárkou sa zakrýva rovnako úprimnosť, ako aj neúprimnosť vlastných citov, klamú slová aj gestá. V istých prípadoch netreba veriť slovám, v istých zas nemožno mlčať – „keď“ vraví srdca cit, vtedy nutno hovoriť“. Mlčať pri láske znamená „odmlčať si šťastie“. Hovoriť bez záujmu značí prejsť do ironie.

Všetky tieto momenty ďalej výrazne rozvinula Jesenského prvá knižná zbierka Verše z roku 1905. Okrem štyroch starších básní obsahovala lyriku z rokov 1900 – 1904, zväčša už časopisecky publikovanú (Slovenské pohľady, Ľudové noviny, Černokňažník, Národné noviny) a koncepcne bola rozvrhnutá do štyroch oddielov: Piesne, Pohľadnice, Verše sentimentálne a Bez nadpisu.

Prvé tri časti obsahujú výhradne ľúbostnú poéziu, posledná časť básne občianskej lyriky. Aj preto je do istej miery oprávnené tvrdenie o monotematickosti Jesenského knihy. Láska a citový vzťah muža a ženy sú však v Jesenského podaní zbavené akéhokoľvek romantického sentimentu a idealistického blúznenia. Jesenský odpatetizúva vysoký cit a zobrazuje ho v konfrontácii s pokryteckou morálkou a utilitarizmom meštianskej spoločnosti. Lásku ako svoju jedinú tému parodizuje a ironizuje, sám si dáva masku cynika a mystifikátora, napriek tomu je ale jeho ľúbostná poézia výpoveďou o vnútornej citlivosti a zraniteľnosti lyrického subjektu, ktorému je v láske cudzia rozumová kalkulácia. Odmietanie „prikázaného milovania“, t. j. opätovania citu muža až po svadbe, sa tu spája s básnikovým volaním po väčšej aktivite ženy v ľúbostnom vzťahu. Verše Janka Jesenského zaujali nielen novosťou a nekonvenčnosťou chápania klasickej literárnej témy, subjektivizmom, ale aj kultivovanosťou výrazu a básnickou sugesciou. V prvej časti zbierky Jesenský štylizoval básne ako ponášky na ľudovú pieseň, s uplatnením melodickosti verša. Vedome smeroval k prostote a jednoduchosti. Zjavný folklorizmus (Fujaru ja lacnú mám) bol pre neho len východiskom pre vyjadrenie melanchólie a nostalgie novoromantického lyrického subjektu. Ozveny „pesničkovej“ hravosti možno ešte vybadať aj v básniach druhej časti (Pohľadnice), ale už v najobsiahlejšom cykle Verše sentimentálne (vo veľkej miere inšpirovanom vzťahom básnika s Oľgou Kraftovou) dominuje reflexívnosť. V protiklade s názvom tu Jesenský odhaľuje úprimnú túžbu po ľúbostnom naplnení, odokrýva žiaľ duše, obávajúci sa pomítnutosti a krátkej trvácnosti citu a vlastnej nestálosti. Rozsiahla báseň Rozpomienky z časti Bez nadpisu je akoby zhrnutím Jesenského ponímania lásky, po nej však už nasleduje poézia s národnou tematikou. Básnik v nej protestuje proti národnému útlaku, súdnym praktikám vláducej moci, v cudzom prostredí túži za domovom. Posledná báseň Kam? je nielen spytovaním sa po vlastnom smerovaní, ale vyjadruje aj túžbu po stíšení emocionálneho vypätia.

Za organickú súčasť Veršov sa dnes považuje aj druhá Jesenského zbierka s rovnakým názvom z roku 1923 (Verše II.). Básnik v nej zhrnul ďalšiu tvorbu spred roku 1918, pričom do vydania zaradil aj básne z obdobia Veršov I., vtedy nepublikované.

V zbierke Verše sa Jesenský predstavil ako modernistický novoromantický básnik, literárne inšpirovaný tvorbou Byrona, Puškina, Lermontova a Heineho, ktorý na umelecky vysokej úrovni dekanonizoval v slovenskej literatúre tradičné vysoké chápanie subjektívnej lyriky. Pre jeho básnický štýl je charakteristická ľahkosť, noblesa a elegancia.

Dobová kritika jeho poéziu privítala veľmi pozitívne. František Votruba napríklad písal o Jesenského „znamenitých možnostiach vývinových“.⁸ Nové chápanie poézie a vysoká miera subjektívnosti spolu s ironicko-cynickým vypointovaním veľkej časti jeho básní mu však nepriniesli len uznanie a dobré meno. V malej slovenskej spoločnosti bolo básnické renomé nivelizované obyčajnými chýrmi z prostredia slovenskej kultúrnej verejnosti – mienka o Jesenskom, ktorý sa vlastnou subjektívnosťou vyčleňoval z masy, v prvom rade z masy morálne dvojtvárnych a pokryteckých meštiakov a bol individualitou, nebola skrátka vždy lichotivá. Známe je vyjadrenie Terézie Vansovej, ktorá sa razantne postavila proti jeho prítomnosti na stránkach moderne orientovanej Dennice. 24. decembra 1907 takto písala redaktorovi Františkovi Votrubovi: „Zo všetkých tedy vyberieme to najlepšie, ale prosím Vás snažne, jedného musíme vynechať: J. Jesenského. Toho práce ja rozhodne neprijmem do Dennice. Ja osobne nemám nič proti nemu, ale pre jeho cynické zmýšľanie oproti dievčencom, oproti ženským vôbec rozhorčil si veľikú časť našej ženskej mládeže, ktorá sa ku mne túli ako ku svojej matke, s dôverou a oddanosťou a nejedna horko vyslovila sa o Jankovej poézii a o jeho náhľadoch na devy. (...) Nie len živé žalujú naň, ale i – mŕtve! On lásku považuje len ako hračku, pravda je, že mužom láska je len epizódou, ale žene, dievčaťu je láska životnou otázkou.“⁹ V podobnom tóne sa nesie aj literárne predstavenie Janka Jesenského v „puškinovsky“ ladenej epickej skladbe poetky Ľudmily Podjavorinskej Na bále z roku 1909, ktorej jadro tvorí rozhovor mladého právnika Jeseňa (Janka Jesenského), cynika a „Don Juana“, s náhodnou plesovou partnerkou, mladou, duchaplnou a vtipnou slečnou, o láske a spoločenských konvenciách. Počiatkové sympatie a romantika sa v priebehu večera vytratia a záverom je odcudzenie a realita: doktor sa zľakne, že bude vmanipulovaný do nechceného vzťahu a mladá žena sa ocitne v spoločnosti kňaza, ktorý „má faru prázdnu – srdce prázdne a potrebuje gazdinú“. Podjavorinská zobrazila dobový problém chápania lásky a postavenia ženy v partnerskom vzťahu, teda v podstate tú istú problematiku, ktorá je ústrednou v modernistickej tvorbe Janka Jesenského. Zároveň vystihla stereotyp, s ktorým sa Janko Jesenský ľudsky spájal – veď v spomienkach ďalších súčasníkov je označenie Don Juan, Onegin alebo Pečorin dosť časté. Ako spomínala Šoltésová, „v martinskej spoločnosti nebol zvláštne sympaticky prijímaný, lebo jemu samému na sympatiách nezáležalo“.¹⁰ Záležalo mu však na vystihnutí psychickej situácie a stretu sféry verejných záujmov s oblasťou intímnych vzťahov, čo je ústrednou témou jeho modernistických próz.

Práve v prózach a práve pri téme lásky sa novoromantická poetika Slovenskej moderny rozvinula v plnom rozsahu. Tiež v Jesenského novelách sa láska mala stať záchra-

⁸ In: Janko Jesenský v kritike a spomienkach. Bratislava, SVKL 1955, s. 401.

⁹ Korešpondencia Františka Votrubu (1902 – 1944). Zost. A. Šimkovič a Š. Votrubová. Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1961, s. 89.

¹⁰ In: Janko Jesenský v kritike a spomienkach. Bratislava, SVKL 1955, s. 139.

nou, liekom proti pocitom zúfalstva a beznádeje, vykúpením zo samoty. Mnohokrát však ostala len víziou. Miesto šťastia sa v modernistických prózach zobrazoval problematický vzťah dvoch ľudí, ktorí sa nedokázali spolu dorozumieť. Láska nenaplnená a nešťastná spôsobila, že prózy sa stávajú len projekciou túžby. Ak aj okamih intímneho zblíženia výnimočne nastane, dochádza ku sklamaniu a k odcudzeniu. Realizovanie tejto línie len na úrovni intímnych motivácií rozhodov (ako primárnych tém nielen Jesenského noviel, ale aj próz Krasku, Groeblovej a Galla) sa v novoromantických prózach Jesenského dopĺňa ešte o prvok sociálnej a spoločenskej nemožnosti realizovania vzťahu (Otroci). Jesenského modernistické prózy pritom nie sú početné: do tejto línie jeho tvorby sa zaradujú Bozk (Národné noviny, 1902), Slovo lásky (Letopis Živeny, 1906), Koniec lásky (Letopis Živeny, 1902), Otroci (Kalendár Slovenského týždenníka, 1905), Oľga (Národné noviny 1902) – ako prózy, v ktorých dominuje problém vzájomného nedorozumenia a problém komunikácie. Tento problém sa názorne dá analyzovať na próze Bozk.

Rovnako ako aj u iných autorov Slovenskej moderny, aj v prípade Janka Jesenského platí, že niektoré motívy autor paralelne spracovával aj v poézii, aj v próze. Tento fakt viedol napr. S. Šmatláka ku konštatovaniu, že Jesenského modernisticky (novoromanticky) orientovanú prozaickú tvorbu možno chápať ako „epický pendant k lyrike jeho Veršov“.¹¹ Táto skutočnosť sa priamo dotýka aj novely Bozk, ktorá po prvý raz vyšla v Národných novinách v r. 1902 s podpisom Dr. Ján Jesenský. Ak si odmyslíme jej priam anekdotické hodnotenie v štúdiu k 3. zväzku Jesenského Spisov (1957) z pera M. Chorvátha, podľa ktorého v novele Bozk „Jesenský preniká až k podstate koketérie a jej nihilizujúceho znemravňujúceho vplyvu na seba i svoje obete“,¹² potom je zrejmé, že Jesenského tematické preferencie boli rovnaké v oboch literárnych oblastiach. O Čepan¹³ v súvislosti s novelou Bozk upozorňuje na námetovú príbuznosť s Jesenského básňou Už vklzol (1901). A hoci Čepanom konštatovanú „zhodu prototypu ženy“ z básne a z novely by bolo možné doplniť o ďalšie príklady, nie je to dôležité. Novela Bozk je totiž „akýmsi nielen chronologickým, ale do istej miery i myšlienkovým úvodom“ k prózam „o psychologických koreňoch i spoločenských osudoch lásky“ (Šmatlák)¹⁴. Jej zvláštne postavenie vidí M. Gáfrík napr. v tom, že „nikto dovtedy v slovenskej próze – a ani nik dlho potom – natoľko ‚nerozložil‘ portrét svojho hrdinu ako práve Jesenský v Bozku“.¹⁵ Novelu pritom možno jednoducho charakterizovať ako text s výrazne redukovanou sužetovou stránkou, ako prózu s prevahou analytického aspektu, resp. ako psychologickú štúdiu, v ktorej sa sentimentálno-poetické „oddávanie sa“ vo vzťahu odsúva do úzadia jeho realisticko-vecným analytickým prežívaním.

Intímny „obsah“ predznamenáva už samotný názov novely (Bozk) a subjektívnosť témy ešte viac zdôrazňuje subjektivita podania obsiahnutá v podtitule List z denníka. V istom zmysle tak titul i podtitul môžeme chápať ako názvy synoptické (zhrnujúce obsah). Uvedený podtitul zároveň ruší možnú dištanciu medzi postavením rozprávača a postavy,

¹¹ In: Dejiny slovenskej literatúry IV. Bratislava, Veda 1975, s. 492.

¹² In: Jesenský, Janko: Spisy III. Krátka próza. Bratislava, SVKL 1957, s. 479.

¹³ ČEPAN, O.: Stimuly realizmu. Bratislava, Tatran 1984, s. 377.

¹⁴ In: Dejiny slovenskej literatúry IV. Bratislava, Veda 1975, s. 487.

¹⁵ GÁFRIK, M.: Próza Slovenskej moderny. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1993, s. 65.

na čo v priestore textu celkom logicky nadväzuje použitá forma rozprávania v 1. osobe. Žánr fiktívnych denníkových zápiskov so svojou autokomunikačnou ich-formou je však žánrom, pre ktorý je typická tak vysoká miera bezprostrednosti, ako aj vysoká miera štylizovanosti. V rámci denníka pisateľ celkom pochopiteľne podáva udalosť z vlastného hľadiska, s vlastným výberom, so sebe zodpovedajúcim určovaním dôležitého a nedôležitého, s vlastnými vnútornými komentármi. Z tohto pohľadu môže byť analytickosť Jesenského postavy (bližšie neurčenej) dvojaká: autentická (hoci poznačená štylizáciou dôverného rozprávania) a dodatočná (pri písaní). Oba prípady sa však môžu prestupovať, nakoľko denníková forma (v tu použitej podobe) odkazuje už na ex post zachytenú minulú udalosť.

V Jesenského prípade je časové zaradenie na osi minulosti otvorené, ale naznačuje sa, že medzi popisovaným „príbehom“ a jeho zaznamenaním „v denníku“ ubehol istý čas. Signalizujú to prechody medzi minulým, prítomným, dávno minulým, opäť minulým a prítomným, a hlavne rozprávačské vsuvky ako upresnenia časovej pozície rozprávača – pisateľa denníka. Zmeny časovej situovanosti sú najmarkantnejšie v úvodnej časti, ktorá len predznamenuje samotné jadro. „*Sedel som s ňou v letníku sám*“ má pokračovanie vo vete „*hneval som sa sám na seba, že tu sedím*“ a „*inokedy pozrie, dnes ani to*“. Nasleduje pasáž o histórii známosti so zakončením „*ako nastali pekné májové dni, nachádzal som ju temer vždy v letníku. Tak i vtedy. Ten deň nezabudnem nikdy*“. Vlastná analýza psychologického experimentu (vierohodnosť/ nevierohodnosť citu) sa končí nasledovne: „*O štvrt hodinky som odišiel a bol som presvedčený, že sa viac nevrátim. Poslal som sa nevrátiť,*“ čím sa denníkový aspekt bezprostrednosti znovu aktualizuje.

Označenie „list z denníka“ evokuje necelistvosť a fragmentárnosť, je to len časť predpokladaného väčšieho celku, malý výsek reality a prežívania. Jesenského príbeh takýmto fragmentom (hoci aj s istou prehistóriou) bezpochyby je, jej námetom je však paradoxne udalosť uzavretá, ktorej možná perspektíva sa relativizujúcim „poslal som sa nevrátiť“ nijako nepotvrďuje. V obraznej rovine môže uzavretosť a zároveň intímnosť implikovať priestorové rámcovanie sujetu. „Letník“ v záhrade (ako typická kulisa novoromantických posedení), ktorá je ešte ohraničená „murovanou ohradou“, je dvojitém vydelením sa od okolitého sveta. Tento moment možno chápať ako zdôraznenie celkovej predmetnej vytrhnutosti a izolovanosti situácie a zároveň ako odkaz k vytrhnutosti formálnej (list z denníka). Z hľadiska kompozície je pre Jesenského text charakteristické striedanie naratívnych (dlhších) a dialogických (kratších) úsekov s výrazným zastúpením vnútorného monológu. Jediný výrazne dlhší rečový prehovor protagonistu novely (v priamej reči), ktorý má za cieľ vyprovokovať partnerku jej hodnotením, má viac charakter slovnej exhibície ako dialogického nadväzovania. Východisková situácia s opisom prostredia, počasia a činnosti mladej dievčiny ako objektu protagonistovej pozornosti je pritom tak metaforickou skratkou a analógiou vzťahu a atmosféry medzi oboma mladými ľuďmi, ako aj charakteristikou rozprávačovho prístupu. Dusná atmosféra sparného letného dňa, „*že potilo sa čelo bez akýchkoľvek pohybov*“, v ktorom „*zaiste všetci skryli sa v tieňoch*“, tichá, nehybná záhrada „*obliata slnečným svetlom, ktoré hrialo veľmi v povetrí bez vánku*“ a slečna maľujúca „*akýsi obrázok podľa druhého menšieho obrázka*“ – to je prvoplánová scenéria, plne sa odrážajúca aj druhoplánovo. Ak dievčina maľuje

naozaj, skutočne a „pre seba“ (keď maľuje lopúch), zväčšuje malý obrázok z predlohy, mladý muž si tiež „maľuje obrázok“, a to obrázok dievčiny. Robí tak najprv vo svojom vnútri (a teda tiež akosi len „pre seba“), neskôr ho formuluje nahlas (pre dievča samo), zveličuje a preháňa, čo je zo strany partnerky hodnotené vetou „*Pekný obrázok máte o mne. Ďakujem. Vy ste ho maľovali.*“. „Maľovanie“ tu predstavuje jeden z náhradných spôsobov komunikácie, o ktorú tu primárne ide. Keď má dôjsť k zblíženiu a mladík drží prsty dievčaťa, prvé, čo ona urobí, opäť súvisí s obrázkom: „*Vzala do ruky obrázkov, čo maľovala... Neodstúpila, ba práve podňala obrázok pred moju tvár... Čo myslíte, aký je tento obrázok? spýtala sa. Pekný, povedal som.*“ Táto situácia nemá len retardačný charakter, pretože tým, ako situáciu vyznania zbrzdzuje, tým ju aj do značnej miery osvetľuje. Aj jej, aj jeho „obrázok“ je podľa hodnotenia toho druhého „pekný“, čo je buď povedané s iróniou (ona), buď so snahou vymotať sa z trápnosti (on), no ani v jednom prípade to nie je pravda a sklzáva sa len po povrchu. Doslovné využívanie motívu „obraznosti“, s ktorým sa tu Jesenský pohráva (rovnako ako aj v ďalších svojich novoromantických novelách), ešte podčiarkuje ďalšie hodnotenie dievčaťa z úst muža: „*Ako vyvesený obraz; kedykoľvek pozriete naň, vždy tie isté farby.*“ V úvodnej scéne prózy dusná atmosféra s potôčikmi potu kontrastuje so „suchým“ a „chladným“ tónom prehovorov dievčaťa s očami „ako ľad“; reč je však v kontexte komunikačných prostriedkov takmer až na druhom mieste. Neustále zmietanie sa rozprávača medzi túžbou hovoriť – prehovoriť – mlčať (a paradoxne hovorí, keď chcel mlčať a mlčí, keby mal hovoriť) je len vyjadrením celkovej rozpoltenosti jazyka a jeho konkrétnych rečových aktov. Hlavný spôsob dorozumievania tu totiž predstavuje zrak: dôležité je vidieť, dívať sa, pozeráť a opätovať pohľady. A boli to len oči, ktoré podnietili vznik vzťahu („*A mňa iba tieto oči zlákali*“), hoci viac ako o seriózny záujem tu od počiatku ide o akýsi psychologický experiment: „*Začala ma lákať otázka, či môže byť máľkou a teplou.*“ A budú to opäť len oči, ktoré zabezpečia aj pokračovanie, keďže podmienkou lásky je len vidieť „troška záujmu“ a cítiť „troška teploty“. Do istej miery túto skutočnosť podporil aj fakt, že jazyková komunikácia mala u oboch, nejesenskovsky povedané, úplne odlišný kód. „*Hovoril som s ňou a ona zrovna nedávala odpoveď na otázky. Sama nenadpriadala rozhovor, len niekedy opýtala sa niečo, čo nijako nesúviselo s mojou rečou.*“ Spojenie dvoch rozdielnych typov komunikácie potom vyústilo do paradoxného želania: „*Pozrite sem, ak chcete počuť.*“

Ale komunikácia prostredníctvom očí pokračuje ďalej, lebo len cez oči sa dá nazrieť do duše partnerky, ktorá je ako „zatvorená kniha so zámkou bez kľúča?! Nedajbože riadka prečítať...“. Neotvorenosť, neprístupnosť, šifrovanosť ako denotáty uvedenej metafory a zahalenosť (v zmysle inej metafory: „*A otvorte lepšie oči... odstríte tú farbištiu záclonu*“) sú len ďalším odkazom do oblasti tematizovaného pokusu o komunikáciu s výsledkom vzájomného neporozumenia sa. A nedorozumenia, lebo obom je jasné, že ide o hru: z jeho strany motivovanú túžbou „presvedčiť seba samého, že je [ona] nie bezcitnou“. Hra je však z jej strany prehliadaná, a preto odmietnutá: „*A čo vás donáša ku mne? spýtala sa. Len samoláska a tiež márnomyseľnosť... vy máte jedine akési pred-savzatie vzbudiť vo mne náklonnosť, slabosť, a keby ste ma videli horúcou, i tak by ste mi neverili.*“ Moment odhalenia (a prisúdenia presne tých istých vlastností, ktoré preká-

žajú aj na dievčati – márnomyseľnosť, záujem len o seba) je však pre Jesenského mladíka neprijateľný a vyprovokuje ho ku konaniu, ktoré bolo dovtedy súčasťou len podmie-
nečne vyjadrovaných predpokladov a želaní („*ako rád by som ju mal, keby...*“). Pritom
jeho prekvapujúce zistenie „*Naozaj, veď ja som jej posial' nepovedal, že ju rád vidím*“
v štýle začudovania sa nad konvenčnosťou postupu („*Ale či to treba povedať? Vidí, že sa
zaujímam, chodím...*“) je len ďalším potvrdením ich komunikačnej rozpornosti.

Ak bol nedostatok ústretovosti zo strany partnerky hodnotený negatívne, jej pasívna
spoluúčasť na vyznaní lásky a bozku („*Je i teraz chladná a takto blízko*“) je bez náležite-
ho prejavu citu ešte nevítanejšia. Nespokojnosť s vývojom toľko očakávanej situácie
dosiahne svoj vrchol, keď i minimálny náznak aktivity partnerky („*zložila svoju hlavu na
moje plece. Akoby sa jej bola ta skotúlala...*“) ostane pre partnera len v rovine ironicky
komentovanej nepresvedčivosti (tento príklad možno zároveň chápať ako ukážku výra-
zového kontrastu základnej neoromantickej línie textu a naturalistického detailu). Pritom
súbežnou líniou je tu zobrazovanie faktu totálnej vnútornej paniky mladíka a jeho chao-
tických reakcií, podnietených neočakávanou povolenosťou dievčaťa, už skôr však pred-
znamenanou konštatovaním so zástupnou funkciou: „*Jej oči vábili, ale ani nepritúlili, ani
neodsácali.*“ Jeho reakcie a gestá pritom rovnako ako reakcie a gestá jeho partnerky
postrádajú akúkoľvek citovosť a vnútornú motivovanosť. Jesenského literárna postava sa
v tejto fáze predstavuje ako vysoko štylizovaný narcista, ktorého vlastné sebasledovanie
(dokonca i modulácie a zafarbenia hlasu) natoľko vyčerpáva, že nie je v stave pochopiť
neprirodzenosť konania svojho i partnerkinho a dospeje len k jej odsúdeniu. Pritom jej
konštatovanie „*Vidíte, že neveríte*“ poukazuje na chápanie bozku ako momentu istej
skúšky a dôkazu o prv povedanom („*i keby ste ma videli horúcou, i tak by ste mi neveri-
li*“), teda vypovedá o rovnakom postoji, aký mal aj on (presvedčiť sa, či cíti). Absoluti-
zovanie vlastného vnímania („*Veď necíti, necíti, – to ja vidím a cítim*“) a konanie len
v duchu konvencií („*akoby len zo zdvorilosti ovinul som jej hlavu a pritisol k svojim
ústam*“) robí z bozku ako makrotémy kľúčového záverečného vnútorného monológu akt
bez akejkolvek nezámernosti. Záverečný chiastický dialóg „*Neveríte mi. – Čo, čo? – Že vás
rada. – Veď vy to sama neveríte...*“ je potom len prevrátením a relativizovaním úloh, ktoré
postavy po celý čas zohrávali a v rámci ktorého si s väčším alebo menším nasadením doka-
zovali, kto ľúbi a kto nie, kto je autentickjší a vierohodnejší v citoch, ktoré u oboch boli
v rovnakej miere len pretvárkou. Bozk sa potom stáva akýmsi dekodérom, ktorého jedinou
funkciou je dešifrovať (zdanlivo) zahalené významy („*Bozk mi vysvetlil všetko.*“).

Neustále oscilovanie medzi úprimnosťou a neúprimnosťou, vierohodnosťou a ne-
vierohodnosťou, autenticitou a neautenticitou nepriamo využíva aj protipostavenie dvoch
typov sebayjadrení. Vyznanie lásky ako ústretové sebayjadenie partnera je v novele
už zárodočne motivované a napokon aj realizované ako vysoko neautentické (túžba ve-
dieť, poznať, skúsiť, a teda experimentovať), kým celú mieru autenticity na seba preberá
iná forma sebayjadenia – denník, ale už ako forma výrazne prepojená na oblasť seba-
hodnotenia. Pri zobrazení kľúčového intímneho zážitku pôsobí zaujímavo fakt paradox-
ného prekríženia osobného a spoločenského. Ak dovtedy bolo možné spoločenské kon-
vencie prekračovať („*Chápem, že dáma musí skrývať svoje pocity a myšlienky. Ale drob-
ná iskra v oku, nerv v lícach, prednesenie jedného slova prezrádza ju ustavične.*“), vo

sfére ľudsky nanajvyš osobného prejavu sa konformné správanie podľa konvencií stáva určujúcim („*iná by sa takto nepriblížila; musím niečo povedať, urobiť; akoby len zo zdvorilosti; mal by som byť rozčúlenejší*“).

Jesenského novela *Bozk* nie je síce najtypickejšou ukážkou modernistickej prozaickej orientácie autora, avšak jej modelovosť spočíva v tom, že mnohé z typických problémov láskou sužovaných postáv z pier rovnako orientovaných autorov, ako bol začiatkom storočia Jesenský, obsahuje a predznamenáva. Minimalizované epické ukotvenie tu bolo vykompenzované lyrickou sebauviedkou a analýzou prežívania. Práve „prežívane“ sa stalo vlastnou témou novely. V rovine výrazu to znamenalo postupný prechod od spomínaných naratívnych a dialogických pasáží smerom k zužovaniu obzoru vnímania na prežívajúce „ja“. Jedným z kompozičných znakov (v kontexte denníkovej formy celkom zodpovedajúcim) tohto textu je, že dialóg je tu len okrajový, je pomerne monotónny a pomalý a oživenia a dynamiku prináša až vnútorný monológ, ktorý veci, ale hlavne vzťahy a konania problematizuje.

Zhrňujúco povedané, medzi najdôležitejšie znaky, ktoré Jesenského priradujú k modernizmu, bez pochybností patrí motív masky a maskovania ako výrazu nepriznávania sa k vlastnej citovej úprimnosti a zaangažovanosti, ale aj ako zastierania citovej prázdnoty a ľahostajnosti. Obe tendencie, hoci inak motivované, boli vyjadrením veľmi zreteľného sklonu autorov z prelomu storočia skrývať vlastnú osobnosť. Modernistický odpor k manieram a prežitkom vypätého sentimentalizmu a k jeho literárnej tradícii nezriedka dostal podobu ironického, a hlavne sebaironického gesta, ktoré však bolo viac alebo menej výrazné podľa osobného naturelu toho ktorého autora. Vonkajšia maska len potvrdzovala programový dvojitvárnosť modernistických postáv, azda najnázornejšie sformulovanú Vladimírom Royom v básni *Jak kebych dvoje duší mal* (Průdy, 1909).

Motívu zahaľovania a maskovania zodpovedá v rovine jazyka zdôrazňovanie fráзовitosti, klišéovitosti a prázdneho verbalizmu spoločenskej konverzácie. Novým postavenia a využitia metaforickej a intonačnej frázy (Čepan)¹⁶ v kontexte prehovoru vytváralo kontrast s vnútorne pociťovaným a prežívaným. Rozdiel medzi obsahom a formou, podstatou a javom, skrytým a zjavným princípom, prirodzeným a neprirodzeným je vyjadrením otvorenosti a alternatívnosti ľudského konania literárnych postáv. Modelovanie ich postojev je však často veľmi podobné a charakterovo sú si to ľudia veľmi blízki, takpovediac ľudia jednej krvnej skupiny. Rovnaký životný pocit autorov Slovenskej moderny teda vyústil do preferovania nielen rovnakých štýlotvorných prostriedkov, ale aj do zobrazovania podobných ľudských typov s takmer totožnými problémami. A téma lásky takým problémom bezpochyby bola.

Ani v Jesenského prózach nenájdeme lásku v podobe poklesnutej sentimentality a naivity. Akosi to neumožňovalo už samotné intelektuálne a sociálne zaradenie predstavovaných literárnych postáv. Nie sú to ani žiadni obmedzení malomeštiaci, ani extravagantní extrémisti, ale normálni mladí, vzdelaní a rozľadení ľudia (výnimoční práve vďaka týmto charakteristikám, ktoré ich odlišujú od spoločnosti). Sú to moderní intelektuáli, ktorých typickými a neoddeliteľnými črtami sú citlivosť a vnímavosť. A hoci to nie

¹⁶ ČEPAN, O.: *Stimuly realizmu*. Bratislava, Tatran 1984, s. 379, 381.

sú žiadni nihilisti a dekadenti, ich názor na život, a v tom ponímaní aj na lásku, je nekonvenčný, búriaci sa zovretiu spoločenskej etikety, ktorá umožnila vytvorenie a prežívanie pretvárk a maskovania prirodzených myšlienok, túžob a činov aj v tých najintímnejších oblastiach.

Deformovanou spoločnosťou určený a predpokladaný spôsob komunikácie sa zvrháva len do verbalizmu prázdnej spoločenskej konverzácie, v rámci ktorej reč nemá odhaľovať, ale skrývať a istým spôsobom šifrovať. Aj preto sa v rozhovoroch prvoplánovo zastiera a potláča vlastné citové nasadenie a zaangažovanie; akýkoľvek náznak úprimnosti sa chápe ako prehrešok a zrada na sebe (typické „zrádzenie sa“ konfrontované s neustálym bojom o „neprežradienie sa“ v Jesenského novelách). Až keď sa situácia javí ako zlomová, prirodzenosť víťazí a dostáva sa k slovu. Často je už však na oneskorené vyznania kraskovsky „pozde“.

Typicky modernistické chápanie kategórie času je spojené s výrazným pocitom straty, ktorá sa často zachytáva ako bolesť. Pritom duševné vypätie nie je len konvenčné „trápenie“ a „blednutie“, ale je to bolesť vyslovene fyzická. Strata zároveň prerastá až do akejsi existenciálnej podoby a poníma sa ako smrť (šťastia, lásky, vzťahu), a preto sa hovorí o „predošlom, zahynutom, mŕtvom“ cite (Slovo lásky). Vzťahy, ktoré sa po svojom začiatku niekedy v minulosti samé pozvoľna stali minulosťou bez toho, aby sa naplnili, sa znovu aktualizujú a problematizujú, návrat späť však nie je možný nielen v zmysle nenávratne plynúceho času, ale aj v zmysle nových situácií. Sú to spomienky na prežité citové vzplanutia, ktoré ani po kratšom či dlhšom čase, dokonca po rokoch, nestrácajú horkosť, ktorú kedysi zanechali (Bozk, Slovo lásky, Oľga). Strach z odmietnutia a nepochopenia ako prirodzená súčasť ľudskej psychiky a obava z vlastného zlyhania sa ešte posilňujú „zohrávaním“ spoločenskej roly s dobovo vymedzeným postavením vzťahových kompetencií muža a ženy (a ženy zvlášť v stave pasivity), s ohľadmi na to, čo sa podľa bontónu patrí a čo nie, čo povedia ľudia, čo všetko spolu neumožňuje nadmieru citlivému modernistickému hrdinovi/hrdinke prejaviť sa práve v tej chvíli, ktorá to vyžaduje.

Prelomiť resp. neprelomiť bariéru medzi autentickým a neautentickým, keď pretvárka sa stala priam súčasťou vlastnej existencie v odcudzenom a nepriateľskom svete, nebolo potom v zmysle vyššie povedaného otázkou citu, ale otázkou rozumu. Jesenského Čurín v Slove lásky si z daného postoja sformuloval aj životné krédo: „*Neveriť ničomu a smiať sa každému a všetkému.*“

Len sa neprezradiť – akoby zaznievalo zo všetkých novoromantických modernistických próz, no z tých Jesenského hádam najviac (Oľga, Slovo lásky, Bozk). Takto naznačená dvojitvárnosť upozorňuje na existenciu a prítomnosť dvoch (a aj viacerých) rovín komunikácie. Keďže jazykový prehovor bol na jednej strane zaťažovaný nánosom verbalizmu a na strane druhej nemal schopnosť obsiahnuť prežívanú intimitu v celej šírke, nepostačoval na vyslovenie nevysloviteľného, do popredia sa dostali náhradné spôsoby dorozumievania. Vedúce postavenie mal vizuálny kontakt, čo súviselo s konvenčnou romantickou symbolikou očí ako okien duše. Aj Jesenský vyslovuje priam oslavné ódy na krásu očí a sú to naozaj tie najlyrickejšie pasáže všetkých textov. Oči sa stávajú podnetom vzťahu, dôvodom lásky, jej vyjadrením, ale aj generátorom rozprávania alebo

podnetom na vyvolanie spomienky. Ak ich nekryje „farbistá záclona“ (Bozk), ľahko môžu prezradiť všetko skrývané, a preto nimi treba uhýbať, klopiť ich, prižmúriť a takýmto spôsobom skrývať vlastné pohnutie. Veľa prezradí aj citové podfarbenie pohľadu – ten z prózy Bozk je napríklad chladný ako ľad; veľa však naznačí aj jeho intenzita. Dlhý pohľad je zásadne znamienkom záujmu (a vždy sa jedná o záujem zo strany muža) a krátky, prípadne žiadny pohľad signálom nezájmu (ženy), čo u Jesenského nájdeme tiež (Bozk, Slovo lásky). Aj sklamanie má iba podobu otvorenia očí v zmysle spoznania pravdy.

Pri takomto vysoko funkčnom zaťažení motívu očí a zrakovej komunikácie vôbec a ich celkového ponímania a využitia v kontexte (od jednoduchého evidovania a sledovania až po priamy kontakt a intímne a erotické podfarbenie) bolo celkom logické, že v rovine komunikačných foriem a spôsobov došlo k stavu, v ktorom inflácia jedného prostriedku spôsobila deficit druhého. Je to však akýsi začarovaný kruh, pretože preferencia vizuálneho kontaktu vyplynula zo spoločensko-konvenčnej deformácie jazykového znaku (resp. rečových prehovorov) a v tom zmysle bola istým únikom do sféry slobody a prirodzenosti. Lenže jazykovo nesformulovaný vizuálny „odkaz“ sa pri absencii rečového prehovoru nepotvrďuje a ostáva neurčitým vo svojej náznakovosti. Práve od tohto momentu sa odvíja značná časť deformačných posunov vo vzťahoch medzi partnermi, nech už sú to vzťahy minulé alebo prítomné. Tento prvok dôležitý pre následné modelovanie situácií je prvkom vyslovene signifikantným aj pre Jesenského modernistickú novelistiku.

Slov jednoducho akosi nebolo treba. V Bozku môžeme napríklad čítať: „*Naozaj, veď ja som jej posial nepovedal, že ju rád vidím... Ale či to treba povedať? Vidí, že sa zaujímam, chodím...*“. A novela Slovo lásky je na tomto momente vystavaná celá: „*Veď bolo treba povedať len slovo a ona by sa bola vrátila. Slovo... To chybovalo... Ak ho nepoviem, myslel si Čurín, vydá sa, hoci mňa má rada. Ak budem mlčať, odíde a nikdy viac nepríde. A prečo mlčať?*“ Dôraz na slovo, ktoré nebolo vypovedané v pôvodnom okamihu aktuálneho pocitu, sa presúva aj do následných fáz vzťahu (a tie po svojom zlome zanechávajú len trpké spytovanie „Prečo?“).

Sujetová línia všetkých prozaických prác s tematikou lásky je pomerne redukovaná, čo súvisí s autorskou koncepciou sústredenia sa na jeden problém. Viac ako príbehy sú to analýzy, i keď istý „príbehový“ prvok je tu nepopierateľne prítomný – buď v podobe priblíženia prehistórie vzťahu, buď ako reálne ukotvenie reflexií a sebareflexií.

V rámci časovej osi sú texty zložito štruktúrované, niekedy až s dvoj- a trojnásobným prekračovaním časových dimenzií. Sú to texty, v ktorých sa prestupuje minulé (v rôznych podobách) s prítomným, ale keďže základnou tematizovanou skutočnosťou je fakt rozchodu, absentuje aspekt budúcnosti.

Popritom, opisované a analyzované vzťahy boli príznačne vždy zložité a nezriedka sa nedotýkali len dvoch osôb. V Jesenského novelách sa to len tak hmýri nápadníkmi a snúbencami, ale akosi nikdy to nie je ten pravý podľa srdca (Otroci), resp. ak aj je, je príliš „zásadový“ a nevie odpúšťať (bozkávanie s iným – Slovo lásky), alebo „srdce“ tu jednoducho chýba, tentoraz, čo je u Jesenského takmer pravidlo, už zo strany ženy (Ol'ga).

Ak Jesenský v duchu realistického pohľadu na konvenčne požadované trubadúrstvo dospieva k triezvemu konštatovaniu „*kult žien je nie viac v móde. Emancipácia, rovnoprávnosť...*“ (Koniec lásky) a volá otvorene (a zotrvačne aj v poézii aj v próze) po prekonaní „starých foriem“ a väčšej otvorenosti a aktivite ženy v ľúbostnom vzťahu, je to fakt, ktorý poznačil prózy aj jeho generačných druhov. Vášnivé a nekonformné konanie žien je totižto aj u nich len výnimkou. Ak v prípade mužov prichádza žena a v prípade ženy muž, je to len príznakom istej pasivity na strane subjektu, z optiky ktorého sa príbeh podáva. Akoby sa každý spoliehal na aktivitu a citovú ústretovosť toho druhého. To ale zase súvisí s momentom úzkostlivej obavy o neprežiadanie sa a so zakrývaním spontaneity predstieraním. Práve kontrast týchto dvoch prvkov (spontaneity a predstierania) spolu s dichotómiou nezávislosti a konformnosti v správaní (u Jesenského veľmi výrazne) sú prvky, ktorými možno charakterizovať modernistické prózy. Modernistický individualizmus sa v nich konfrontuje s túžbou po láske a splynutí s partnerom podľa hlasu srdca, bezmocne sa však končí v samote a opustenosti a len zriedka po boku tej/toho, po ktorom sa snívalo a túžilo.

Aj preto možno takto tematicky zameranú prozaickú tvorbu Janka Jesenského, ktorá v rovine výrazu je prózou novoromantickou, považovať za doplnok lyrického stvárňovania ľúbostných motívov v priestore jeho poézie.

(Príspevok odznel na seminári, organizovanom dňa 27. 2. 2001 Mestským múzeom v Bratislave pri príležitosti 50. výročia založenia Múzea Janka Jesenského.)

SUMMARY

Janko Jesenský is a leading represent of Slovak literary realism as well as a key author of Slovak Literary Modernism. These two faces of his poetry showed need of different accesses to a literary expressing respectively self – expressing. Within the periodization of Slovak Literary Modernism his first collection of poems *Verše* (1905) means the beginning and gradual expanding of modernistic poetics in Slovak literature. Jesenský introduced himself as a modernistic neo-romantic poet, literary inspired by works of Byron, Puškin, Lermontov, Heine decanonizing a traditional high understanding of subjective lyrics in Slovak literature. Love was a dominant theme. Jesenský's view on it is without romantic sentiment and idealisation. The poet has a mask of ironist, cynic, mystificator. In spite of this fact his love poetry is a message about vulnerable lyrical subject, about his inner sensitivity. His neo-romantic novelletes are also based on the conflict between sincerity and masking (authenticity and non-confessing, covering). The problem of misunderstanding is a foundation of the prose *Božk* (1902) an analysis of experiencing of an emotional relationship. The published article was a lecture in the seminar in Mestské múzeum in Bratislava on the occasion of the 50th anniversary of opening the Múzeum Janka Jesenského.