

Vianoce ako dramatická situácia v slovenskej modernistickej dráme prvého desaťročia 20. storočia (Vladimír Hurban Vladimírov, Vladimír Hurban Svetozárov)

Katarína Cupanová

CUPANOVÁ, K.: Christmas as a Dramatic situation in Slovak modernist drama of the first decade of the 20th century (Vladimír Hurban Vladimírov, Vladimír Hurban Svetozárov)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 68, 2021, No. 2, p. 154-173

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.2.7>

ORCID ID: 0000-0001-5841-4722

Key words: modernist drama, Vladimír Hurban Vladimírov, Vladimír Hurban Svetozárov, dramatic situation, thematic subversion

Christmas Nativity plays had long been a traditional part of Slovak folk theatre. Christmas performances were also popular with amateur theatres in the late 19th century. In the early 20th century, Nativity motives also inspired dramatists adhering to the new modernist style. Vladimír Hurban Vladimírov (pseudonym VHV, 1884 – 1950, play *Vianoce* – Christmas, 1904) and Vladimír Hurban Svetozárov (pseudonym VHS, 1883 – 1949, play *Vianoce* – Christmas, 1908) pushed the enactment of Christmas ceremonies to the background and concentrated on individual actions and experiences of their heroes. Both texts bear numerous features of period European modernist drama (preference for short dramatic form, character reduction, restricted dialogues, intensified dramatic conflict, communication crisis as a theme). Their innovative – emotionally and morally subversive – handling of Christmas topics employed modernist dramatic techniques and gave the developmental line of biblical, folk and didactic Nativity plays a new dimension. It gave birth to texts of expressively escalated emotional and moral dramas describing family break ups which focus on intimacy rather than on the religious message.

Kľúčové slová: modernistická dráma, Vladimír Hurban Vladimírov, Vladimír Hurban Svetozárov, dramatická situácia, subverzia témy

Divadelné hry s vianočnou tematikou boli stabilnou súčasťou dramatickej produkcie z prelomu 19. a 20. storočia. Išlo o pomerne populárny žánrový typ, ktorý sa viazal na určitú príležitosť,¹ vychádzal z jej hodnotovo a kultúrne etablovaného stereotypného obrazu a zároveň využíval jej symbolické (náboženské a morálne) posolstvá. Znamenal sekulárnu modifikáciu tradičného žánru vianočných hier, ktorý sa profiloval v genologickej štruktúre drámy už od stredoveku.²

V slovenskom prostredí sa vianočné betlehemske hry zachovali v podstate v nezmenenej podobe až do 19. storočia. Spočiatku sa odovzdávali ústnou tradíciou, neskôr, v rámci etnologickeho dokumentovania prejavov ľudovej kultúry, sa stali predmetom záujmu zapisovateľov. Prvé zápisy betlehemských hier pochádzajú z 19. storočia a sú zahrnuté v *Národných spievankách* (1834, 1835) Jána Kollára a v zbierke *Obyčaje, povery a hry slovenské* (1880) Pavla Dobšinského. Mnohé záznamy však ostali len v rukopisoch. Hry zbierali a upravovali okrem iných i spisovatelia Jonáš Záborský, Viliam Pauliny-Tóth či Jozef Gregor Tajovský.³

Koncom 19. storočia zosilneli tendencie využiť vianočnú biblickú tematiku v hrách pre detského diváka.⁴ Tieto dramatické texty s priznanou didaktickosťou boli súčasťou repertoáru detských školských predstavení, ale tiež ochotníckych divadelných súborov a často do nich bývali (pre zvýšenie diváckej atraktivity) zakomponované folklórne prvky (obrady a spevy ako súčasť kolektívnych scén).

V činohre určenej dospelým divákom sa zjavovali časti betlehemských hier ako ilustrácia ľudového poznania alebo v rámci navodzovania vianočnej nálady (Pašteka – Kováč – Maťovčík 2018: 22). Príkladom môže byť zakomponovanie vianočného motívu v Tajovského „*obraze zo života dolnozemskej Slovákov*“

1 Dobové noviny a časopisy vo vianočnom alebo v novoročnom období pravidelne uverejňovali príležitostné básnické a prozaické texty s témou Vianoc. Výberovo možno uviesť krátku črtu Izidora Somolického *Štedrý večer* s témou návratu „márnotrpného“ syna po rokoch domov na Vianoce (Somolický 1897) alebo báseň Pavla Országha Hviezdoslava *K Vianociam* (Hviezdoslav 1913).

2 Vianočné betlehemske hry v kontexte biblickej tradície (s odkazom napríklad na Evanjelium sv. Lukáša), čerpajú sice aj zo starozákonného námetu o Vyhnaní z raja, ale ich hlavnou témou je Kristovo narodenie“ (Slivka 1990: 17). V tradícii ľudového divadla, ktoré si žáner adaptovalo v procese jeho prechodu z liturgickej oblasti do svetského prostredia, predstavovala ich základný tróp (v zmysle vložky do liturgického spevu) otázka: *Quem queritis in praesepe pastores?* (Koho hľadáte v jaslách, pastieri?) To bol základ vianočnej pastierskej liturgickej hry, nazvanej „*officium pastorum*“, ktorej ústredným motívom je poklona pastierov pri jaslách (bližšie Slivka 2002: 186). „K nemu pribúda ‚*officium stellae*‘ – dej nebeskej hviezdy, Traja králi, Herodes, Útek do Egypta i ďalšie deje a postavy súvisiace s biblickým narodením“ (Slivka 1990: 17).

3 J. G. Tajovský publikoval v roku 1899 v *Slovenských pohľadoch* článok *Betlehemska hra v Tajove, vo Zvolenskej stolici*. Ide o etnologický zápis veršovanej ľudovej hry o zvestovaní príchodu Krista medzi pastiermi, ako sa zachovala v danej lokalite (Tajovský 1899).

4 Napríklad Martin Húška: *Betlehem* (1893); František Vítázoslav Sasinek: *Vianočný stromček* (1897); Ludovít Okánik: *Narodenie Pána* (1900), *Vítázstvo Mesáša* (1901), *Príchod Spasiteľa* (1902), *Štedrý večer* (1903); Andrej Buday: *Na Štedrý večer* (1904), *Príchod Troch kráľov* (1904) a iní. S vianočnou témou pracuje aj Jozef Podhradský v hre *Testament* z roku 1901 (Podhradský 1901). „Divadielko v štyroch dejoch“ určené pre deti v sebe spája výraznú didaktickosť a náboženské prvky. Je vybudované na sociálnych momentoch (zomieranie malého dievčaťa na tuberkulózu, výjav v chudobnej rodine, výjav v záložni) a tematizuje situáciu Vianoc ako čas pomoci bližnému. Jedným z najplodnejších tvorcov vianočných hier zo začiatku 20. storočia bol Ferko Urbánek, ktorý sa v tejto časti svojej tvorby zamerával takisto na detského diváka, hoci písal tiež pre dospelých. V úsilí zachovať tradíciu vianočných hier a kolied upravil aj „jasličkovú hru“ s biblickou témou *Jezuliatko* (1905): stvordejstvomá „jasličková hra so spevom“ mala plniť najmä výchovné ciele, preto v nej prevládajú poučovanie a dôraz na kresťanské ideály. Rovnaký charakter mala ďalšia jeho hra *Ježiškov vianočný stromček* z roku 1906. Obe uvedené Urbánkove hry prepájali dve časové línie, historickú a súčasnú.

156 *Statky-zmätky* (Tajovský 1909). Jeho dej je rámcovaný jedným rokom, pričom v čase Vianoc sa odohráva prvé a piate dejstvo. Kým v prvom dejstve má vianočný motív iba funkciu dramatického pozadia,⁵ v piatom dejstve je idylické sviatočné prostredie⁶ v ostrom kontraste s aktuálnym dramatickým dianím. Hoci Tajovský v záverečnom dejstve navodzuje pokojnú sviatočnú atmosféru (sú Vianoce, v rodine Kamenských sa číta Ondrišov list so želaním vianočného pokoja, Zuzka kolíše syna), náladu narúša príchod kajúcnikov (Ďurkova matka, Palčíkovci, Ďurko), ktorí práve vo sviatočnom čase dúfajú v odpustenie. Zuzka ich prostredníctvom pádných argumentov pokojne, ale dôrazne odmieta. Hra končí vzájomným odcudzením sa hlavných postáv: vianočný čas nie je pre túto rodinu časom harmónie, ale časom rozpadu rodinných väzieb, definitívneho pretrhnutia spojív, s perspektívou budúceho morálneho súdu zo strany dieťaťa, ktoré stratilo otca pre jeho nemorálne konanie voči matke (nevera).

„Zuzka. Nikda ťa mu nespomeniem, ak ho bude Pán Boh živiť. (Ustrnutie.)

Ďurko. Čo, keď narastie?

Zuzka. Že si – že si umrel. (Všetci slzia. Prestávka.)

Ďurko. A keď mu druhí povedia, že žijem?

Zuzka. Nech potom sám súdi nad tebou.

Ďurko (potáča sa k odchodu)“ (Tajovský 1909: 628).

Tajovského hra končí disonantne, v protiklade s archetypálnou predstavou o Vianociach ako sviatkoch pokoja a mieru, keď členovia rodiny naplno (aj duchovne)⁷ prežívajú svoju blízkosť.⁸

Vladimír Hurban Vladimírov: Vianoce (1904)

Hra *Vianoce* od Vladimíra Hurbana Vladimírova (1884–1950, pseudonym VHV) vyšla v roku 1904 knižne u vydavateľa Františka Klimeša v Liptovskom Sv. Mikuláši. Nebol to však prvý text, v ktorom vtedy ešte len začínajúci autor spracoval vianočnú tematiku – už o rok skôr, v roku 1903, napísal jednodejstvomú vianočnú hru pre deti *Štedrý večer* s podtitulom *Vianočný obraz v 1. dejstve* (VHV 1903).

5 V závere prvého dejstva je to príchod betlehemcov, ktorí chcú predviesť betlehenskú hru, no domácim nevenujú pozornosť a čo najskôr ich vypravdia z izby.

6 U Kamenských sa zišla celá rodina, „spokojné vianočné tváre, sviatočné obleky. Milá, tichá domácnosť“ (Tajovský 1909: 620).

7 Do obdobia Vianoc patrí aj liturgický sviatok Svätej rodiny.

8 Téma Vianoc sa J. G. Tajovský venoval aj v prozaickej tvorbe. V spomienkovej črte *Štedrý večer* z roku 1911 spracoval osobnú skúsenosť z čias mladosti, keď ešte študoval na učiteľskom ústave a chodieval domov na prázdniny, pričom do popredia vysunul moment chápania Vianoc ako času stráveného s rodinou (Tajovský 1911). Vianočnú tému spracoval aj v poviedke *Náš Ježiško* (1918). V súvislosti s ňou upozornila Marcela Mikulová na Tajovského schopnosť zakomponovať folkloristický materiál do umeleckého tvaru, keď poukázala na prepojenie čara ľudových vianočných obradov so slovenským slovom, ktoré nadobudlo sémantiku reprezentatívneho znaku tým, že ho autor umiestnil do umeleckého textu ako významné ohnisko (Mikulová 2005). Ďalším Tajovského návratom k téme Vianoc bola poviedka *Betlehem*, ktorá vyšla v roku 1926 v novinách *Slovenský denník* (Tajovský 1926) a ktorá je, podľa M. Mikulovej, „dojímavou ukážkou výchovy malého chlapca starým otcom k národnej a kresťanskej mytológii. Výroba jaslíčiek, vyzrávanie a pozlacovanie Ježiška vzácnym zlatým plátkom je názorným vyučovaním biblického príbehu narodenia Krista, spojeného so slovenskými reáliami – bačom, valaškami, syrom, žinčicou i fujarujúcimi honelníkmi. Táto poviedka v sebe kumuluje viac modalít (vecnosť, sentimentalitu, humor, detskú naivitu) a je – i vďaka téme Vianoc – citovo mimoriadne exponovaná“ (Mikulová 2005: 26).

Jej tematickým východiskom boli sociálne rozdiely medzi bohatým chlapcom Rudkom a jeho chudobným kamarátom Miškom, ktoré narušili ich priateľstvo.⁹ Hra obsahujúca výrazné mravné ponaučenie sa kompozične rozpadá na tri časti, pričom v prostrednej autor využil kompozičný princíp „hry v hre“ (táto časť je umiestnená do odlišného priestoru a času – chlapci sa v sne dostanú na pustý ostrov). Nemožno síce povedať, že *Štedrý večer* je experimentálnou či modernistickou hrou, ale je zjavné, že svojou povahou vybočuje z bežnej realistickej schémy, čo poukazuje na to, že VHV už vo svojej dramatickej prvotine „hľadal nové výrazové možnosti, ale aj nové žánrové a tematické prepojenie. [...] čaro Štedrého večera prispieje k ‚zázraku‘ a Rudo, bohatý chlapec, prichádza k poznaniu, že ‚medzi pravými priateľmi nieto žiadneho stavovského rozdielu‘. Štedrý večer je situáciou nielen symbolického, ale aj životného znovunastolenia harmónie, mieru a pokoja“ (Babiak 1999: 208; Babiak 2010).

Symbolickú rovinu Vianoc v prepojení s modernistickou reflexiou existenciálnej krízy i krízy vzťahov v subjektívnom vedomí jednotlivca rozvinul VHV na širšom dramatickom pláne vo svojej nasledujúcej hre *Vianoce*.¹⁰ Hru určenú pre dospelých divákov napísal v roku 1904, počas univerzitného štúdia teológie vo Viedni (1903 – 1906), kde mal možnosť zoznámiť sa ako aktívny divadelný návštevník s aktuálnymi súdobými divadelnými trendmi. Hra so žánrovým podtitulom *Hra v troch obrazoch* je kompozične rozsiahlejší text, rozdelený na tri časti: *Prekvapenie, Radosť, Upomínanie*. Už voľbou názvu upozorňuje VHV na sakrálny čas a imanentnú symboliku kresťanského sviatku.¹¹ Ďalšou súčasťou symbolického plánu hry je využitie abstraktných substantív pri pomenovaní jednotlivých častí. Ich úlohou je pomenovať duševné stavy, emócie a procesy (čiastočne zmyslami nepozorovateľné), ktoré sa stávajú určujúcimi pre koncipovanie významu dramatického textu.

Hlavným symbolom a zároveň návratným motívom celej hry je vianočný stromček. Podobnú funkciu má aj ústredná melódia, ktorá zaznieva v pozadí každého obrazu: VHV vložil do hry pieseň *Čas radosti, veselosti* z obradového repertoáru ľudovej kultúry, oslavujúcu harmonické prežívanie vianočných sviatkov. Jednotlivé obrazy spájajú aj kľúčové postavy, ktoré v nich vystupujú (syn Igor/Muž je účastný v deji všetkých troch obrazov, spätne sa preto ukazuje ako hlavná postava hry, postavy otca, matky a syna Milana vystupujú v prvom a druhom obraze, postava Máje/Ženy v druhom a treťom), no tieto postavy nemajú rovnaké, stabilné postavenie, presúvajú sa (napríklad postava Igora sa presúva z okraja do centra). Hra pokrýva dlhý časový úsek (od detstva do dospelosti hlavného protagonistu),

9 Dejový konflikt je veľmi jednoduchý, založený na hádke dvoch chlapcov: Rudko sa nechce deliť s Miškom o darčeky, a preto chudobného kamaráta vyženie. V sne sa dostane na pustý ostrov, kde mu Miško pomôže. Pod tárchou výčítiek sa Rudko prizná matke a tá ho vyhrší. Na záver sa nad pomerenými chlapcami rozžiari vianočná hviezda.

10 Citácie z textu hry sú z jej prvého vydania z roku 1904 (VHV 1904), s úpravou podľa súčasnej pravopisnej normy. Neskôr bola hra zaradená do knižných výberov *Slnko nevie a vedieť chce človek. Dramatické texty s náboženskou tematikou. Jozef Podhradský. Vladimír Hurban Vladimírov* (Babiak 1999), *Vladimír Hurban Vladimírov. Krátke hry* (VHV 1984) a antológie *Slovenská moderna* (2011).

11 „Sakrálny čas je cirkevní liturgický čas. Rozhodujúci úlohu hraje predovšetkým v ľudovom prostredí, kde dostáva výrazné zvykové zabarvení. Autoři se při tvorbě tohoto času, určené už tématem látky, zaměřují v podstatě na ty dny a na ta období kalendáře, během nichž podle lidového podání dochází k nadpřirozeným, zázračným, podivuhodným anebo zvláštním událostem. K těmto dnům a obdobím patří zejména Vánoce“ (Pavera – Všečička 2002: 64).

158 pričom každý obraz je zasadený do iného životného obdobia postáv (beh času medzi prvým a druhým obrazom vystihuje konštatovanie otca v prvom výstupe druhého obrazu o starobe, VHV 1904: 19; medzi druhým a tretím obrazom uplynú tri roky). Toto rozdelenie umožnilo autorovi účinne kondenzovať dramatický čas a vytvoriť priestor pre konfrontáciu vzťahov medzi postavami.

Vianoce predstavujú základnú dramatickú situáciu hry. Pojem situácie označuje vo všeobecnosti určitý súhrn podmienok, ktoré v konkrétnom čase a priestore určujú stav nejakého fenoménu. Dôležitými vlastnosťami situácie sú neopakovateľnosť a jedinečnosť, priestorová a časová určitosť. Za prvotný základ dramatického textu možno považovať to, že obsahuje a vytvára takéto situácie – francúzsky teoretik drámy Étienne Souriau definoval dramatickú situáciu ako štrukturálnu figúru danú v určitom momente súhrou síl (Gajdoš 2004: 92). Podľa teatrologa Milana Lukeša je dramatická situácia základom drámy (Lukeš 1987: 11),¹² s doplnkom, že „nikoli dej nebo postavy, ale dramatická situácia je pro drama podmíankou nezbytnou a postačující“ (Pavlovský 2004, heslo Dramatická situace; k téme tiež Hořínek 2008: 77-87). Pre divadlo sú najpodstatnejším rysom dramatickej situácie vzťahy dramatických postáv a psychologický rozmer situácie. Pri popise určitej situácie je potrebné pokúsiť sa vniknúť priamo do psychického stavu samotných postáv: zachytiť ich náladu, skryté želania a túžby, motívy a motivácie ich správania. Text drámy určuje situáciu postáv často len veľmi rámcovo – úsilie uchopiť dramatickú situáciu je tak nutne už aj interpretáciou drámy, prvou fázou konkretizácie (Drozd 2013: 13).

Prvý obraz *Prekvapenie* ukazuje vianočné prípravy v prostredí meštianskej domácnosti, v rodine s tromi malými deťmi (Igor, Milan a Lumíra). Dej sa odohráva na Štedrý deň popoludní, je umiestnený do obyčajnej izby, z ktorej v úzadí vedú široké dvere do salónu. Postavy sa pohybujú v oboch priestoroch. Vianočný „čas radosti“ dotvára melódia rovnomennej vianočnej piesne v pozadí. Otec aj matka chystajú, každý osve, prekvapenia pre ostatných (otec tají pred manželkou kúpu vianočného stromčeka, matka zasa výherný lós). To, že svoje konanie pred sebou taja, však vedie k nedorozumeniu a spôsobuje napätie (matka dáva neustále najavo svoje sklamanie), pritom potenciálny dramatický konflikt, ktorý z takejto situácie vyplýva, je jednou z vedľajších postáv formulovaný hneď na začiatku hry ako komická banalita: „*Hm, to je veru ťažká vec, robiť niečo doma bez toho, aby domáca pani o tom vedela*“ (VHV 1904: 8). VHV obraz dopĺňa aj o situačnú komickú scénu s pomocníkom Pentlíkom, ktorý sa v šiestom výstupe pasuje s priveľkým stromčekom a usiluje sa pretlačiť ho cez dvere do salónu. Kľúčovým prvkom obrazu je však až záverečný moment prekvapenia – z odhalenia vianočného stromčeka, z výhry „*tabakového lósu*“ aj z príchodu ujca Janka. Každý z týchto prekvapivých momentov stupňuje úprimnú radosť a veselosť prežívanú na Štedrý večer.

Prvý obraz buduje vianočnú atmosféru cez využitie tradičných vianočných rekvizít, ako sú veľký vianočný stromček, darčeky, sviečky, cukriky, oblátky, vianočný vinš, zvuk kostolných zvonov, prípravy na odchod do kostola na sviatočnú vianočnú omšu. Momenty očakávania a prekvapenia a pocity radosti zas vytvárajú emocionálnu atmosféru spojenú s Vianocami. Rodinu chápe VHV v širokom

12 Podľa M. Lukeša „umění dramatika spočívá ve schopnosti vytvářet dramatické situace“ (Lukeš 1987: 45).

kresťanskom zmysle – okrem rodičov a detí do nej patria aj ujec Janko, pán Pentlík aj bezmenní „priatelia“ (ktorí sú síce takto súhrnne uvedení v zozname osôb na začiatku výstupu, sú však iba v pozícii štatistov: v siedmom výstupe je počet priateľov zúžený na dvoch, krátky prehovor má však iba jedna postava). V prvom obraze VHV ponúka pohľad na život rodiny v slávnostnom čase v takmer biedermeierovskom ladení. Konflikty sú iba zdanlivé a nevinné, všetko sa deje preto, aby všetci spoločne prežili hlbokú vnútornú radosť a oslávili narodenie Spasiteľa.

Druhý obraz *Radost'* sa odohráva s odstupom niekoľkých rokov, opäť na Štedrý deň popoludní, pravdepodobne v tom istom dome (prvý aj druhý obraz je uvedený poznámkou: „*odohráva sa u otca*“), v obyčajnej izbe, kde bokom stojí napoly ozdobený vianočný stromček. V závere predchádzajúceho obrazu stál veľký ožiarený vianočný stromček v strede salóna, a tým aj v centre záujmu postáv. V druhom obraze sa však stromček fyzicky presunul na okraj scény: je síce rekvizitou, ktorá dej časovo situuje (Vianoce) a zároveň emocionálne charakterizuje a predznamenáva („*vianočný stromček len radosť prináša*“; VHV 1904: 19), no neviaže už na seba všetku pozornosť. Tá sa presúva na dianie v rodine.

Rodičia očakávajú návrat syna Igora zo štúdií a zároveň aj návrat druhého syna Milana po úspešnej liečbe v psychiatrickej liečebni. Igor Rudinský sa vracia na Štedrý deň domov ako promovaný lekár (práve pri vyslovení jeho mena aj s lekárskeho titulom sa prvý raz uvádza meno rodiny). Na radosť rodičov sa v tento večer zasnúbi s Májou. Akt rodičovského požehnanie je ďalším stupňovaním neustále zdôrazňovanej atmosféry radosti. Hoci sa radostné očakávania spájajú aj s príchodom druhého syna, keď Milan príde, atmosféra sa radikálne mení. Milanovo správanie vyvoláva napätie, ktoré sa prejavuje aj na nervóznej podobe prehovorov ostatných členov rodiny: matka rozpráva rýchlo, trhane a so strachom, otec zmierlivo, Igor mlčí a striehne, čo sa bude diať. Predzvestou dramatického konfliktu, ktorý je založený na fakte, že Milanova niekdajšia láska Elenka (už mŕtva) a Igorova súčasná snúbenica Mája boli sestry, sa stáva rozhovor (intermezzo) dvoch slúžok vo štvrtom výstupe. Na podobnosť sestier explicitne poukazuje aj jedna zo slúžok: „*Veru neviem, či by Mája nebola preňho. Je akoby Elenke z oka vypadla*“ (VHV 1904: 24). Prostredníctvom tejto vsuvky sa čitateľ/divák dozvedá príčinu Milanovho nešťastia (psychicky nevládol otcov zákaz oženit sa s chorou Elenkou, ktorá krátko na to zomrela) a môže vytušiť aj to, akým smerom sa hra bude uberať. Toto zlé tušenie potvrdí siedmy výstup, ktorý celkom rozvráti a prevráti dovtedajšiu atmosféru radosti.

Milan si myslí, že bol vo väzení, nevedomuje si, že bol v liečebni. V bratovej snúbenici vidí svoju stratenú lásku. Pod vplyvom vypätej situácie vytiahne revolver, ktorý dostal, aby sa počas večernej cesty zo železničnej stanice domov obránil pred potulujúcimi sa vlkami, a vystrelí na otca, ktorého viní zo svojho nešťastia. Otca síce nezraní, ale ten aj tak umiera na šok, ktorý mu streľba spôsobila. V danej chvíli postavy už prítomnosť Vianoc nevnímajú: radostná oslava narodenia Spasiteľa (ktorou končil prvý obraz) je prekrytá žiaľom nad smrťou otca. Kým predtým otec plakal od radosti pri zvitani so synom Milanom, teraz Igor bolestne plače nad mŕtvym otcom. Milan pritom prechádza širokou škálou emócií od pomätenosti cez radosť až po zdanlivý pokoj: „*Milan (hneď po výstrele). Tak! (Revolver mu vypadne z ruky, pomätено.) Vlk! Chcel ma zjesť. (Obzrie sa po izbe.) Čo? (miernejšie) stromček? (Radostne). Áno, dnes je štedrý večer (celkom pokojne). Aký som veselý!*“

160 (VHV 1904: 27). Milanovo vyhodnotenie situácie, jeho konanie a následné rýchle striedanie nálad ukazuje na vykoľajenosť, nenormálnosť jeho stavu. Milan neprišiel domov vylicený, v domácom prostredí sa jeho trauma z minulosti nanovo otvára. Hovorí síce o veselosti a radosi, no sú to falošné emócie choromyselného človeka. Matkin zúfalý výkrik: „Ježiši! On blaznie!“ (VHV 1904: 27), je pravdivým pomenovaním príčiny nečakanej, absurdnej a predovšetkým tragickej situácie.

V druhom obraze sú Vianoce sprítomnené len prostredníctvom nedozdobeného stromčeka, neustáleho zvuku vianočnej piesne v pozadí, pripomínaním spomienky na pekné vianočné sviatky v minulosti (ako alúzia na prvý obraz: „*Tie krásne minulé štedré večere!*“ (VHV 1904: 21) a opakujúceho sa konštatovania o veľkej radosi zažívanej počas tohto konkrétneho dňa (z príchodu Igora, jeho zásnub s Májou, Milanovho návratu). Keď v šiestom výstupe rodičia požeňujú snúbencom a otec konštatuje akoby až nadmieru radosi – „*Tento deň nám prináša primnoho šťastia, primnoho radosi. Ešte nás čaká veľmi radostná rodinná scéna: náš Milan sa dnes vracia zdravý!*“ (VHV 1904: 25) – je to možné vnímať ako druhé predznamenanie záverečného obratu. V duchu príslovia „všetkého veľa škodí“ sa prisilná radosť mení na tragédiu. Celý obraz s názvom *Radosť* sa tak v konečnom dôsledku stáva subverziou radosi. Samotný titul obrazu je akoby až v ironickom kontraste s textom.

Tretí obraz *Upomínanie*, odohrávajúc sa po troch rokoch ráno na Štedrý deň,¹³ je spomienkou na predchádzajúce udalosti. Ukazuje ich dosah na aktuálne prežívanie postáv. Dochádza v ňom k zásadnej zmene označenia hlavných postáv. Zatiaľ čo v prvom a druhom obraze používa autor konkrétne vlastné mená – Igor a Mája, v treťom obraze sú tieto postavy uvedené len všeobecnými pomenovaniami – Muž a Žena. Z ich vzájomného oslovovania a aj z dejovej nadväznosti (najmä na druhý obraz) sa však dá usudzovať, že Igor a Muž je tá istá osoba, to isté platí pre Máju a Ženu. Michal Babiak sa v tejto súvislosti zaoberá otázkou, či chcel VHV týmto spôsobom zdôrazniť vývinový oblúk, ktorým prešli jeho postavy, alebo má táto premena symbolizovať prerod autora z konzervatívneho teológa na dekadentného modernistického provokatéra (Babiak 2011: 123). Upretím mena odobral VHV postavám ich identitu a ponechal im len základnú podstatu (Muž a Žena), čím ich generalizoval. So stratou mena prišli postavy o individuálny rozmer (aj s jedinečným pomenovaním) a stali sa všeobecnými typmi. Hra sa tým viac objektivizovala a problém ich odlišného naladenia, vnímania, prežívania a precitovania situácie sa stal univerzálne platným a aplikovateľným na kohokoľvek.

Muž je tu už autonómnym subjektom, na čo upozorňuje aj priestorové situovanie tretieho obrazu: „*Deje sa u muža*“ (VHV 1904: 29). Vzťah Muža a Ženy je poznačený minulosťou. On sa nevie zmieriť so smrťou otca a Štedrý deň je preňho bolestnou pripomienkou nešťastnej udalosti. Nechce preto už tretí rok po sebe dovoliť Žene, aby mali doma na Vianoce aj vianočný stromček, po ktorom však ona priam detsky túži. Muž cíti hlbokú vnútornú rozpoltenosť a nedokáže sa jej brániť:

13 Tretí obraz uvádza scénická poznámka: „Elegantne zariadená izba. Blokový kalendár ukazuje 23. december. Je ráno“ (VHV 1904: 31). Hneď v prvom výstupe však postava Muža „pristúpi ku kalendáru, odtrhne jeden lístok, načo sa zjaví 24. december.“ Ach – (zakryje si rukou oči). 24. december!“ (VHV 1904: 31).

„Celý svet raduje sa na tento deň, a ja...! [...] Ten hrozný kontrast sa nemôže zabudnúť: Vianoce – smrť! Vianočný stromček žiari – otcov život zhasína. [...] ja som teraz ako ten kráľ v poviestkach, ktorému sa jedno oko smialo a druhé plakalo. Jeden a ten istý objekt: vianočný stromček vzbudzuje vo mne najväčšiu radosť a najväčší ból“ (VHV 1904: 31-32).

Na vzťah manželov má vplyv aj odlišné citové naladenie. Žena sa cez smrť manželovho otca už dávno preniesla. Uznáva síce, že „to bolo strašné“, ale pre ňu je to už minulosť, „prešlo to“, a navyše, jeho otec bol „už veľmi starý“ (VHV 1904: 35). Tieto Ženine slová sa Muža hlboko dotknú a jeho city voči nej prudko ochladnú:

„Darmo. Tvoje reči o mojom otcovi stiahli moje srdce do železného obrnenia. [...] preto sa teraz môjho srdca nemôže nič viac dotknúť. [...] Tvoj plač mi je teraz protivný, a keby mŕtvy počul, i keď ma mŕtveho oplakávať budeš – i vtedy by mi tvoj plač bol protivný. [...] Naozaj – ja necítim nič“ (VHV 1904: 36).

Mužovo znečitlivenie, jeho depresia, melanchólia a nostalgická nálada sú len niektoré z dichotomických prejavov dobového individualizmu, ktoré vypovedajú o modernistickej kríze subjektu. Do popredia vystupuje problém vyslovenia zložitosti a problematickosti individuálneho cítenia. Muž síce vníma Ženu ako najkrajší vianočný darček, ktorý kedy dostal (s ohľadom na zásnuby v čase Vianoc), no zároveň svoju partnerku, ktorá by mohla pri aplikácii aktančného modelu na interpretáciu tohto dramatického textu plniť funkciu jeho spojenca,¹⁴ odsudzuje do roly protivníka. Kým Muž sa vnútorne trápi, Žena by chcela jeho trápenie odľahčiť (slovne aj telesne, koketériou a erotickými narážkami), no Muž ju odmieta a obviňuje ju z necitlivosti. To vedie k tomu, že aj Žena trpí, no Muž jej utrpenie neuznáva. Obaja túžia po porozumení toho druhého, ale nevedia prekonať vlastný individualizmus, akceptovať bolesť partnera, ktorá je iného druhu než ich vlastná, nedokážu si vzájomne pomôcť pri jej prekonávaní a pochopiť sa.

Dramatický zvrat nastáva v závere tretieho obrazu, keď do domu manželov vstúpia dvaja pastieri, ktorí chcú domácim zavinšovať na Vianoce. Pastierska scénka je krátkym predvedením ľudového divadla. Na jej konci pastieri malými prútkami vyšibú Muža aj Ženu. Hoci šibanie býva poväčšine spájané so slávením Veľkej noci, zaraďuje sa tiež medzi očistné rituály vianočného zvykoslovía.¹⁵ Práve v tomto význame použil motív VHV a takto ho zakomponoval do svojej hry. Dôležitosť a hlboký význam pastierskej scény so šibaním sa totiž ukazuje v jej dosahu na ďalší dej komornej manželskej drámy:

14 „Komplic nebo souzněmec (působí ve prospěch urovnání dynamiky sil/systému)“ (Gajdoš 2004: 92).

15 „V tradičnej kultúre Slovenska vianočné a novoročné obyčaje splynuli. Ich staršia vrstva – magické úkony a zákazy boli zamerané na zabezpečenie prosperity, pozitívne ovplyvnenie prírody, zdravia, života, na vešty a pranostiky, predpovede úrody, vydaja, narodenia, úmrtia. Takýto významový základ mali obchádzky s maskami, tancami, koledami, vinšmi. Prostriedkami na dosiahnutie cieľov bolo aj šibanie [zvr. K. C.], umývanie sa v tečúcej vode, dodržiavanie pôstu a mnohých zákazov. Postupným vývojom agrárno-prosperitné úkony v druhej polovici 20. storočia stratili svoj význam.“ Cit. podľa Vianoc. [online]. [citované 2021-02-26] Dostupné <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/vianoce/>

„Muž (dáva im peniaze).

1. pastier. Ďakujeme! S Bohom! (Odídu.)

Muž (ako pre seba). Chváľtebná obyčaj! Tých ľudí treba niekedy upomenúť
i prútom. Ach, veru zaslúžia!

Žena (počula, bojzливо). A keď ti ľudia potom pokánie urobia?

Muž. Boh odpúšťa“ (VHV 1904: 37).

Udalosti v treťom obraze sú nevyhnutným následkom rodinnej tragédie. Ako napísala v kontexte analýzy slovenských modernistických drám neskoršieho obdobia Dagmar Kročanová, „práve smrť je momentom, pri ktorom sa ľudstvo často utieka k transcencii, alebo aspoň prechádza psychickým (a následným hodnotovým) otrasom“ (Kročanová 2018: 46). Muž a Žena sa však chcú od minulosti oslobodiť a začať odznova. Prostredníctvom vianočného mystéria (pastieri prinášajú do hry tradičný kresťanský prvok) si Muž uvedomí duchovný zmysel Vianoc, a tak je schopný prelomiť „železné obrnenie“, ktoré ich vzťah paralyzovalo a ničilo necitlivosťou. Vďaka rituálu šibania ako prostriedku morálnej obrody si partneri opäť nachádzajú k sebe cestu. Ich vzťah tým získal novú, vyššiu, duchovnú kvalitu, akoby až transcendentnej povahy.

V treťom výstupe posledného obrazu dochádza k dramatickému obratu (anagnorisis), keď Muž nábožensky precitne. Uvedomí si, že ľudia musia byť k sebe citlivejší a vedieť si odpúšťať. Prerod postavy je priamo podmienený vloženou vianočnou scénkou (divadielkom). Keby neboli Vianoce, do domu by neprišli pastieri, nezahrali by divadlo, nevyšibali by Muža aj Ženu a u hlavného protagonistu by nedošlo k poznaniu, že je, zjednodušene povedané, potrebné mnohých vyšibať, aby prišli k rozumu. Predvádzanie scénky predstavuje impulz k morálnemu znovuzrozeniu hlavnej postavy.

V závere tretieho obrazu je Muž už schopný vyrovnáť sa so smútkom zo smrti otca, prijíma túto skúsenosť a dovoľí Žene, ktorá sa opäť stáva jeho „spojencom“, jej vytúžený vianočný stromček:

„Ó, žena drahá! Železné obrnenie puklo na mojom srdci. [...] Dnes máme sviätiť narodenie Kristovo. Máme oslavovať Krista, ktorý doniesol na svet – lásku. On prvý dielom ukázal nám, ako sa má vyplniť starozákonné učenie: Miluj bližneho svojho ako seba samého. Z lásky k nám sa narodil, z lásky k nám trpel, z jeho lásky sme spasení. Vianočný stromček, ktorý nás má upomínať na jeho narodenie, ktorý je symbolom tej jeho lásky, nech je odteraz nám dvom symbolom tej našej novej, znovuzrodenej lásky!“ (VHV 1904: 39).

Záver hry upozorňuje na pravý zmysel Vianoc, ktorým je nielen oslava narodenia Krista, ale aj hľadanie vzájomnej lásky. Týmto významovým posunom sa ukazuje v novom svetle samotný názov tretieho obrazu *Upomínanie*: nejde už iba o spomienku (upomínať vo význame spomínať na minulosť), ale aj o iný, synonymický význam daného slova – o upozorňovanie, pripomínanie niečoho zabudnutého či vyžadovanie splnenia si istej povinnosti. Pripomienka pravého zmyslu Vianoc (upomienka naň) tu však nie je jednorazovým dejom, ale dejom neukončeným, prebiehajúcim, čo dokladá použitie slovesného podstatného mena s nedokonavým vidom. VHV nenazval túto časť abstraktným substantívom ako

dve predchádzajúce časti (v takom prípade by išlo o názvový rad Prekvapenie – Radosť – Upomienka), ale namiesto označenia stavu, resp. emócie položil dôraz na procesualnosť, na vyjadrenie toho, čo sa deje.

Hra *Vianoce* zobrazuje tri vianočné pristavenia, z ktorých sa vynára hlavná dejová línia – vzťah k Vianociam. Prvý obraz je ukázkou rodinného šťastia (a v kontexte celku ho možno vnímať ako peknú spomienku na detstvo), druhý je obrazom minulej rodinnej tragédie (ktorá deformuje súčasný život hlavného protagonistu) a tretí obraz, ktorý má už prítomnostný ráz, je vďaka bytostnému pochopeniu a prijatiu významu kresťanského prikázania nájdením cesty z krízy a opätovným zblížením partnerov. Ťažiskovým je tretí obraz, ktorý predstavuje významovú gradáciu hry. Dva predchádzajúce obrazy, približujúce prehistóriu postavy s dvoma emocionálne odlišnými, úplne protikladnými spomienkami na podobu rodinných Vianoc, tvoria len expozíciu k nemu. Trojité členenie zároveň istým spôsobom odkazuje na trojfázovú štruktúru dramatického textu,¹⁶ v rámci ktorej možno jednotlivé obrazy hry VHV vnímať na úrovni téza (prvý obraz), antitéza (druhý obraz) a syntéza (tretí obraz).

Vianoce sa tradične spájajú s predstavou harmonického, radostného, veselého obdobia, no u VHV stoja proti sebe rovina kresťanskej tradície a realistického životného sveta (Babiak 2011: 208). Konvenčný obraz sviatkov pokoja je v kontraste so zložitou a s napätou rodinnou a osobnou situáciou.¹⁷ Konkrétne sa to prejavuje napríklad v ostrom protiklade posolstva vianočnej piesne s prebiehajúcim dejom alebo v dramatickom rozpore medzi pomenovaním a skutočnosťou v druhom obraze.

V rámci horizontálnej tematicko-dejovej výstavby hry autora nezaujímala len rodinný konflikt končiaci smrťou otca, ale to, čo nasledovalo po nej. Skúma následky rodinnej tragédie na životoch pozostalých a manželskom šťastí. VHV tu použil princíp determinácie prítomnosti minulosťou, s ktorým vo svojej tvorbe prišiel už Henrik Ibsen.¹⁸ S postupným rozvíjaním prítomného deja sa vynára minulosť, ktorá ovplyvňuje súčasnosť. To, čo sa stalo už dávno a je akoby zabudnuté, sa stáva neprekonateľným brzdiacim činiteľom aktuálneho diania. VHV tým rozbieha základnú dramatickú kategóriu miesta a času.

Z hľadiska štruktúry dramatických postáv v hre dominujú viaceré kontexty – kontext rodiny (harmonický obraz rodinného života v prvom obraze), kontext jednotlivca (Milan Rudinský je zničený smrťou svojej niekdajšej lásky Eleny, z ktorou sa mu otec nedovolil oženiť) a kontext manželskej dvojice (Muž a Žena

16 „Dramatická situace [...] v určitém časovém odstavci netrvá, ale vyvíjí se; někdy tak, že má svou ‚expozici‘, ‚vyvrcholení‘ a ‚katastrofu‘, ale ještě lépe snad řečeno svou tezi, antitezi a syntézu (třífázové členění, odpovídající zákonitosti dialektického pohybu, má v dramatické makrostruktúře i mikrostruktúře větší opodstatnění než členění pětifázové); a jedna situace přechází v druhou buď nápadným skokem, nebo pozvolně, tudíž hranice mezi nimi jsou jednou ostré, jindy takřka neznatelné; jejich vymezení je pak aktem interpretačním, který není prost subjektivních momentů“ (Lukeš 1987: 130).

17 Rovnaký protiklad symboliky Vianoc a reálneho diania neskôr, v roku 1938, stvárnil ruský avantgardný básnik a dramatik Alexander Vvedenskij (1904–1941) v absurdnej dráme *Vianoce u Ivanovovcov* (Jolka u Ivanovych). Slovenský preklad hry pozri Vvedenskij 1997.

18 Motív návratu minulosti je prítomný napríklad v Ibsenovej päťdejstvej dráme *Pani z primoria* (1888).

164 trpia minulosťou rodiny a opäť si k sebe hľadajú cestu). Postavy ostatných rodinných príslušníkov (matka, sestra a ďalšie) stoja kontextovo na okraji.

Vianoce sú hrou, ktorá je z hľadiska počtu postáv ešte stále pomerne zaľudnená.¹⁹ VHV však počet postáv v priebehu deja postupne zužuje, resp. obmedzuje a v závere premieňa hru na intímnu a komornú drámu. Napríklad postava dcéry Lumíry sa v druhom obraze vytráca²⁰ a namiesto nej sa objavuje Mája. Zo všetkých postáv vystupujú do popredia len dve – Igor, ktorý sa ako jediný objavuje vo všetkých troch obrazoch a predstavuje hlavnú postavu príbehu, a otec ako činiteľ, ktorý všetko ovplyvňuje (a to aj bez fyzickej prítomnosti v treťom obraze).

VHV opakovane využíva princíp indícií, kľúčové momenty cyklicky opakuje, a tak zdôrazňuje ich význam (predovšetkým sa to týka motívu vianočného stromčeka, vianočnej piesne, prežívania radosti). Cez drobné náznaky dopredu predznamenáva konfliktnú situáciu a ďalšie rozvíjanie deja (rozhovor slúžok, Milanov revolver), čím naznačuje istú kauzalitu vo výstavbe deja. Napríklad v druhom obraze matka konštatuje, že Igor si stále, aj po návrate zo štúdií, zachoval svoju hlbokú vieru. Tento prvok sa však naplno rozvinie až v treťom obraze, kde Muž vďaka svojej zbožnosti precíti zmysel vianočného mystéria, pochopí význam prikázania o odpúšťaní a zmení svoj dovtedy nekompromisný postoj. Kresťanská línia sa tak presúva do centrálnej významovej pozície.

V každom obraze sa tiež istým spôsobom tematizuje divadelný aspekt. V prvom obraze sú to inštrukcie otca Pentlíkovi, ako inscenovať efektívnu scénu odhalenia stromčeka (VHV 1904: 8), v druhom obraze otec upozorňuje na nadchádzajúcu „*radostnú rodinnú scénu*“ príchodu vyliečeného syna Milana (VHV 1904: 25), v treťom obraze je to vložený výstup vinšovania pastierov (ako uplatnenie princípu „divadla v divadle“).

V hre možno identifikovať viaceré vplyvy európskeho modernizmu, s ktorými sa VHV stretol počas svojho viedenského pobytu. M. Babiak píše dokonca o priamej fascinácii „Strindbergom (rodina ako skryté ohnisko formovania deštruktívnych vzťahov) a Ibsenom (skrývaná minulosť ako príčina aktuálnej deštrukcie)“ (Babiak 2011: 123). Prvky, ktoré hru približujú k modernizmu, možno sledovať na viacerých úrovniach. Názov hry obsahuje nielen realistickú, časovo určujúcu rovinu, ale aj rovinu symbolistickú, ktorá je pre koncepciu hry určujúca. Prvky expresionizmu sú identifikovateľné cez tematizáciu krízy subjektu, duševnej vykoľajenosti, šialenstva, smrti a vo využívaní postupov abstrakcie (Kročánová 2014). Široký inventár motívov modernistickej drámy je sústredený predovšetkým do tretieho obrazu, koncentrovaného na vyslovenie krízovej ľudskej skúsenosti, a to aj v spojení s folklórno-mytologickou líniou. Zovšeobecňujúco možno *Vianoce* označiť za modernistickú drámu, v ktorej sa prelínajú prvky symbolistickej aj expresionistickej poetiky. VHV vytvára dramatické napätie medzi idylickým a slávnostným obrazom štedrovečerného dňa a rodinnými konfliktmi počas nich. Východiskom pre dramatickosť sú najmä rodinné a partnerské vzťahy, ktoré

19 V prvom obraze: otec, matka, Igor, Milan, Lumíra, Pentlík, ujec Janko, priatelia. V druhom obraze: otec, matka, Igor, Milan, Mája, jej otec, jej matka, prvá slúžka, druhá slúžka. V treťom obraze: Muž, Žena, slúžky, prvý a druhý pastier.

20 VHV neprítomnosť postavy Lumíry vysvetľuje cez Igora: „Igor: Stavil som sa u sestry. Zdravá je. Dáva vás pekne pozdraviť. Matka: Ďakujeme – a čože nemohla prísť? Igor: Ach, má toho drobiska a potom cez Vianoce jesto roboty so stromkom“ (VHV 1904: 20).

kulminujú a vyvrcholia v druhom obraze a doznievajú v treťom obraze. Inovačný ráz hry sa do veľkej miery spája s rozbíjaním štruktúry celku drámy na sled samostatných obrazov (čo je prvok približujúci hru k žánru grotesky),²¹ so smerovaním k abstrakcii (pomenovanie jednotlivých obrazov, pomenovanie postáv v treťom obraze) a s presahom od jednoduchej tematizácie vnútornej psychologicko-motivácie postáv k istému univerzalizmu a transcencii. Viaceré prvky, ktoré VHV využil v tejto hre (dôraz na fragment, spojenie relatívne samostatných situácií do jedného celku so záverečnou významovou gradáciou, vyhrotená emocionalita, zosilnená subjektivita, téma vzájomného neporozumenia), neskôr širšie rozvinul a rozpracoval vo svojich hrách k problematike partnerských (mužsko-ženských) vzťahov *Keď sa schladí...* (1905) a *Boj* (1907).

Vladimír Hurban Svetozárov: Vianoce (1908)

Vianočná hra Vladimíra Hurbana Svetozárova (1883 – 1949, pseudonym VHS), uverejnená pod autorským menom Vladimír S. Hurban, vyšla 24. decembra 1908 vo vianočnom čísle *Národných novín* (VHS 1908).²² Je to jediná autorova publikovaná hra a nie sú ani žiadne informácie o tom, že by VHS napísal ešte iný dramatický text.

VHS žánrovo definoval svoj text ako „*dramatický náčrtok*“, čím hneď, na úrovni peritextu, odkázal na dôležitosť fragmentu, ktorý mal v kontexte modernistickej poetiky frekventovanú pozíciu. Bol totiž výrazom narúšania (realistickej) celistvosti, uzavretosti, statickosti. Modernisti preferovali pred celkom výseky, epizódy, časti a v rámci nich dynamiku vnútorného diania, psychických procesov a pohybov.

Hra pozostáva z jednej scény. Jej dej je časovo pomerne krátky, odohráva sa v priebehu jediného večera. Vystupujú v nej len tri postavy, v zozname osôb uvedené ako Eva, Mária, Neznámy. Autor tak hneď na začiatku podáva kľúčové indície pre významové situovanie jednoaktovky. Názov odkazujúci na sakrálny čas, biblické mená ženských postáv a tajomná mužská postava naznačujú sviaťnosť, možno zázračno. Sviatok je však popretý a zázrak sa nekoná: hra VHS je komornou intímnou drámou o nenaplnenom partnerskom vzťahu, strate lásky a bolesti z tejto straty.

Základný dramatický konflikt predstavuje stretnutie muža a ženy po rokoch. Ich dávny rozchod, nevysvetlený medzi nimi vtedy aj teraz (a tak obostretý tajomstvom i pre čitateľa, resp. diváka), oboch hlboko vnútorne poznačil, hoci každého inak. Zároveň sa však ukazuje, že ich city naďalej pretrvali, i keď u každého znova iným spôsobom. Kľúčové motívy hry sú absencia komunikácie, egoizmus, vzájomné nepochopenie, odcudzenie, znečlivenie, samota.

Vianoce sú rámcom dramatickej situácie, v ktorej sa autor plne sústreďuje na vnútorné prežívanie postáv a zachytenie ich aktuálneho psychického stavu.

21 Ako v kontexte interpretácie hier Karla Čapka uvádza Pavel Janoušek, „groteskní dramatická výpoveď prešľadá byť pod nátlakom autorského subjektu kauzálni radou prvků, jež vytvářejí řetěz příčin a následků, směřující od zákonitého začátku k nutnému konci. Grotesky se rozpadají na víceméně volný sled relativně svébytných situací, scén, výstupů, dějství a jednotlivých promluv – přibližují se formě revue. Tím před autory vyvstala povinnost zajistit významovou gradaci hry. Je proto pro ně optimální, jestliže scénu od scény plynule narůstá působivost“ (Janoušek 1989: 202).

22 Knižne v antológii Slovenská moderna 2011.

166 Hra začína pohľadom na Evu, ktorá dokončuje výzdobu vianočného stromčeka. Ten je hlavným symbolom vianočného času v hre a výrazne sa s ním spájajú vizuálne efekty scénického prevedenia: kým obe hlavné postavy sú čierne,²³ zažívanie sviečok na vianočnom stromčeku a vešanie „*zlatých nití*“ naň zvýrazňuje jas a sviatočnosť Štedrého večera. Využite kontrastnej farebnosti a najmä svetla (okrem sviečok na vianočnom stromčeku sú zapálené ďalšie dve lampy) podčiarkuje symbolickú vrstvu textu, priamo vyjadrenú v Evinom prehovore: „*dnešný večer musia [...] všetky svetlá horieť. Dnes je deň radosti a svetla*“ (VHS 1908: 4).

Eva sa teší z Vianoc, obdarováva slúžku vianočným darčekom, no na Markinu otázku, aký darček doniesol Ježiško jej, neodpovedá. V tej chvíli totiž niekto vojde zvonka, čo naznačí silnejšia hlasitosť (vonku, na ulici) spievanej vianočnej piesne. Pokoj vianočného dňa preruší Hlas za dverami – po vstupe na scénu sa z Hlasu stáva Neznámy, v ktorom Eva hneď spoznáva muža, ktorý jej bol kedysi blízky. Jeho náhly príchod ju mimoriadne zasiahne, čo sa prejaví na jej výraze, pohybe, hlase.²⁴

Napriek tomu, že muža spozná, v texte hry je naďalej označovaný ako Neznámy. Pre Evu síce nie je cudzím človekom (pretože ich spájala spoločná minulosť), ale stále neznáme sú jeho pohnútky, ktoré ovplyvnili jeho konanie v minulosti, a takisto tie, ktoré vedú k jeho súčasnej návšteve. Eva osloví Neznámeho menom, na okamih sa z neho stáva Viktor, čím je jeho identita potvrdená aj na úrovni osobného mena, no muž si neželá byť identifikovaný menom. Táto trojitá podoba označenia mužskej postavy – Hlas, Neznámy, Viktor – istým spôsobom ukazujú na rozpad dramatického subjektu. Jeho rozštiepenie na podobu bez telesnosti (Hlas), bez identity (Neznámy) a so symbolickým menom, ktoré je však odmietnuté (Viktor, čiže víťaz, čo je však v rozpore so sebaidentifikáciou postavy: „*videli ste i to, že nemôžem byť víťazom. Ja trpel som stále porážky*“; VHS 1908: 5), ukazujú na viacnásobné posilňovanie problematickosti subjektu.²⁵

Rozhovor Evy a Neznámeho má spočiatku charakter bežnej spoločenskej konverzácie: Eva v snahe prekonať počiatočné rozpaky upriamuje pozornosť na vianočný stromček, Neznámy sa Evy pýta, aký darček doniesol Ježiško jej (rovnaká otázka zaznieva teda už druhý raz, teraz s odpoveďou „*Mne nič*“; VHS 1908: 4), obdivuje stromček („*stromčeky vianočné sú vždy také pekné, keď sú i malé*“, VHS 1908: 4). Všetko sú to len náhradné témy, úvod k vlastnému jadrú rozhovoru, k tomu, čo obe postavy trápi. Posun do novej polohy signalizuje autorská

23 „Asi 35-ročná, vysoká, štíhla. Čierne vlasy, silné obrvy, veľké čierne oči, ktoré sú podryté hlbokými hnedými ‚pruhmi‘, takže na prvý pohľad dajú sa poznať prekonané útrapy. Obledená je čierno jednoducho, bez šperkov“ (VHS 1908: 4). Čierna farba dominuje aj v opise Neznámeho: „Neznámy je vysoký čierny muž s okrúhlou bradou. Čierne, svietiace oči. Je oblečený elegantne v čiernom zimnom kabáte. Cylinder“ (VHS 1908: 4).

24 „Jej najprv zvedavý pohľad zmeravie, keď zazrie vstúpivšieho [...] klesne na stolicu [...] medzi tým rozoberie sa z omráčenia. Vstane, vzpriami sa a rozhodnými krokmi pristúpi k neznámemu, podá mu ruku a povie hlasom, ktorý chce byť určitým, ale predsa v ňom badať trasenie“ (VHS 1908: 4).

25 V kontexte modernistickej drámy to bol vyslovene programový moment (problematizácia postavy a dramatickej persóny). Obdobným prvkom bol proces depersonalizácie, ktorý mal zásadný vplyv na divadelné postupy u viacerých autorov symbolistickej orientácie (napríklad koncepcia statickej drámy M. Maeterlincka, aj s využitím bábok namiesto hercov). Princíp bábk/marionety aktualizovali aj nemeckí expresionistickí dramatici. V tejto súvislosti sa hlásili k odkazu nemeckého dramatika Heinricha von Kleista (1777 – 1811), najmä k jeho eseji O bábkovom divadle (1810). K tejto téme bližšie Žitný 1989.

scénická poznámka: „*Pri nasledujúcom dialógu musí byť cítiť, že ako sa on stáva vždy pravidelnejším a teplejším, Eva zostáva stále v tej polohe, napoly odvrátená od obecnstva. Neznámy pritiahne si neskôr asi na dva kroky stoličku a sedí priamo oproti publiku*“ (VHS 1908: 4). Zmení sa teda priestorová pozícia postáv, Eva je v úzadí, pozornosť sa sústreďuje na Neznámeho, ktorý začína rozprávať o sebe, svojom vnímaní života, neschopnosti cítiť a prežívať emocionálne stavy, negácii života. V odkaze na dobovo módne budhistické učenie o odmietaní strastiplného bytia a hľadani cesty vedúcej k oslobodeniu z kolobehu života, ktorého podstatu tvorí utrpenie, vyslovuje Neznámy svoju aktuálnu životnú filozofiu: „*To je jediná pozitívna vec, ktorú nám život dáva: Porátať sa s ním. Smrť sama nie je taká pozitívna ako toto. A zúfalosť tiež nie, ba práve naopak: Život bez citu a vzrušenia*“ (VHS 1908: 4). Eva zasahuje do jeho spovede krátkymi kontaktnými otázkami, podnecuje jeho rozprávanie, pýta sa na to, čomu nerozumie. Obaja sa postupne dostávajú aj k vlastnej intímnej histórii. Následný dialóg však odhalí len časť z ich minulosti: „*Neznámy: Ja odišiel som. Zmizol som, zanechajúc vás v zenite nášho pomeru. Zmizol som bez stopy. Nedal som vám slova vedieť. Ja vedel som, že vám tým zasadím ranu, pre ktorú ešte dnes choriete. Ja vedel som, že vy sa nevydáte*“ (VHS 1908: 5).

Eva bola už na začiatku oslovovaná slúžkou ako slečna, resp. slečinka, čo spolu s autorským opisom osoby presne definovalo jej rodinný stav (35-ročná slobodná, nevydatá žena). Vyjadrenie Neznámeho tento stav dodatočne vysvetľuje – Eva sa nevydala, lebo prežila nešťastnú lásku. Sám Neznámy tým, že použil výraz „*zenit nášho pomeru*“, odkázal na niekdajší intenzívny vzťah, s potenciálne vysokou mierou intimity. Konkrétna podoba tohto vzťahu však ostáva nejasná. Neznámy si je síce vedomý toho, že svojím odchodom kedysi zranil, svoje konanie však neospravedľňuje. Ak v minulosti konal egoisticky, rovnako egoisticky koná aj dnes: prišiel, lebo chce nanovo zažiť čistý cit, aby sa tak mohol „*znovuzrodiť*“.

„*ako vo mne vyzdvihnuté bolo vzrušenie a cit, tak cítil som nepokoj v moment Štedrého večera. Ja dlho som to nevedel chápať. Či sú to snád spomienky detských čias, ktorých vplyv dosiaľ vo mne nevyhynul? Ach, nie, moje Vianoce nikdy neboli blažené. Iné momenty mi boli milšie. Ale tu je to veľké mystérium príchodu na svet. Zrodzenia sa. Tu nemal žiadny vplyv svet, ktorého vplyv som ja negoval a necítil. To precítiť, vo mne sa vzbudil intenzívny čistý cit. A nevedel som mu dať príchod. Ten sa musel zase stretnúť s takým čistým citom. Poznal som jediný, a to bol môj cit kvám. Neváhal som dlho a prišiel som. To, čo som chcel, dosiahol som*“ (VHS 1908: 5).

Neznámy odchádza tak náhle, ako prišiel, a znova ubližuje. Eva „*najprv ako omráčená stojí*“ (VHS 1908: 5), potom beží za Neznámym a volá za ním jeho menom. Keď sa po chvíli vráti na scénu, je úplne zmenená. Ak mali Vianoce byť pre ňu sviatkom radosti a svetla, ako povedala na začiatku, v závere sa menia na čas bolesti a temnoty.

Postava Neznámeho dynamizuje dianie a zároveň ho výrazne subjektivizuje. Július Pašteka formuloval názor, že postava Neznámeho je „*personifikáciou istého dobového typu, stotožniteľného s kraskovským, lyrickým hrdinom*“, so samotárskym subjektom, ktorý zakúsil rozpad medziľudských korelácií a kontaktov, v dôsledku čoho sa umára a umŕtvuje negativistickou sebaanalýzou“ (Pašteka

168 1990: 254). Podľa neho je citeľný hlavne pocit oneskorenia (tzv. kraskovské „pozde“) a s tým súvisiaci pocit straty. V podobnom duchu uvažoval aj Michal Gáfrik, pre ktorého Neznámy „svojím životným postojom, „zastavením“ života, jeho „umŕtvnením“, v absolútnom „oddelení sa“ od spoločnosti je pokrvným príbuzným Kraskových *Askétov* (alebo Janka Marušiaka z Groeblovej novely *On*)“ (Gáfrik 2001: 49).

Pri aktuálnej interpretácii sa však oveľa intenzívnejšie vynára alúzia na prózu Ivana Kraska *Naši* z roku 1907, kde takisto dochádza k rozhodzu z dôvodu narušenej komunikácie a k vedomému ublíženiu blízkemu človeku: „*Ach, sú v živote človeka momenty, v ktorých prevedené činy nie sú v harmónii ani s rozumom, ani so srdcom. Prejavujeme tieto činy spravidla voči osobám nám najbližším. Čím sú nám bližší, tým krutejší náš čin, a my cítime momentálne uspokojenie, že zadali sme ranu a že tá páli...*“ (cit. podľa Slovenská moderna 2011: 104).

Iným dôležitým prvkom, ktorý spája text VHS s dobovým modernizmom, je prítomnosť motívov znečitlivenia či odmietania citu ako súčasť emocionálnych polôh definujúcich modernistický subjekt (pričom k tým základným patrili sklamanie a nepochopenie). Na podobné postupy v kontexte prózy slovenskej modernej z prelomu storočí upozornila Dana Hučková: „Vypätá ľúboš sentimentálneho ladenia sa v modernistických textoch mení na problematický vzťah dvoch samostatných a intelektuálne vyspelých partnerov, rovnako hrdých, neskôr rovnako sklamaných a nešťastných, ktorí nedokážu prekonať základný kritický bod, nedokážu sa spolu dorozumieť“ (Hučková 2009: 77). Ak D. Hučková označila subjektívnu poéziu prvej básnickej zbierky I. Kraska spojením „lyrika nálady a smútku“ (Hučková 2014), rovnaká emocionálna atmosféra charakterizuje dramatický text VHS – jeho „dráma nálady a smútku“ vystihuje citové naladenie modernistického subjektu ťaživo prežívajúceho citové aj intelektuálne krízy.

V dramatickom texte VHS sa prelínajú prvky symbolistickej aj impresionistickej poetiky a ohlasuje sa v ňom aj zvýraznená expresivita individuálnej krízy subjektu. Hra je blízka maeterlinckovskému princípu výstavby symbolistickej hry a je možné nájsť v nej takmer všetky základné znaky inventáru symbolistického divadla: tajomno (ako najdôležitejší moment symbolizmu), mlčanie, predpísané ticho a podobne.

Výrazným prvkom, ktorý hru približuje k symbolizmu, je využitie symboliky svetla. Tento vonkajší vizuálny jav v hre slúži na významové zosilnenie vnútorných psychologických procesov postáv. Na začiatku hry Eva zapáli všetky sviečky na stromčeku a obe lampy v miestnosti. Keď chce posilniť nádej na obnovenie vzťahu s Neznámym, zapaluje ďalšie sviečky. Keď však Neznámy odíde, Eva „*zaháša jednu sviecu po druhej*“ (VHS 1908: 5) a nakoniec prikáže služobnej: „*Zahas lampu. Už prešli Vianoce*“ (VHS 1908: 5), čo znamená nielen koniec sviatočného dňa, ale aj stratu nádeje na opätovné zblíženie sa s Neznámym, no predovšetkým utvrdenie sa v situácii samoty a opustenosti. Arthur Schopenhauer považoval svetlo za symbol všetkého dobrého a spásneho, podľa neho svetlo „ve všetkých náboženstvách se označuje jako věčná spása a temno jako zatracení“ (Schopenhauer 1997: 166). Záver hry VHS, keď sa scéna ponára do temnoty, v tomto zmysle asociatívne narušá posolstvo Vianoc ako sviatku spásy a nahradzuje ho pocitmi chaosu a zatratenia dramatického subjektu ženskej postavy. Miera svetla tak korešponduje s podnetnosťou dialógu a vnútorným prežívaním hlavnej protagonistky. V tomto zmysle je opodstatnený názor J. Pašteku, že „scénické prostriedky

zrejme poslúžili autorovi na vonkajšiu, optickú sémantizáciu dramatického textu sugestívneho práve významovou neurčitostou a nedopovedanosťou“ (Pašteka 1990: 254). Významová práca so svetlom zároveň odkazuje na impresionistický princíp zachytenia atmosféry danej chvíle v závislosti od osvetlenia.

Poučenie technikou modernistickej drámy u VHS možno spájať tiež s motívom prenesenia zlomového momentu na dve postavy. V tomto prípade ide o komornú drámu, tzv. drámu duší, ako ju vypracovali symbolisti (Maurice Maeterlinck). Problém partnerov je prítomný na celej ploche hry. Vonkajší dej je takmer úplne potlačený a dramatická akcia je redukovaná len na javiskový dialóg dvoch postáv so spoločnou minulosťou. Hra zobrazujúca stretnutie dvoch ľudí ukazuje rozpad partnerského vzťahu a problém odlišného naladenia. Pojem nálada je jedným z kľúčových, opakujúcich sa slov.

Z hľadiska dramatických prehovorov dáva VHS prednosť zámlkám a náznakom pred plnohodnotným dialógom, čím zvyšuje významové napätie textu. Oslabenie verbálnej zložky modernistickej drámy sa prejavovalo jej ústupom do úzadia na úkor vonkajšieho prejavu. Nedopovedanosť, nevysloviteľnosť a problematickosť komunikácie je znakom modernistickej krízy jazyka. V dôsledku toho sa mení prehovor postáv aj povaha dramatického dialógu a hra sa stáva potenciálne monologickou. Postavy sa vo svojich replikách navzájom nestretávajú, nerozumejú si. Namiesto latentného dialógu sa vytvára séria striedavo sa prestupujúcich alebo paralelne postupujúcich monológov.²⁶ Formu tzv. alogického dialógu, keď sa partneri v dialógu nevzťahujú k spoločnej téme, ale k sekundárnym asociáciám, využíval vo svojich hrách už Anton Pavlovič Čechov, a to v kontexte psychologickej motivácie konania postáv, no neskôr tento postup výrazne zhodnotili modernistickí dramatici a najmä autori divadelnej avantgardy (Schmidtová 1995: 128). Vedenie dialógu založeného na princípe bezkontaktnosti monologických štruktúr je určené napätím, ktoré vzniká nezávisle od obsahu výpovede, predmetnej situácie a vzťahu hovoriacich (Grebeníčková 1969).

Text VHS charakterizuje rozdelenie na dve vzájomne prepojené textové časti: hlavný text a autorské poznámky (Ingarden 1989: 212). U VHS tvoria poznámky svojim rozsahom paralelný text hry. Všetko – každý detail, umiestnenie na scéne, spôsob vyjadrenia, intonácia, modalita hlasu a podobne – je detailne a presne zaznamenané formou explicitnej scénickej inštrukcie. Didaskálie sa týkajú nielen časopriestorových údajov, ale najmä vnútorných duševných pochodov postáv a atmosféry scény. Ich funkciou je evokácia nálady, určitého pocitu a rozpoloženia. Svojou subtilnosťou sa tieto informácie približujú k hlasu rozprávača, textu dodávajú naratívny rozmer (mohli by byť použité pri epickom opise napríklad v románe).

26 Jiří Veltruský, nadväzujúc na Jana Mukařovského, rozumie pod dramatickým monológom súvislý prejav jedinej osoby, ktorý nie je adresovaný žiadnej inej osobe. Nachádza však viacero druhov monológu: dramatický monológ môže byť skrytým dialógom s neprítomnou osobou alebo skrytým dialógom medzi dvomi kontextami, v ktorých je rozpoltená hovoriaca osoba. Monológ, ktorému skryto načúva iná osoba, nadobúda často podobu dialógu, ak skrytá osoba odpovedá. J. Veltruský vytyčuje rozdiel medzi dialógom a monológom v dimenzii času a priestoru. Významové zjednotenie dialógu sa deje v dvoch rovinách: v samotnom predmete rozhovoru a v mimojazykovej situácii, do ktorej je dialóg zasadený. Oba uvedené aspekty dialógu sú všadeprítomné, jeden bez druhého neexistuje a spolu tvoria dialektickú antinómiu (Veltruský 2019).

Týmto aspektom reagoval VHS na zásadnú zmenu dobového vnímania realizácie dramatického textu. V modernistickom divadle vystupujú do popredia tri polohy: významová, estetická a kinestetická (pohybová). Pozornosť sa oveľa viac upriamuje na scénu a herca. Herec zväznamenňuje stvárnenie dramatickej roly a prináša do hry svoj individuálny vklad, emocionálne stvárnenie textovej predlohy. Stáva sa médiom (sprostredkovateľom) textu. Kým v starších dramatických prácach neexistovali podrobné poznámky opisujúce mimiku, gestiku, pohyb postáv ani myšlienkové pochody (prehovory postáv sú do určitej miery obmedzené, nemôžu zachytiť charakteristiku času a miesta, kostýmy, fyzické konanie postáv, ich mimiku, intonáciu a ďalšie okolnosti deja; Drozd 2013: 25), v modernistických dielach (najmä v symbolistickom a naturalistickom divadle) sa scénické poznámky stávajú dôležitým dramatickým prvkom. Predstavujú text určený predovšetkým čitateľovi/potenciálnemu režisérovi/hercovi, aby hru lepšie pochopil:²⁷ „Smysl, který tato poznámka do oné repliky vkládá, je smysl, který vkládá básník do celého dialogu“ (Veltruský 2019: 54). Didaskálie teda reflektovali zmenu dramatického diskurzu: „Od chvíle, keď postava už prestáva byť jednoduchou rolou, keď nadobúda individuálne črty a keď sa ‚naturalizuje‘, je dôležité odhaliť jej danosti v sprievodnom texte“ (Pavis 2004: 374; heslo Scénické poznámky).

V tomto zmysle bola autorská stratégia VHS vyslovene dobovo aktuálna. Jeho scénické poznámky sú viacvrstvové a nielen dynamizujú statický tvar výpovede, no dodávajú mu aj istú procesualnosť:

„Pri nasledujúcom dialógu musí byť cítiť, že ako sa on stáva vždy pravidelnejším a teplejším. Eva zostáva stále v tej istej polohe.“ [...]

Neznámy (neodpovedajúc) [...] (V rozpakoch. Vidieť, že váha odpovedať. Naraz potom rozhodne:) [...]

Eva (Vždy ohnivejšie a blúzrivejšie) [...] (s dôrazom)“ (VHS 1908: 4).

Text aj prostredníctvom poznámok obohacuje VHS o vizuálne, auditívne aj haptické kvality. Emócie doslova zhmotňuje („*musí byť cítiť*“, „*vidieť*“). Hra tak pôsobí na viaceré zmysly čitateľa/diváka, čím sa zosilňuje jej emocionálne pôsobenie.

V rámci vertikálnej kompozície hry použil VHS metódu mnohvrstvovej štruktúry symbolistických hier. Dlhé prestoje medzi prehovormi postáv sú autorským zámerom, ktorý slúži na efektívne stupňovanie dramatického napätia. Hoci niektorí bádatelia vyslovili pochybnosť o možnostiach inscenačnej realizácie tejto hry (napríklad J. Pašteka s odkazom na „dlhé“ trvanie jednotlivých scén),²⁸ treba si uvedomiť, že modernistické hry, ktoré mali často experimentálny charakter, neboli určené masovému publiku, ale úzkej komunite vybraných divákov. Niekedy sa hrávali iba pre dvadsať, maximálne tridsať divákov. Pre ich pochopenie

27 Podľa J. Veltruského „treba považovať poznámky za základný prostriedok významového sjednocení dialogu“ (Veltruský 2019: 50). Poznámky umožňujú orientáciu v dialógu pomenovaním postavy, ktorá práve prednáša repliku. Sú teda súčasťou básnickej štruktúry, pričom ich funkcia je mnohonásobná. Ako základný prostriedok k významovému zjednoteniu dialógu sú poznámky vlastne prostriedkom k prostriedku, pretože „významové sjednocení samo [...] slouží k maximálnímu rozvinutí specifických vlastností dialogu“ (Veltruský 2019: 57).

28 „v expozícii tri minúty trvá zdobenie stromčeka, potom Eva posielala služobnú po oblátky, nato nasleduje päťminútový nemý výjav prípravy na večeru atď.“ (Pašteka 1990: 254).

bolo potrebné sústredené a vnímavé publikum. V komornom prostredí malého priestoru (divadla, kaviarne či salónu) boli aj výstupy s dlhými pauzami prijateľnejšie ako na veľkej otvorenej scéne. V tomto kontexte je „*dramatický náčrtok*“ VHS (popri dramatických prácach VHV) jedným z najvýraznejších textov slovenskej dramatickej moderny z prvého desaťročia 20. storočia.

Vianoce ako rámcujúca dramatická situácia

Obaja vybraní dramatici využili symbolické posolstvo kresťanského sviatku, no rozvinuli ho o nové kontexty. Idylu Vianoc postavili do ostrého kontrastu so samotným dramatickým dejom, ktorý reflektuje základné tematické okruhy literárneho/divadelného modernizmu, ako sú odcudzenie, deformácia vzťahov, kríza subjektu, kríza jazyka. Na jednej strane stojí u nich kultúrne konvencionalizovaná podoba sviatku (Vianoce ako sviatky pokoja, ticha, rodinného šťastia a spolupatričnosti), na strane druhej ťaživá realita s komplikovanými reláciami. Do popredia sa dostáva analýza rodinných a intímnych vzťahov, ťažisko je na psychologickom vhlbení sa do vnútra postáv. Významné je tiež využitie podnetov súvekeho moderného divadla (symbolizmus, impresionizmus, secesia, expresionizmus).

VHV aj VHS ponúkajú subverziu²⁹ vianočného motívu a môžu to robiť preto, lebo originálna predloha bola aj je všeobecne známa. Prevracajú archetypálny obraz Vianoc, rozkladajú predstavu o sviatkoch pokoja, sústreďujú sa na krízy, konflikty, frustrácie, deformácie. V tomto zmysle je ich nová podoba vianočnej hry silno znepokojivá. Pôvodný význam a zmysel Vianoc však neodmietajú – obaja reagujú najmä na posolstvo znovuzrodenia: VHV spája Vianoce s víziou nového začiatku, pre VHS sú časom potvrdenia situácie samoty.

Obaja dramatici reagujú aj na antropocentrický princíp modernistickej drámy, ktorá redukovala počet postáv (zúženie na jednu, dve postavy). V kompozícii a charakteroch sú minimalistickí (okrem redukcie postáv využívajú fragment, krátke dramatické formy, náznakový dialóg). Vianočná tematika v oboch hrách stojí na determinácii prítomnosti minulosťou – časové roviny sa prestupujú, neustála prítomnosť minulosti rozbíja dramatickú kategóriu miesta a času.

V protiklade s dovtedajšou tradíciou sa VHV a VHS nesústredovali na predstavenie harmonického obrazu Vianoc, ale prednostne na problémovú rovinu deformácie ľudských vzťahov, komunikácie, citového znečitlivenia až ustrnutia. Vianoce s ich konkrétnou časopriestorovou situovanosťou využili ako rámcujúcu dramatickú situáciu, v ktorej otvárali otázky zložitosti a problematickosti individuálneho bytia, ale tiež potreby uvedomenia si etického posolstva Vianoc ako času znovuzrodenia.

Štúdia je výstupom grantového projektu APVV-19-0244 *Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia*. Zodpovedný riešiteľ: prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc. Doba riešenia: 2020 – 2024.

29 Subverzívne prejavy sa usilujú explicitne alebo implicitne vyvolať alternatívne interpretácie spoločenského poriadku a prípustných kultúrnych rolí. Literatúra môže subverzívne energie situovať do obsahovej, tematickej roviny, napríklad pri zobrazení postavy ako stelesnenia rezistencie voči daným ideologickým normám alebo v alegorickom vytesnení vo formách literárneho diela (pozri Müller – Šidák 2012: 490).

- HURBAN, Vladimír Vladimírov, 1984. *Krátke hry*. Edične pripravil Michal Filip. Nový Sad: Obzor.
- HURBAN, Vladimír Vladimírov [V. H.], 1903. Štedrý večer. *Noviny malých*, roč. 5, č. 3 (15. 12. 1903), s. 19-21.
- HURBAN, Vladimír Vladimírov [VHV], 1904. *Vianoce*. Liptovský Svätý Mikuláš: Klimeš a Pivko.
- HURBAN, Vladimír Svetozár [VHS], 1908. *Vianoce*. *Národné noviny*, roč. 39, č. 152 (24. 12. 1908), s. 4-5.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1913. K Vianociam. *Slovenské pohľady*, roč. 33, č. 10-11, s. 659-661.
- PODHRADSKÝ, Jozef, 1901. Testament. *Slovenské pohľady*, roč. 21, č. 5, s. 233-241.
- SLOVENSKÁ moderna*, 2011. Výber zostavila, medailóny autorov, komentár, vysvetlivky a doslov napísala Dana Hučková. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 428-435.
- SOMOLICKÝ, Izidor, 1897. Štedrý večer. *Národné noviny*, roč. 28, č. 294 (24. 12. 1897), s. 3.
- TAJOVSKÝ, Jozef Gregor, 1926. Betlehem. *Slovenský denník*, roč. 9, č. 295 (25. 12. 1926), s. 17.
- TAJOVSKÝ, Jozef Gregor [GREGOR, Jozef], 1899. Betlehemska hra v Tajove, vo Zvolenskej stolici. *Slovenské pohľady*, roč. 19, č. 2, s. 116-123.
- TAJOVSKÝ, Jozef Gregor, 1909. Statky-zmätky. *Slovenské pohľady*, roč. 29, č. 9, s. 513-547; č. 10, s. 606-628.
- TAJOVSKÝ, Jozef Gregor, 1911. Štedrý večer. *Národný hlásnik*, roč. 44, č. 51, s. 2-4.
- VVEDENSKIJ, Alexander, 1997. Vianoce u Ivanovcov. *Fragment*, č. 3-4, s. 97-134.
- ŽITNÝ, Milan, 1989. *Nemeckí romantici*. Bratislava: Tatran.

Literatúra

- BABIAK, Michal, 1999. *Slnko nevie a vedieť chce človek*. *Dramatické texty s náboženskou tematikou*. Jozef Podhradský. Vladimír Hurban Vladimírov. Bratislava: ESA.
- BABIAK, Michal, 2000. Jarné víchry nad Hurbanovou drámou. In HURBAN, Vladimír Vladimírov. *Keď vejú jarné víchre...* Bratislava: ESA.
- BABIAK, Michal, 2010. *Spomínanie medzi bytím a zabúdaním*. *Estetické štúdie a eseje*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko.
- BABIAK, Michal, 2011. Vladimír Hurban Vladimírov. In ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 121-142.
- BOSSE, Anke, 2011. Depersonalisierung des Schauspielers Zentrales Movens eines plurimedialen Theaters in Moderne und Avantgarden. *Études Germaniques*, roč. 66, č. 4, s. 875-890.
- DROZD, David, 2013. *Kapitoly z teórie dramatu: študijní text pro kombinované štúdium*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- GAJDOŠ, Július, 2004. Aktanční model a situace v dramatu. *Disk: časopis pro studium dramatického umění*, č. 9, s. 91-99.
- GÁFRIK, Michal, 2001. *Na pomedzí moderny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena, 1969. Český expresionismus a vedení dramatického dialogu. *Orientace*, roč. 4, č. 1, s. 65-71.
- HOŘÍNEK, Zdeněk, 2008. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie muzických umění.
- HUČKOVÁ, Dana, 2009. *Hľadanie moderny*. Bratislava: Ars Poetica.
- HUČKOVÁ, Dana [KRŠÁKOVÁ, Dana], 2014. Lyrika nálady a smútku. Ivan Krasko: *Nox et solitudo (1909)*. In *Sondy: interpretácie klúčových diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Zostavil a na vydanie pripravil Peter Zajac. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 55-67.
- INGARDEN, Roman, 1989. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon.
- JANOUŠEK, Pavel, 1989. Mezi problémovým dramatem a groteskou (Druhá etapa dramatické tvorby Karla Čapka). *Česká literatura: časopis pro literární vědu*, roč. 37, č. 3, s. 193-205.
- KROČANOVÁ, Dagmar, 2014. Expresionismus medzi predpokladom a realizáciami. In *Expresionismus*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 735-750.
- KROČANOVÁ, Dagmar, 2018. *Nerozrezaná dráma*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- LUKEŠ, Milan, 1987. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich.
- MIKULOVÁ, Marcela, 2005. Mýtus ako šifra národného (Jozef Gregor Tajovský: *Náš Ježiško*). *Slovenská literatúra*, roč. 52, č. 1, s. 25-33.
- MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel, ed., 2012. *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia.
- PAŠTEKA, Július, 1990. *Slovenská dramatika v epoche realizmu*. Bratislava: Tatran.

- PAŠTEKA, Július – KOVÁČ, Michal – MAŤOVČÍK, Augustín, 2018. *Slovenské ľudové betlehenské hry*. Martin: Slovenská národná knižnica.
- PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František, 2002. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc.
- PAVIS, Patrice, 2004. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav.
- PAVLOVSKÝ, Petr, ed., 2004. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri.
- SCHMIDTOVÁ, Herta, 1995. Vývoj moderního divadla. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*, roč. 43, č. 2, s. 115-138.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 1997. *Svět jako vůle a představa. I., II.* Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov.
- SLIVKA, Martin, 1990. *Ludové masky*. Bratislava: Tatran.
- VELTRUSKÝ, Jiří, 2019. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host.

Mgr. Katarína Cupanová
Ústav slovenskej literatúry SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: Katarina.Cupanova@savba.sk