

Poetika a estetika modernizmu v dvoch komorných hrách Vladimíra Hurbana Vladimírova z prvého desaťročia 20. storočia (*Keď sa schladí...*, 1905; *Boj*, 1907)

Katarína Cupanová

CUPANOVÁ, K.: Modernist Poetics and Aesthetics in Two Plays by
Vladimír Hurban Vladimírov From the First Decade of the 20th Century
(*Keď sa schladí* [When it gets colder], 1905; *Boj* [Fight], 1907)
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 68, 2021, no. 5, pp. 529-548

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.5.4>

ORCID ID: 0000-0001-5841-4722

Key words: modernist drama,
Vladimír Hurban Vladimírov,
Symbolism, Impressionism, dramatic
subject, synaesthesia

The article provides a close reading of two one-act plays on love by Vladimír Hurban Vladimírov (1884 – 1950): *Keď sa schladí* (When it gets colder, 1905) and *Boj* (Fight, 1907). The plays were significantly influenced by Modernist poetics: they are markedly subjective (the same applies to Modernist Slovak poetry and fiction in the late 19th and early 20th centuries), stylised as symbolic, the plot is pushed to the background, and psychological and emotional life of the heroes is foregrounded. Accentuating inner life in drama is intimately connected with the problem of the categories of the subject (internal dramatic subject) and time (temporal frame bearing meaning) and, on the level of composition, also with the degree of compactness and unity. The composition of the plays is fragmentary and discontinuous and they tend towards open endings. The dramatic potential of classical drama got distilled into the fragmentary genre of one-act play. Overlaps of artistic styles (Symbolism, Impressionism, Secession) and the technique of synaesthesia result in an overlap of various artistic methods and techniques which were used to achieve a nuanced realisation of prominent personal and subjective themes.

Stanislav Šmatlák pri definovaní psychosociálneho a umeleckého štatútu slovenskej básnickej moderny napísal:

„V strede zobrazeného sveta, aký nachádzame v našej mladej literatúre z prelomu storočí, stojí [...] človek, ľudské individuum, ktoré vykazuje mnoho spoločných črt tak isto v roli epickej postavy ako vo funkcii lyrického ‚hrdinu‘. Je to hrdina odpätetizovaný, v porovnaní s literárnym protagonistom predchádzajúceho obdobia skôr pasívny než konajúci, skôr úzkostne skúmajúci svoj vzťah ku skutočnosti ako organizujúci jej vývin a premeny, skôr strácajúci svoje životné šťastie ako jeho dobyvateľ. Literatúra tu ponúka obraz človeka, bez milosti vystaveného dravému prúdu času, ktorý ‚nepozhovie‘, ktorý ho oberá o všetky životné ilúzie, láme jeho túžby a necháva ho napokon napospas trýznivému pocitu ‚na-hého žitia‘“ (Šmatlák 1979: 215).

Charakteristiku, ktorú S. Šmatlák vyslovil v súvislosti s poéziou a prózou slovenskej moderny, možno vzťahovať aj na jej drámu, pretože i v nej sa uplatňoval obdobný typ literárnej autoštylizácie. Jej hlavným znakom je pasívnosť, rozlomenosť subjektu. Práve pojmy pasivity a dezintegrácie zdôraznil pri definícii modernistického subjektu poľský literárny vedec Ryszard Nycz (Nycz 1997). Podľa neho modernistický subjekt „zdroj svojho konania nenachádzal v sebe, ale sám seba zakúšal skôr ako podriadeného vonkajším silám mimo svojej kontroly a tiež ako podriadeného vonkajšiemu pôsobeniu, vyplývajúcejmu z ‚medzilidského pôsobenia‘“ (cit. podľa Horváth 2016: 31).

Dramatický konflikt slovenských modernisticky orientovaných dramatických textov zo začiatku 20. storočia často vyrastá z napätia medzi vnútorným svetom, ktorý je hyperbolizovaný cez extrémne psychické situácie, a vonkajším svetom, ktorý určujú banalita, konvencie a šedivá všednosť. Prevláda v nich psychologická introspekcia mužského dramatického subjektu, pričom tlak „medzilidského pôsobenia“ sa spája predovšetkým s mužsko-ženskými (partnerskými) vzťahmi. Téma lásky, či presnejšie ľúbostného vzťahu ústiaceho do odcudzenia a dezilúzie, absolútne dominovala v poézii slovenskej moderny (S. Šmatlák v tejto súvislosti písal až o tematickej jednostrannosti modernistickej lyriky; Šmatlák 1979: 214) a v rovnakej polohe bola kľúčová aj pre jej prózu ako náprotivok témy (intelektuálnej) krízy subjektu (Hučková 2009: 77-117). K univerzálnej literárnej téme lásky sa v dramatickom tvare vyjadrovali viacerí k modernizmu inklinujúci dramatici – Jozef Gregor Tajovský, Vladimír Hurban Vladimírov (VHV), Vladimír Hurban Svetozárov (VHS), Hana Horáková, no v línii modernistickej rozorvanosti ju stvárnil prednostne dvaja – VHV a VHS, a to aj v prieniku s témou náboženského mystéria Vianoc (Cupanová 2021). VHV však v tejto línii pokračoval ďalej, čo potvrdzujú najmä jeho jednoaktové hry *Ked' sa schladí...* a *Boj z prvého desaťročia 20. storočia*.

VHV: Keď sa schladí... (1905)

V roku 1905 vyšiel v ženskom časopise *Dennica* dramatický text VHV *Keď sa schladí...*, s podtitulom *Rozpomienka* (VHV 1905).¹ V rámci úvodného rozpisu osôb („*Ona - On*“) a autorského definovania scény („*Odohráva sa niekde u rodiny*“) bola aj kusá žánrová charakteristika: „*Jediný výjav*“ (VHV 1905: 299). Už touto strohou formuláciou dal VHV jasne najavo svoju preferenciu krátkého žánru – jednoaktovka bola totiž typickou dramatickou formou prelomu storočí (Grusková 1999: 11). Na jej význam pre dobovú dramatikú upozornil už v roku 1888 August Strindberg, keď o nej napísal samostatnú rozpravu s názvom *Jednoaktovka*. Zdôraznil v nej, že „prioritou sú teraz psychologické procesy“ (cit. podľa Nünning 2006: 778). Jednoaktovka zachytávala na malej ploche len záblesk drámy, akoby s odkazom na to, že v živote fragmentarizovanom modernou dobou už nie je miesto pre veľké emócie a tragédie. Teoretik drámy Peter Szondi upozorňuje, že moderná jednoaktovka nie je dráma v malom, ale časť drámy, ktorá sa povýšila na celok. Jej modelom je dramatický výjav. Jednoaktovka má síce s drámou spoločné východisko a situáciu, ale nie dej, v ktorom rozhodnutia dramatických postáv stále menia pôvodnú situáciu a vedú ju ku konečnému riešeniu. Napätie sa už nebuduje na medziludskej akcii – novým prvkom je, že vyrastá zo situácie. Statické dramatické charaktery sa nevyvíjajú, len sa odhaľujú. Ruší sa v nej kategória tragiky a komiky: tragédiou všedného dňa je banalita, bezvýznamné udalosti sa presúvajú z periferie do centra a naopak (Szondi 1969: 90-91). Tým, že jednodejstvomá hra „sústreďuje svoj dramatický materiál na jedinú krízu alebo na jedinú výraznú epizódu“, je jej rytmus „veľmi rýchly, pretože dramatik pracuje iba s alúziami na situáciu a pri vykresľovaní prostredia iba s úspornými realistickými detailmi“ (Pavis 2004: 220).

Z tohto definičného rámca jednoaktovky využil VHV viaceré momentov, predovšetkým aspekt fragmentárnosti (časť povýšená na celok), zmeny situácií, spôsob vytvárania situačného napätia a odhaľovanie charakteru dramatického subjektu, rýchly rytmus.

V hre vystupujú iba dve postavy – ona a on. Všeobecné pomenovanie postáv využil VHV aj v iných svojich dramatických textoch (*Vianoce*, 1904; *Kupci*, 1906; *Boj*, 1907). Ak však v treťom obraze hry *Vianoce* označením protagonistov iba ako Muž a Žena smeroval k abstrakcii, v nasledujúcich prácach nemalo použitie osobných zámen takúto sémantickú funkciu: postavy figurujú ako on a ona iba na úrovni dramatického textu (jeho zápisu), v rámci dramatického deja majú konkrétne osobné mená, ktorými sa navzájom oslovujú. V hre *Keď sa schladí...* sa z neho Rastko a z nej Vela, v scénickom stvárnení sa teda táto všeobecná dimenzia textu (on, ona) celkom vytráca.

Na inú vrstvu spojív s modernistickou poetikou odkazuje podtitul *Rozpomienka*, sprítomňujúci tendenciu modernistických autorov oživovať minulosť formou nostalgických aktuálnych návratov k nej (modernistický passéizmus ako zameranie na minulosť).

VHV síce podtitulom situoval dej svojej hry do minulosti, no v hlavnom názve nepoužil minulé čas, ale budúci čas (v podobe prívlastkovej vety s časovým

1 Citácie z textu sú z prvého vydania z roku 1905, s úpravou podľa súčasnej pravopisnej normy. Neskôr bola hra zaradená do knižného výberu *Vladimír Hurban Vladimírov. Krátke hry* (VHV 1984) a antológie *Slovenská moderna* (2011).

532 významom: „*keď sa schladí*“ doplnenú o tri bodky naznačujúce neukončenosť výpovede, respektíve pokračovanie deja). Tým ho posunul na všeobecnú úroveň, takže dej hry mohol prezentovať ako modelovú dramatickú situáciu, príklad toho, ako náhle a zdanlivo bezdôvodne môže dôjsť k ochladnutiu partnerského vzťahu.² Pozíciu slova-symbolu tu má pojem chlad. VHV ho využíva v procesualnej podobe, keďže narába so všetkými slovesnými časmi (minulým, prítomným aj budúcim), a to v sémantickom rade „*schladilo sa*“ – „*povetrie sa schladzuje*“ – „*keď sa zas naša láska schladí*“. Týmto významovým posunom sa ukazuje v novom svetle samotný názov hry: už nejde iba o ochladenie (počasie), ale aj o iný, symbolický význam slova, vzťahujúci sa na emócie postáv, ich prežívanie, intenzitu ich citov. Symbolická interpretácia tak prepája pohľad zvonka (počasie) a pohľad zvnútra (city), čím sa aktualizuje modernistická koncepcia prírodno-psychického paralelizmu – prírodný obraz korešponduje s psychickým stavom subjektu, respektíve priamo ho určuje.

Hra je scénicky situovaná do interiéru. Približuje ho prvá scénická poznámka, a to nielen priestorovo, opisom mobiliáru meštianskeho salóna, ale aj na úrovni času a najmä vizuálnych kvalít, ktoré sú s konkrétnym časom spojené: „*Izba so staromódnym nábytkom, písací stolík. Klavír. Septembrové slnko už veľmi šikmo vrhá svoje lúče do izby*“ (VHV 1905: 299). Akoby až výtvarne sprostredkované zapojenie svetla zapadajúceho slnka navodzuje a dotvára impresívne podanú atmosféru.

Začiatok hry je romanticko-sentimentálny – muža vytrháva z jeho smutného zamyslenia pohľad na obrázok (azda fotografie) jeho milej: „*Vhlbi sa do podobizne a jeho smutné oči sa začnú vyjasnievať. S nevýslovnou blaženosťou tichučko šepoce jej meno: Vela... Moja Vela!*“ (VHV 1905: 299). Žena zobrazená na podobizni vzápätí vojde a obaja sa tešia zo svojej lásky, vzájomnej prítomnosti, spojenia duší,³ spoločne prežívanej harmónie, presviedčajú sa o svojich citoch, duchovné spojenie dopĺňajú náruživými bozkami a objatiami. Prvý náznak rozporu sa však objavuje hneď v úvode, a to práve v súvislosti s ich portrétmi: „*Obzeráme svoje podobizne, namiesto toho, aby sme sa pozerali v živote (smutne doložiac), kým je čas*“ (VHV 1905: 300). Takéto mužovo upozornenie na rýchlo plynúci životný čas a potrebu žiť prítomnou chvíľou partnerku rozplače a rozosmutní, na čo on zareaguje: „*Radujme sa, kým sme spolu*“ (VHV 1905: 300). Spoločné prežívanie radosti je však problematické. V následnom dialógu sa ozrejmuje, že ich láska naráža na nepochopenie, pre svoj lúboštný pomer sú (zatiaľ každý zvlášť) v konflikte s okolím, so svojimi rodinami. Aj preto musia bojovať, vzdorovať, trpieť – kým ona odmietne ženícha, ktorého jej vybrali rodičia, on zanechal štúdiá a chce spojiť svoj život s divadlom (azda ako dramatik, na jeho vzťah k písaniu odkazuje marginálne iba samotný začiatok hry, keď sedí pri písacom stolíku a „*nám sa zdá, akoby niečo písal, lebo drží v ruke pero*“; VHV 1905: 299). Ona vzdoruje rodičom v mene ich spoločnej lásky, s vidinou legitimizácie vzťahu („*Bude tak krásne, keď budem celkom tebe prináležať. [...] my chceme byť svoji i pred svetom*“; VHV 1905:

2 Interpunkčné znamienko troch bodiek odkazujúce okrem iného aj na neukončenosť výpovede autori slovenskej moderny často využívali. K tejto téme na príklade básnickej tvorby Ivana Kraska bližšie Zambor 1996.

3 V tejto súvislosti sa tematicky pripomína zásadný obraz českého maliara Maxa Švabinského (1873 – 1962) *Splynutie duší* z roku 1896.

300) a v záchveve istého dolorizmu („*Pre teba trpieť – moja najväčšia slasť*“; VHV 1905: 301), pre neho je viac než manželstvo podstatné vzopretie sa konvenciám („*naša láska, ona premôže všetko*“; VHV 1905: 300).

Napriek tomu, že ide o emočne vypätú situáciu, obaja sú schopní aj vecného, triezveho komentovania, čo VHV potvrdzuje inštrukciami na „reálny“ modus výpovede. Hlavnou túžbou mužskej postavy je oslobodiť sa, a to aj od diktátu spoločnosti, zbaviť sa podriadenosti (rodičom, spoločnosti), pričom tento cieľ vzťahuje aj na partnerku: „*Sloboda – áno, za ňou túžime. My by sme sa chceli oslobodiť od svetských formalít – tých okov pravej slobody*“ (VHV 1905: 301). Zároveň si však uvedomuje, že bojovať proti konvenciám je istým spôsobom neprirodené: „*Chceli by sme von z poriadku tohto sveta a hľa (usmeje sa, **reálne**), ani slnko nemôže sa protivíť tomu poriadku*“ (VHV 1905: 301; zvýraznila K. C.).

Ukotvenie postáv v reálnych súradniciach je zásadne odlišné. Ona napriek intenzívnemu prežívaniu vzťahu nestráca kontakt s realitou, a teda môže vnímať spoločenské riziká ich revolty – „(**veľmi reálne**, skoro chladne). *Zazdalo sa mi, že je náš boj vlastne bezvýhľadný na víťazstvo*“ (VHV 1905: 303; zvýraznila K. C.) –, ako aj reagovať na večerné ochladenie po západe slnka. On sa síce pohybuje akoby mimo reality („*lietam v blažených nebeských výšinách*“; VHV 1905: 303), opája sa vidinami utopickej lásky a nasledovania ideálu, no realita vonkajšieho sveta dolieha aj na neho. Práve láska je totiž pre neho spôsobom prekonania reality: „*Spojenie moje s tebou je večné rozdvojenie od sveta. Nuž a načo mi svet? Ty si mi svet – ale ten božský, nevinný, čistý svet, nie tento hnusný, podlý, nízky svet*“ (VHV 1905: 300).

Kým žena robí všetko kvôli mužovi a preto, aby boli spolu (a svojím spôsobom je akčnejšia než on, jej vzdor je aktívny – rodičom sa už vzoprela),⁴ on zásadnú zmenu ešte len plánuje – má odísť na druhý deň, aby si splnil iný svoj sen, aby sa stal, parafrázujúc jej slová, „*slobodným synom Thálie*“. Svojím konaním („*A teraz pokúsím sa aj ja oslobodiť*“; VHV 1905: 301) sleduje iba vlastné uspokojenie, nehľadá na to, čo bude jeho plánovaný odchod znamenať pre ženu, v tomto smere voči nej necíti zodpovednosť.⁵ Nerozhoduje sa medzi láskou (ženy) a umením (Tháliou), chce mať oboje. Do popredia sa tým dostáva problém egoizmu mužskej postavy. Z jeho optiky sa však egoisticky správa partnerka – podľa neho je to ona, kto nedokáže prepojiť svoje prežívanie s jeho citovým naladením, nedokáže cítiť rovnako ako on, čo presne vystihuje jeho v afekte vyslovená, viac-menej rečnícka otázka, plná nepochopenia až zdesenia, adresovaná partnerke: „*Tebe je zima, popri mne? (s výčitkou) Vela?!*“ (VHV 1905: 303).

Hra je síce jednoaktová, no vnútorne sa delí na päť častí, v tradícii klasickej drámy (expozičia – kolízia – kríza – peripetia – katastrofa). Uplatnenie tohto členenia na malej ploche jedného dejstva umožnilo VHV zvýrazniť dramatické

4 Jeho plánovaný odchod vo Vele vyvolá pochybnosti o jej sile vzdorovať vonkajšiemu tlaku: „*Moja Vela, čo ty pre mňa trpiš!*“ (VHV 1905: 301). Všetka farcha obrany ich vzťahu tak zostáva na pleciach ženskej protagonistky. Ona je tá, ktorá prináša skutočnú obeť, ale aj napriek tomu svoje utrpenie považuje za „*najväčšiu slasť*“ (VHV 1905: 301).

5 Danuše Kšicová v súvislosti s témou secesie v dramatickej tvorbe píše o podobnom motíve v hre Henrika Ibsena *Pani z primoria* (1888): „Ibsen s oblibou vytvári postavy umelcov, ktorí se snaží dosáhnout svých uměleckých cílů za cenu neštěstí druhých. V *Pani z námoří* to je mladý tuberkulózní sochař Listrand, přesvědčený o tom, že žena musí být šťastna při pouhém pomýšlení na to, že její milý kdesi v dálece dosahuje uměleckých úspěchů. Vůbec ho nenapadne, že pro ženu je důležité především vědět, zda se jejich osudy spojí“ (Kšicová 1998: 118).

534 napätie a dramatickú výpoveď sémanticky zhustiť. V prvej, úvodnej časti ide o uvedenie postáv a priblíženie ich situácie, čo sa spája s výkladom filozofie lásky ako splynutia duší, s vysokou mierou rétorickej jazykovej štylizácie (tento filozofický aspekt hru približuje k secesnej dramatiky, ako ju definovala Danuše Kšicová 1998: 116). Zauzlenie, ako druhé v poradí, je rozsahovo veľmi krátke a spája sa s náznakom konfliktu (prezeranie „neživých“ podobizní namiesto prežívania radosti z vlastnej „živej“ blízkosti). Krízu predstavuje rekapitulácia „vzdorovania“ konvenciám v mene spoločnej lásky, doplnená melancholickou spomienkou na začiatok vzťahu, ktorú vyvolala na klavíri zahratá nostalgická ruská pieseň „*Nebráni meňa rodnaja, / čo ja tak jevo lublu*“.⁶ V poradí štvrtá časť, ktorou je dejový obrat, sa spája s pocitom ochladenia a so žiadosťou partnerky, aby muž zatvoril okno. Záverečná časť hry má charakter katastrofy: muž si tragicky uvedomuje nereálnosť vysnívaného vzťahu.

K peripetii v podobe emocionálneho zlomu prichádza v momente, keď ona „*vstane a ako hypnotizovaná príde k nemu*“ (VHV 1905: 302), žiadajúc ho, aby zatvoril okno, pretože sa schladilo. Hoci on je „*rozpálený*“, ona je akoby duchom neprítomná („*doteraz hľadela von do diaľky, spamätá sa*“; VHV 1905: 303). Kľúčovým sa stáva chlad-symbol. Symbolický význam ochladenia ako prvá zdôrazní žena, keď vzťahuje pocit z dusivého tepla v miestnosti na situáciu ich „boja“: „*Ach, tu je tak sparno; tak dusno! My sme tu pod tlakom, pod silou, a tak by sme si žiadali slobodu*“ (VHV 1905: 301). Muž však v tej chvíli vníma (fyzicky) iba nedýchatelný vzduch v izbe, no k presunu do metaforickej polohy sa postupne prepracováva aj on – v závere napokon definuje ochladenie v perspektíve dosahu na ich partnerský vzťah: „*Keď mne slnko lásky roztápa srdce, keď lietam v blažených nebeských výšinách, ty vtedy stojac pri mne badáš vonkajšie premeny: ty badáš, že sa povetrie schladzuje!! (Miernejšie.) A keď sa zas naša láska schladí, kto zatvorí potom oblok? (Zničene.) A keď padne sniežik?*“ (VHV 1905: 303).

Táto náhla zmena spôsobuje, že zvýšená emocionálnosť predchádzajúcich prehovorov sa odrazu rúca „*do neistých hlbín*“ (VHV 1905: 303), idylický obraz sa rozpadá, harmónia sa mení na disharmóniu. Východisková „*blaženosť*“ a prežívanie radosti vo vzájomnej blízkosti sa postupne oslabujú, až napokon ústia do protikladného emocionálneho naladenia. V trpkom závere protagonista stroho konštatuje: „*Náš zväzok je narušený. Umelo ho zviazať nemôžeme. Bolo by to spojenie neprírodné, neslobodné. Darmo, Vela, my sa trháme. (Plač bez slz)*“ (VHV 1905: 303). Navzájom sa akoby obviňujú z banality (toto slovo ani jeden z nich nevysloví). Ona nerozumie jeho afektívnej reakcii a až emocionálnej panike, pripadá jej nezmyselná, jeho reči zhodnotí stroho: „*Rastko, ty si smiešny*“ (VHV 1905: 303). Nezaujím o ďalší rozhovor dáva zreteľne najavo aj pohybom: „*Zavalí sa na oblokovú dosku a vyzera von*“ (VHV 1905: 303). Hra končí bezduchým, trpkou ironickým konštatovaním mužskej postavy: „*Áno, teraz som smiešny...*“ (VHV 1905: 303). Týmto momentom sa text žánrovo presúva z úvodnej romantickej (sentimentálno-romantizujúcej) polohy do polohy osobnej tragédie muža, ktorý namiesto radosti prežíva smútok, „*rúti sa z výšky do priepasti*“ (VHV 1905: 303). V tomto smere má

6 V preklade: „Nehreš ma, moja, že ho tak ľúbim“ (citované podľa Slovenská moderna 2011: 515).

hra výrazne antitetický charakter: úvodná téza (východisková dramatická situácia) je v závere viacnásobne popretá.

Podstatným prvkom narušenia harmónie vzťahu je to, že jeho koniec si partneri spôsobili sami. Nie je to priamy zásah zvonka, ale intímna kríza, keď jeden z partnerov nepriamo neuniesol tlak spoločenských poriadkov. Zatiaľ čo na začiatku muž vyjadruje s entuziazmom presvedčenie, „*nás svet nemôže roztrhať*“ (VHV 1905: 300; zvýraznila K. C.), v závere rezignovane konštatuje: „*my sa trháme*“ (VHV 1905: 303; zvýraznila K. C.). Celú zmenu pritom spája so zmenou naladenia partnerky (naznačenou v jej stavoch zamyslenia a duševnej neprítomnosti). Premenu v jej správaní dotvára impresionisticky poňatý motív estetiky okamihu: „*Pridobré badám, že tu nesedí viac tá Vela, ktorá ma pred chvíľou povznášala do nebeských výšín*“ (VHV 1905: 303). K tejto zmene došlo v priebehu krátkeho času, no je natoľko zásadná, že už neumožňuje návrat do stavu, ktorý jej predchádzal: „*Bol to sen a prešiel*“ (VHV 1905: 303; zvýraznila K. C.). V konečnom dôsledku bola ich láska iba fantáziou a už je minulosťou: po krásnom sne muž kruto precitne. V rámci takéhoto interpretačného čítania sa ukazuje ako základný motív hry premena, a to v spojitosti s motívom (čistej, ideálnej) lásky iba ako ilúzie. Pointou jednoaktovky – v podobe prebratia sa z (dovtedy) intenzívne prežívaného duševného stavu do reality – je práve uvedomenie si skutočnosti, že vytúžené „splynutie duší“ je nemožné. Dôležitý je minulosťný aspekt (sen, ktorý prešiel, rozpomienka).

Takúto kondenzáciu „veľkého“ obsahu do malého dramatického rozmeru jednoaktovej hry umožnila VHV koncentrácia na psychické procesy (duševné dianie) a zároveň schopnosť pracovať s temporálnym rámcom. V hre využil niekoľko časových rovín minulosti (minulý dej ako celok, spomienka na zoznámenie), čím naznačil istú chronológiu vzťahu – od jeho začiatku až po koniec. Centrálna pozícia mužskej postavy je v hre potvrdená aj tým, že jej patrí prvý aj posledný prehovor.

Ako celok je hra koncipovaná ako zobrazenie jedinej epizódy, ktorá sa ďalej navrstvuje cez útržky myšlienok, emócií, dojmov, prehovorov viažucich sa k minulosti a čiastočne i k budúcnosti. Je to dialogický dramatický text, využívajúci princíp takzvaného konfrontačného rozhovoru (Pašteka 1990: 294-300). Slovný dialóg sa tu navyše križi s „dialógom“ náznakov, pohľadov, zámlk.⁷ Oba typy dialógov sú nejasné, neurčité a napojené len na komunikáciu dvoch (dramatických/javiskových) subjektov.

V prvom decénií 20. storočia sa v slovenskej dráme objavujú krátke hry s minimálnym sujetom, obmedzeným len na reprodukciu rozhovoru dvoch, najviac troch postáv. Takýto rozhovor bol obohatený o dramatické napätie, vyrastajúce z dialogickej antinómie (významovo protikladnej konfrontácie rozhovoru zúčastnených osôb). Podľa J. Pašteku tak vznikol nový žáner, krátky dramatický útvar, obsahovo aj formálne postavený na strete protichodných názorov s použitím minimálnych sujetových prvkov. Konfrontačný rozhovor považuje J. Pašteka

7 Tento symbolistický princíp dialógu bez slov naznačila už básnická zbierka Paula Verlaina *Romance bez slov* (1874).

536 za poslednú vývinovú modifikáciu žánru takzvaného sporu, ktorý v slovenskej dráme existoval už od stredoveku.⁸

Použitie konfrontačného rozhovoru zo strany VHV bolo ďalším prvkom, prostredníctvom ktorého mohol stupňovať dramatické napätie. Takisto mu to umožnilo vyzdvihnúť polaritu medzi individuom a svetom, túžbou po slobode a tlakom spoločenských pravidiel, idealizmom a pragmatizmom, mužským a ženským prístupom. Z jeho interpretácie vyplýva, že trvalá harmónia partnerov nebude nikdy možná, pokiaľ realitu neustále ohrozuje boj protikladov.

Inou dôležitou vrstvou hry sú didaskálie. V modernistickom divadle z prelomu storočí sa zvyšovala úloha hercovej osobnosti:⁹ herec zvyšujúce stvárnenie dramatickej roly a prináša do hry svoj individuálny vklad, emocionálne stvárnenie textovej predlohy, ktoré záviselo popri inom aj od tónu a zafarbenia hlasu, intonácie rečového prejavu. Tento aspekt zohľadňoval aj VHV, preto dramatický text doplnil pokynmi na stvárnenie roly: ona „šepce tichučko“, „milým strieborným hláskom“, „jeho oči sú smutné“, „jeho smutné oči sa začnú vyjasňovať“. Herec sa tak stáva médiom (sprostredkovateľom) textu. Aj s ohľadom na tento fakt majú v hre VHV mimoriadny význam scénické poznámky. Sú pomerne rozsiahle a mimo inštruovania hercov sú zamerané aj na evokovanie krehkej, intímnej nálady, ktorá korešponduje s duševným a citovým stavom postáv. Poznámky sa týkajú aj prírodnej atmosféry, prostredníctvom odkazov na svetlo, teplo, chlad, vetrík a podobne, prenikajúce do priestoru interiéru cez otvorené okno, ktoré scénu priestorovo aj sémanticky rozširuje. Hneď úvodná poznámka o tom, ako „septembrové slnkom už veľmi šikmo vrhá svoje lúče do izby“ (VHV 1905: 299), kladie dôraz na atmosféru konkrétneho času, v ktorom sa výjav odohráva. Postavy sú unesené vlastným citovým prežívaním, čo zdôrazňujú dlhé chvíle mlčania. Vnútorne prežívanie partnerského šťastia striedajú bozky a spoločné obdivovanie západu slnka. Verbálnu rovinu výpovede dopĺňajú aj takzvané kinetické inštrukcie (gestika a pohyb postáv, ich priestorové situovanie) a tiež neverbálna komunikácia (keď sa postavy majú zhovárať len očami). V tomto zmysle sa scénické poznámky podieľajú aj na stupňovaní dramatickosti emocionálnej situácie: napríklad ona vtedy hovorí „vzdorovito“, „jednoducho“, „reálne, skoro chladno“, „pusto“ a „bez významu“, on najskôr „ohromene“, „rútiac sa z výšky do priepasti“, potom „trpko“ a „rezignované“.

Hra má svojou nedejovosťou a minimálnou vonkajšou akciou blízko k štruktúre symbolistických hier. Možno ju označiť za „drámu duší“, čo bol typicky modernistický dramatický útvar tlmočiaci prostredníctvom dialógov čitateľovi/divákovi to, čo sa deje vo vnútri postáv. Tento typ drámy, vypracovaný symbolistami (predovšetkým Mauriceom Maeterlinckom a Vsevolodom E. Mejercholďom),¹⁰

8 V súvislosti s používaním konfrontačného rozhovoru odkazuje J. Pašteka na tvorbu viacerých autorov, napríklad Terézie Vansovej (*Líbezní hostia*, 1901), Ferdinanda Dúbravského (*Rozhovor o krumplách*, 1904) aj VHV (*Keď sa schladí...*, 1905; *Kupci*, 1906; *Boj*, 1907).

9 V avantgardnom divadle nadobudol herec akoby až prvoradú úlohu, ako to formuloval vo svojich *Režisérskych zápiskoch* z roku 1921 ruský herec a avantgardný divadelný režisér Alexander Tairov (1885 – 1950). V českom preklade pod názvom *Odpoutané divadlo. Zápisky režiséra* (1927; 2005).

10 M. Maeterlinck objasňoval koncepciu „drámy duší“ teoreticky napríklad v knihách *Poklad pokorných* (1896), *Múdrost a osud* (1898) a *Dvojité záhrady* (1904). V. E. Mejercholď si ako inscenátor viacerých Maeterlinckových hier (*Tintagilova smrť*, *Slepí*, *Votrelkyňa*, *Vnútro*) ujasňoval novú koncepciu ich dramatickosti a v štúdiu *Dohovorené divadlo* (1906) postavil proti naturalistickému divadlu „divadlo nálad“.

bol svojou experimentálnou podobou oveľa vzrušujúcejší ako tradičné hry s bohatým a búrlivým dejom. V symbolistických hrách plynie nad statickým dejom dynamický prúd psychického diania, ktorý sa prejavuje nielen slovným dialógom, ale aj mlčaním či pohľadom. Tieto postupy a princípy symbolistickej dramatiky využil aj VHV (náznakovosť, individualizmus, subjektívizácia, únik do spomienok, dôraz na zmyslovosť, postavenie deja na situácii, nie príbehu, statickosť na scéne). Dej nahradil emocionálne „rozvírenou“, vzrušenou konverzáciou odhaľujúcou psychické prežívanie postáv, dôraz položil aj na vnútornú náladu (čím sa zas priblížil k dráme nálady).¹¹

Zároveň vystaval celok svojho dramatického diela v súlade s dobovými koncepciami divadla ako prepojenie textovej časti s gestickou, vizuálnou aj hudobnou stránkou (secesná koncepcia takzvaného celostného umeleckého diela). Významnú úlohu má tiež synestézia: prítomné odkazy na jas slnečného svetla, vanutie vetra, tematizovanie pocitu chladu vytvárajú synestetické prepojenia a spolu s pohybmi a gestami postáv či s auditívnym zážitkom (hudobným citátom ruskej piesne v klavírnom prevedení) dávajú dôraz na zmyslové pôsobenie hry.

Prítomná je aj tematizácia dimenzie divadelného, a to prostredníctvom záujmu mužskej postavy o divadlo. I keď možnou interpretáciou by mohlo byť konštatovanie o prieniku reálnych dramatikových divadelných preferencií do textu s prípadným odkazom na potenciálne autobiografické prepojenia, postava umelca bola v dráme modernizmu pomerne frekventovaná – vnášala do diel filozofický rozmer reflexie tvorivosti jednotlivca aj autonómnosti umenia v protiklade s materiálnosťou a pragmatizmom meštiackej spoločnosti.

Divadelnosť je však v hre prítomná aj v inej podobe, v „klavírnej scéne“ sprítomňujúcej začiatok vzťahu. Z časového hľadiska ide o spomienku v spomienke, no dramatickú sekvenciu vyvolanú citátom ruskej piesne (hudobný motív asociatívne aktualizuje minulý psychický stav oboch postáv, ich totožné emocionálne prežívanie jednej situácie, citové stotožnenie sa) možno zároveň vnímať ako obmenu princípu divadla v divadle – ide o „predohrávanie“ inej, s ohľadom na rámcovú dramatickú situáciu sekundárnej situácie (Janoušek 1987: 27).

Psychologickú hĺbku tejto hry ocenil už Svetozár Hurban Vajanský, keď v liste zo 16. októbra 1905 písal svojmu bratovi Vladimírovi, otcovi VHV: „Tvoj šipulus spáchal krásnu scénku ‚Keď sa schladí...‘. Sú tam zrejme pazúrky dramatické, a trebárs je predmet primalunký, kontraverzie niet, odôvodnenia takého zrázneho prevratu niet... (alebo je veľmi zahanbeno skryté), predsa je to vec krásna, psychologická (aspoň nálet na psychologickú hĺbku) a jako scénická vec macky výtečný (drč. Macko), nihilizmus, ktorý tak čpí, prejde a Vlado môže byť dramaturg nie z malých“ (Vajanský 1972: 235). I keď v dvadsiatych rokoch 20. storočia považovali viacerí doboví kritici predvojnové modernistické hry VHV iba

11 Podľa V. E. Mejerchoľda sa skutočná tragédia prejavuje „nie v rozpracovaní najdramatickejších príhod a ani nie v kričaní, ktoré drása dušu, lež naopak – prostredníctvom tej najpokojejšej a najstrnulejšej formy a za pomoci potichu vysloveného slova“ (Mejerchoľd 1978: 36).

538 za experimentovanie (Štefan Krčméry, Ján Igor Hamaliar, Andrej Mráz),¹² postupom času im bola aspoň čiastočne priznaná istá vývinová hodnota. Napríklad Pavol Petrus vnímal v roku 1960 prvotiny VHV skôr len ako výraz nezrelosti autora, a nie ako pokus o uplatnenie princípov modernistickej drámy (Petrus 1960: 444), no neskôr, v roku 1984, už písal o konexiách VHV k poézii moderny, a to práve na príklade jednoaktovky *Keď sa schladí...*, v ktorej podľa neho na rozdiel od iných autorových predvojnových konverzačných hier „jemná psychologická kresba zblíženia sa a odcudzenia dvoch mladých ľudí, vkomponovaná do prchavosti chvíle, evokuje atmosféru lyrickej prózy básnikov slovenskej moderny“ (Petrus 1984: 448).

O umeleckej hodnote raných modernistických hier VHV sa otvorene začalo písať až v deväťdesiatych rokoch 20. storočia, v kontexte reinterpretácie a revalorizácie textov slovenskej literárnej moderny. Michal Gáfrík v stati *Dráma Slovenskej moderny*, napísanej v roku 1993, no publikovanej až v roku 2001, videl spojivo VHV s literárnou modernou aj v autorovom príklone k dramatickej miniaturizácii, teda v jeho preferencii jednotejstvom hier. Okrem toho, i v súvislosti s hrou *Keď sa schladí...*, vymedzil základné charakteristiky modernistickej drámy VHV: „úsporný sujet, malý počet osôb, náladovosť a lyricnosť, sústredenie na decentnú psychologickú kresbu, náhle a ‚nevysvetliteľné‘ zmeny nálad. Nechýba ani intenzívna súvzťažnosť prítomného a minulého času, charakteristická pre ibsenovský typ drámy“ (Gáfrík 2001: 47). J. Pašteka zaradil hru *Keď sa schladí...* k takzvaným náladovým hrám s impresionistickými prvkami, v ktorých VHV podával ľudský život ako antagonistickej realitu (Pašteka 1998: 261). Michal Babiak o nej napísal, že spolu s hrou *Boj* (1907) patrí „medzi najvýznamnejšie slovenské drámy napísané v duchu symbolizmu“ (Babiak 1999: 207). Neskôr, na inom mieste, zvýraznil aj jej impresionistické kvality (posilnenie lyricnosti, intímna téma, vyjadrovanie v náznakoch, opis emócií a nálad, nedejovosť), pretože „na miniatúrnom priestore, v tichu, v nedramatických dialógoch, v konštatovaní známych vecí sa odohrá veľký vnútorný dramatický zápas, ktorý v jedinom okamihu zmení svet dvoch ľudí; v jedinom záchveve dvaja ľudia prejdú ohromným oblúkom poznania. Ich svet sa zrútil – i keď sa zdanlivo nič nestalo“ (Babiak 2011: 125).

12 V roku 1922 vyšiel v *Slovenských pohľadoch* krátky článok Š. Krčméryho s názvom *Vzrast slovenského repertoáru*, v ktorom jeho autor prezentoval názor, že prvé drámy a dramatické scény VHV „nevzbudili zvláštnejšej pozornosti“, pretože „V. H. V. len teraz počína byť opravdovým dramatikom“ (Krčméry 1922: 467). Š. Krčméry vyzdvihol najmä neskoršie práce VHV, za sľubnú považoval až dramatizáciu Kaliničakovej *Reštaurácie* (1916) a drámy *Trenčiansky Matúš* (1921), *Záveje* (1913) a *Milica Nikoličová* (1922). Na záver konštatoval: „po starších kusoch V. H. V., písaných zväčša nahodile, pre dennú potrebu ochotníckeho javišťa, tieto kusy považovať možno za prvé, seriózne dramatické diela, mladého ešte spisovateľa, a tu máme oprávnenosť čakať od neho obohatenie, ak nie obrodenie slovenského javišťa, zaiste veľmi žiadúce“ (Krčméry 1922: 468). Rovnako J. I. Hamaliar hodnotil koncom dvadsiatych rokov rané hry VHV pomerne kriticky, ako „menáročné a málo vydarené pokusy, ktoré nemohli mať nijaký úspech a boli viac cvičením ako umeleckou tvorbou, robenou podľa určitého plánu a podľa umeleckých potrieb a nutností“ (Hamaliar 1958: 76). V tejto fáze vyčítal dramatikovi najmä povrchnosť a nedostatok duchovného výrazu, na druhej strane vyzdvihoval intímnu náladu a symbolickú psychologickosť hier, pričom oceňoval predovšetkým „scénu z mesta“ *Na násypoch* (1906). A. Mráz v malom jubilejnom medailóne, publikovanom pri príležitosti päťdesiatych narodenín VHV, písal o jeho predvojrovej tvorbe v rovnakom duchu: „Jeho aktovky pred vojny boli u nás novotou, dráždili pozornosť svojím sviežim koloritom, dejovou vystupňovanosťou, lyricky kultivované sfarbeným štýlom, no cítilo sa, že tieto pokusy Hurbanove nie sú súčasťou nášho repertoáru. Označujú ony iba štácie, cez ktoré prechádzala slovenská dramatika, keď v našom storočí chcela sa chytiť nových oblastí a nového štýlu. Pokusy ambiciózne, ale bezradné“ (Mráz 1934: 100).

„Emocionálnu a etickú senzibilitu“ určila za kľúčovú charakteristiku umelecky najpresvedčivejších prác VHV zo začiatku 20. storočia, medzi inými i jednoaktoviek *Keď sa schladí...* a *Boj*, aj Dana Hučková (Hučková 2016: 458).

VHV: Boj (1907)

Analýza psychických stavov v kontexte krízy partnerských vzťahov je aj témou ďalšej jednoaktovej hry VHV, *Boj*. Bola publikovaná o dva roky neskôr ako jednoaktovka *Keď sa schladí...*, tiež v časopise *Dennica*, ktorý v tom čase redigoval ako platformu mladej, novo orientovanej literatúry František Votruba. V čísle, kde vyšla, sa ocitla hneď za básňou Janka Cigáňa (Ivana Kraska) s názvom *Na Nový rok (Venované)*, po nej nasledovali verše Horína *Po láske* a o niekoľko strán ďalej básne Ivana Galla.

Jednoslovný substantívny názov hry je úderný a zároveň symbolický. Pod bojom sa v hre skrýva vzbura individua i mileneckej dvojice proti spoločenským konvenciám, boj ženy so svojimi pochybnosťami o sile partnerovej lásky i s vlastnou žiarlivosťou, boj muža s vlastným svedomím pri intímnej rekapitulácii svojho minulého citového života, no takisto triedny boj vykorisťovateľov a vykorisťovaných v rámci kapitalistickej spoločnosti. Intímnu líniu hry tak VHV doplnil o širší sociálny aspekt.

Text autor žánrovo definoval ako „scénu z predvečeria“ (v neskorších vydaniach bol v rámci jazykových úprav použitý výraz „z predvečera“; VHV 1907: 6).¹³ Už v podtitule teda položil dôraz na aspekt fragmentárnosti („scéna“) a zároveň dianie časovo situoval („predvečer“) do tej fázy končiaceho dňa, ktorá prináša utíšenie a čas na sebareflexiu. Práve táto sebareflexívna vrstva je kľúčová pre polohu mužského dramatického subjektu.

V hre opäť vystupujú len dve postavy označené iba ako On a Ona. Toto pomenovanie však (opäť) nie je dôsledné, pretože v dialogických pasážach hry sa postavy navzájom oslovujú menami Lubor a Milana. Postavy tak vystupujú pod všeobecnými pomenovaniami len v rámci štruktúry dramatického textu – v divadelnom výstupe majú vlastné mená, čo znamená, že zápis hry sa odlišuje od jej scénickej realizácie.

Dej hry je umiestnený do interiéru „príjemne zariadenej izby“. Moment príjemnosti a pokoja zdôrazňuje celá úvodná autorská poznámka: „Večerné letné slnko už skoro zájde za hôrku. Ale už teraz cítiť lahodnú tichosť. Je pokojne“ (VHV 1907: 6). Týmto spôsobom sa zdôrazňuje pozitívne emocionálne ladenie východiskovej situácie.

Hru uvádza vstup mužskej postavy na scénu. Zhruba prvú polovicu dramatického textu tvorí mužov reflexívny monológ, v ktorom sa striedajú rôzne témy i rôzne emocionálne polohy. On „vstúpi a rozmýšľa“ (VHV 1907: 6) a následne si hovorí sám pre seba. Jeho monológ je súvislým prejavom jednej osoby, nie je adresovaný nikomu inému. *Vzápätí „chce odísť. Predsa však zostane a pristúpi k obloku. Obdivuje svoju záhradu, kde kvitne jazmín...“* (VHV 1907: 6). Zapojenie otvoreného okna nie je len javiskovou rekvizitou, ale má sémantickú funkciu. Jednak priestorovo rozširuje interiérový scénický priestor, jednak cez zvonka prichádzajúce

13 Citácie z textu sú z prvého časopiseckého vydania v časopise *Dennica*, s úpravou podľa súčasnej jazykovej normy (VHV 1907: 6-12). Hra bola neskôr zaradená do knižného výberu *Vladimír Hurban Vladimírov. Krátke hry* (VHV 1984) a do antológie *Slovenská moderna* (2011).

540 impulzy (vôňa jazmínu, svetlo zapadajúceho slnka, pozdrav okoloidúcich robotníkov) asociatívne rozširuje prúd myšlienok mužského protagonistu. Hoci je muž stále v interiéri, jeho úvahy prostredníctvom vonkajších podnetov smerujú do iných priestorov a zároveň aj do iných časových súradníc. Do prítomnosti sú tak prostredníctvom oživených spomienok vložené deje z minulosti, ktoré majú výrazne subjektívny charakter – je to intímne odhaľovanie vlastnej citovej minulosti, tej vytesňovanej a uloženej akoby len v najspodnejších vrstvách vlastného vnútra (milostná epizóda z minulosti), aj tej verejne deklarovanej (prehistória aktuálneho vzťahu). Dramatická výpoveď naberá výrazne subjektívny ráz a aj dramatický subjekt sa svojou povahou výrazne približuje k lyrickému či epickému subjektu modernistickej poézie a prózy.

Motív jazmínu a jazmínovej vône je návratný v celej hre. Omamná vôňa jazmínov počas letných nocí bola známa už od staroveku a inšpirovala mnohých básnikov. Biele kvety jazmínu symbolizujú ženskosť, pôvab, nehu a príťažlivosť (Cooperová 1999: 63). V čínskej kultúre je jazmín vnímaný ako symbol radosti a lásky, symbol ženskej zmyselnosti – vôňa jeho kvetov údajne pomáhala ženám uvedomiť si svoju ženskosť a získať pozitívny vzťah k intímnostiam. Prisudzujú sa mu tiež liečivé účinky – dokáže zbaviť stresu a priviesť na pozitívne myšlienky. Biely kvet vo všeobecnosti je znakom nevinnosti a cudnosti, navyše jazmínový kvet bol oddávna považovaný za afrodisiakum. Tieto symbolické významy jazmínu VHV cielene využíva. Okrem toho jazmín predstavuje motivický rámec hry – hra odkazom naň začína aj končí.

Úvodná situácia je pomerne banálna, akoby v žánri frašky: muž je vykázaný z kuchyne, lebo jeho milovaná žena sa chce učiť variť a chce ho prekvapiť vlastnoručne pripraveným „úrezkami“.¹⁴ Vzniká tak zdanlivý konflikt. Následné mužovo obdivné komentovanie partnerkinho konania, „*Aká je krásna, keď si tak rozhodne počína!*“ (VHV 1907: 8), je kľúčovou indíciou pre časové situovanie ich vzťahu – ukazuje na prvotnú zalúbenosť. Muž je zaujatý vlastnými citmi k žene, všetka príjemnosť, ktorú autor navodil v úvode scény, sa teraz vzťahuje na psychický stav mužského protagonistu, ktorý sa pozvoľna ponára do spomienok na minulosť: „*A cezo mňa vtedy preletuje akýsi príjemný pocit, akási príjemná rozpomienka*“ (VHV 1907: 7). Určujúcou sa stáva „*rozpomienka na víťazstvo*“ (VHV 1907: 7), pričom toto prvé prehĺbenie deja smerom do minulosti je súbežne prechodom k ďalšej tematickej línii mužovej reflexie. Je vystavaná na kľúčových pojmach ako boj, rozpomienka, víťazstvo, víťazka, ktoré sú zároveň prepojené s gramatickou osobou, odkazujúcou na spoločnú skúsenosť (naš boj, naše víťazstvo) či vzájomný (privlastňujúci) vzťah (moja víťazka).

Iným charakteristickým prvkom hry je, že VHV už od počiatku pracuje s motívom divadla, a to tak na úrovni tematizácie, ako aj na úrovni kompozičného princípu (v podobe využitia modifikovaného princípu divadla v divadle). Mužská postava je úzko spojená s divadlom, je to dramatik – od prvej zmienky, keď konštatuje, „*divná vec, nie som v stave napísať ani jednej sady*“ (VHV 1907: 7), sa tento motív neustále rozvíja. Sedí v izbe za písacím stolom a pokúša sa písať: „*Hrá sa s perom a pozerá von na rozkvitnutý jazmín*“ (VHV 1907: 7), no opojnosť jazmínovej

14 Terézia Vansová vo svojej kuchárskej knihe (1915) označuje týmto dnes archaickým termínom predovšetkým rezne, ale aj rôzne iné spôsoby prípravy mäsa, u VHV ide pravdepodobne o prvú možnosť.

vône mu nedovoľuje sústrediť sa na prácu: „(Píše a vraví.) *Lúbim ťa, Milana, lúbim – lúbim... Áno. Jediné, čo som ešte v stave napísať*“ (VHV 1907: 7). Chce písať drámu (čo naznačuje, že má ambície byť vážnym dramatikom), ale okolnosti, v akých sa práve nachádza, mu neponúkajú adekvátnu dramatickú látku: „*Ale to nie je dráma! (Usmeje sa.) Dráma musí byť búrna – a tu je tak ticho – blažene. Kdeže! Skorej pokúsim sa spraviť dajakú idylickú scénu – dajakú nadzemskú fantáziu. Prerobím dramaticky Šalamúnovu, Pieseň nad piesňami. Áno, to by sa mi podarilo. (Prehadzuje sa vo svojich papieroch.) Čo? Marec?! Od marca som nepísal? Od marca! (Pristúpi k obloku.) Vtedy nevyzeralo takto. (Sadne si do fotele a rozpomienky mu ožívajú)*“ (VHV 1907: 7). Týmto spôsobom VHV uvádza viacero zásadných momentov pre ďalšie rozvíjanie deja: rozpor naladenia s tvorivými plánmi (pokoj kontra dráma), časový bod, v ktorom došlo k zmene životnej situácie (marec, aktuálne je leto, v závere hry je upresnené, že dej sa odohráva v júni: „*Bože môj, je jún. Všetko kvitne*; VHV 1907: 12), odlišná atmosféra (kedysi a dnes: „*vtedy nevyzeralo takto*“).

„*Vtedy bol boj. Nerovný, divý. Takrečeno elementárny boj. Kam pozrieš – všade. (Strýpa.) Boj medzi otroctvom a slobodou. Medzi smrťou a životom. Marcová noc. Divá, tupá, neprijemne strašná noc, keď južný vietor otriasa suchými konármi, v ktorých začína život, sila – a opadané lístie šuští na vlažnej zemi. Najväčšie kontrasty jeden pri druhom. [...] A mesiac s cynickou spokojnosťou pláva medzi belasými oblakmi. Rýchlo sa mihajú ako neforemná duša zimy, ktorá teraz zomiera. Srdce chorobne bije, nervy hrajú sa svoju besnú hru s človekom a ústa na ústach kochajú sa... Myšlienka len jedna: preč! A kam? Len preč stadeto. (Miernejšie.) A ona šla. Zvíťazila nad formami, nad predsudkami. Zhodila otrocké šaty. Aká bola vtedy nesmierna! Hej! Šla s ‚cudzím‘ človekom. ‚Pobehlica.‘ Ešte horšie! Víťazstvo!! A teraz tichosť: Všade ticho, blažené, sladké ticho po víťaznom boji*“ (VHV 1907: 7).

Muž premýšľa o ideí večného boja ako o základnom činiteľi prírodného a spoločenského bytia (aluzívne pripomínajúc filozofiu Arthura Schopenhauera, Charlesa Darwina a Friedricha Nietzscheho), ale aj o vlastnom boji s limitmi sveta, so spoločenskými konvenciami, voči ktorým sa tak radikálne vzoprela žena, ktorú miluje. V reflexívnom monológovi uvažuje o protikladnosti sveta a princípe boja, ktorý ho určuje – život sa mu javí ako reťaz protirečení a nepretržitý boj protikladov v osobnej aj nadosobnej sfére, prírode aj spoločnosti. Dynamiku monológovi zvyrazňujú dramatické prírodné obrazy ako predstupeň k dramatickému kroku, ktorý urobila ženská postava, keď odmietla podriaďiť sa konvenciám a odišla s mužom, ktorého jej rodičia neschválili. Pri spomienke na jej odvahu opäť „*vdychuje jazmínovú vôňu*“ (VHV 1907: 7) a necháva sa ňou unášať.

V tomto bode dochádza k ďalšiemu tematickému posunu. Impulzom je pozdrav okoloidúcich robotníkov – muž stojaci pri okne sa s nimi zdraví, čo odkloní tému jeho uvažovania. V asociatívnom reťazení nasleduje filozoficko-sociálna úvaha o rozdelení spoločnosti, sociálnej nespravodlivosti, dopadov kapitalizmu na pracujúcu triedu: „*Vracajú sa z boja veľkí bojovníci. Ich boj je hrozny: nenesie víťazom víťazstvo, ale iným. Oni sú len na to, aby umožnili iným pohodlný život, aby zľahčili iným životný boj. Oni robia, aby iní zberali a využívali ich plody. A čo zostane z odrobiniek – nech si berú, aby nezomreli, aby mohli aj naďalej chystať pre iných. To je masa! Masu treba využiť koľko len možno. Ved' masa necíti. Stroj*“ (VHV 1907:

542 7-8). Prienik sociálnej témy do dovtedy prevažne intímnej výpovede mení optiku od jednotlivca k sociálnej skupine. Je to kritika kapitalizmu a jeho dehumanizácie pracujúceho človeka. Istú symboliku má v tomto kontexte aj priestorové rozloženie postáv: muž sa s robotníkmi zdraví zhora, z izby na poschodí, robotníci sú dole, idú po ulici, no „dole“ sú aj sociálne. Dramatický subjekt tu nie je iba komentátorom, ale zaujíma aj istý emocionálny postoj – vyslovuje lútosť nad ich položením („*Chudáci!*“), spolucíti s robotníkmi („*Prisvedčí bóľne*“; VHV 1907: 8), aby sa vzápätí jeho myšlienky uberali znova od masy k subjektu.

Ďalším zlomovým miestom hry je prechod k intímnej spomienke, ktorou sa odkrýva hlbinná vrstva mužovho duševného života: „*So strojom sa ľahko zaobchádza. (Zamračí sa. Nechtiac, obzerá obraz mladého dievčaťa na stene. Po chvíli.) Bola dieťa – – Len čo prešla prah detinstva, už musela sa dať spriahnuť do nemilosrdného pluhu robotenia*“ (VHV 1907: 8). Ak bola predtým mužova kritika spoločenských poriadkov všeobecná, teraz dochádza k emocionálnemu obratu. Spomienka na dávnu lásku k dievčaťu z nižšej triedy ukazuje, že aj on sám sa k nej správal ako k stroju bez duše: „*Podvečer, keď umučená vracala sa domov na novú muku, uvidiac ma podskočila ako mladá srnka, keď zbadá lovca. Mladé, opálené líca sčervenali sa tam až pod oči – – Bojzhlivo kráčala popri mne – a ja som jej lichotil! Chúďa*“ (VHV 1907: 8). Muž najskôr ľutoval robotníkov ako kolektívnu entitu, teraz sa predmetom jeho lútosťi stáva konkrétny človek. Zároveň sa zamýšľa nad otázkou, či je v partnerskom vzťahu potrebná absolútna úprimnosť a či má súčasnej partnerke povedať o bývalej láske.

Na dávny vzťah pozerá takmer nezúčastnene, nepriznáva si osobnú zaujatnosť, vníma ho akoby z pohľadu dramatika, iba ako látku pre potenciálny divadelný kus – ako „*drámu, Na lúke*“ (VHV 1907: 8). Svoje konanie v minulosti zľahčuje a vlastne ospravedľňuje sám seba, že sa nič zlé nestalo, hoci v podvedomí tuší, že sa prevínil a jeho vina dodnes nezmizla: „*Nerozmyslený mladický kúsok – a nič viac. Bože môj, Anka už dávno na to zabudla. Kdežeby sa ona ešte pamätala na panáka, čo jej jazmín dával, a na jeho nezmyselné reči? Iste už niekde ľúbená od svojho muža žije si pokojne. Ach áno, áno, pravdaže!*“ (VHV 1907: 8). Uznáva, že sa zahrával s citmi mladého dievčaťa, no v skutočnosti tejto situácii neprikladá význam, dokonca ju pred sebou začína popierať a označovať iba za sen: „*Ved' aj mne sa tak zdá, že to všetko bol len sen. Pekný a trpký sen. Ja vlastne ani neverím, že by sa to niekedy bolo stalo. Nie. To je moja fantázia. Takú lásku človek môže naozaj len vymyslieť*“ (VHV 1907: 8; zvyraznila K. C.). Krátky ľubostný príbeh s Ankou, ktorý ho svojou intenzitou hlboko zasiahol, je pre neho časťou života, ktorú chce vytesniť zo svojich spomienok. Celú epizódu posúva do nereálneho rámca a opäť sa necháva unášať tichou, pokojnou atmosférou večera.

Keď vstupuje na scénu žena so zvolaním: „*Zhoreli...*“ (t. j. rezne sa nepodarili), rozfúkne mužovi „*graciózne kolieska dymu*“ (VHV 1907: 8) a vytŕha ho zo zamyslenia. Kolieska dymu vznášajúce sa vo vzduch predstavujú pominuteľný, prchavý motív, ktorý sa rýchlo objaví a vzápätí zmizne, krehký a ľahko narušiteľný. V tomto momente sa muž opäť štylizuje do roly dramatika a hovorí: „*Ale ja som symbolista. Prišlo mi náhodou na um, že šťastie je podobné pekným formám z dymu. Lebo aj šťastie vyvíja sa len pri úplnej tichosti. Pri najmenšom vetríku – rúca sa*“ (VHV 1907: 9). Rozfúknutie dymových koliesok je preto možné vnímať aj ako predznamenanie dramatického obratu: „*On (náhle). Milana, naše šťastie prenieslo*

velkú búrku – a obstálo. Naše šťastie je výnimka. Ono je pevné, ono sa nerozrúca ničím. Ona (nie je uspokojená). Čím by sa vlastne rozrúcalo? Smrťou – alebo – smrťou, alebo – – (skoro s plačom), alebo – skutočne neviem, čím ešte“ (VHV 1907: 9). Vyslovením slova smrť sa naznačuje budúca katastrofa, je to indícia ďalšieho dejového rozvíjania smerujúceho k záverečnej tragédii.

Prehovory protagonistov aj scénické poznámky sú zamerané na evokovanie krehkej, intímnej atmosféry, ktorá korešponduje s citovým prežívaním postáv aj atmosférou končiaceho dňa. Poznámka „*noc už začala objímať zem“* je ďalším časovým určením – stmieva sa, tma oživuje v postavách démonov pochybností („*Zlí démoni: naše nervy nás rozbúria, chcú nás zničiť“*; VHV 1907: 9) a oni opäť v prírode hľadajú útočisko („*a príroda, naša matka, berie nás na svoje láskavé lono a tíši nás. V prírode je naše upokojenie“*; VHV 1907: 9). Ona odchádza do záhrady natrhať jeho obľúbené kvety: „*Čistý, biely, voňavý jazmín! [...] Mnoho, mnoho jazmínu“* (VHV 1907: 9). Označenie „*mnoho, mnoho“* nevyjadruje len kvantitu (zdvojené použitie slova naznačuje prekročenie zvyčajnej miery), znamená aj intenzívnejšiu vôňu, čo ukazuje na latentnú potrebu silného zmyslového zážitku, ktorý by bol schopný prehlúšiť iné vnemy.

Hoci žena bojuje so svojou žiarlivosťou, muž jej pochybnosti vyvracia a aktuálny čas vysvetľuje ako „*slávnostný deň“*, keď začínajú „*nový život“* (VHV 1907: 10). Je to pre nich čas „*znovuzrodenia“* nie iba v tom zmysle, že prekonalí vonkajšie prekážky, ale aj v tom, že medzi sebou opätovne našli bezmedznú dôveru. Jej základom má byť otvorená komunikácia: „*Budeme si rozprávať“* (VHV 1907: 10). On sa síce v minulosti správal egoisticky voči Anke, no dnes chce nanovo zažiť čistý cit k Milane, aby s ňou mohol začať nový život. Svoje znovuzrodenie spája nielen s láskou k nej, ale aj so spisovateľským úsilím: „*A viac by sa mi ani nežiadalo napísať. Chcel by som, aby to bol cieľ, obsah, pravidlo môjho života. Lebo túžim za pokojom, za čistým duševným pokojom a ten mi len ty môžeš dať“* (VHV 1907: 10).

V tomto momente intímnej blízkosti začne spomínať na prvé stretnutie s Milanou. Epizódu rozpráva ako libreto, čím VHV znova pripomína princíp divadla v divadle. Spočiatku opisuje zoznámenie v tretej osobe ako nezainteresovaný pozorovateľ: „*Prišla sem akási slečna, na úbohú dedinku. K rodine. [...] Ona, veľkomožná slečna – zhovára sa so sedliakmi, [...] Aj trávu im pomáha nosiť. [...] Zbadal on u nej niečo, čo celý svet nemohol zbadat. [...] Láska. A ona? Cíti, badá – a – súhlasí“* (VHV 1907: 10). Na začiatku sú obe postavy objektivizované, v druhej časti spomienky sa však gramatická forma prehovoru mení – muž hovorí o sebe v prvej osobe a svoju reč adresuje priamo partnerke: „*rumenec ti obliak tváričku – ale smelo si mi pozrela do očí. Na tom pohľade som začal budovať svoje šťastie“* (VHV 1907: 11). Táto zmena v rozprávačskej stratégii má význam najmä pre sémantickú formu dialógu.

Spomienku na prehistóriu vzťahu a boj s formami preruší až vonkajší prvok – zvonenie pri dverách. Zatiaľ čo muž odchádza zo scény, žena sa chystá na večernú prechádzku. Dúfa, že rozhovorom sa vyriešia všetky jej pochybnosti: „*Budeme si rozprávať – všetko si vyrozprávame. A on to opíše. Už sa teším na to. Bude to bujné, živé“* (VHV 1907: 12; zvýraznila K. C.). Opak je však pravdou: muž sa na scénu vracia psychicky otrasený, pretože práve dostal správu o smrti dievčaťa z obrázka na stene. Pri dverách zazvonila jeho matka a darovala mu kyticu kvetov, „*lebo ono si tak žiadalo“* (VHV 1907: 12). Až pri monotónnom a prázdnom konštatovaní, že „*pri smrti človek všetko odpúšťa“* (VHV 1907: 12), si muž naplno uvedomí,

544 že ublížil, je vinným človekom, ale v tej chvíli sa už z vinného človeka stáva človek trpiaci, pretože definitíva smrti mu neumožňuje ospravedlnenie. Z druhej strany mu síce bolo odpustené, no on bude musieť s vedomím viny žiť ďalej. Záverečné strhnutie jazmínu z obrazu dievčaťa je len symbolickým koncom. Dosah tejto intímnej tragédie na aktuálnych partnerov je však nejasný – je súčasťou otvoreného, nejednoznačného konca hry.

Autorská stratégia VHV sa sústreďuje na moment iluzórnosti – ako je iluzórny vonkajší pokoj, ilúziou je aj predstava o totálnej úprimnosti partnerov voči sebe. Hlavný problém je v subjekte muža. On je ten, kto si sám pred sebou nechce priznať, že dávný lúboštný, no sociálne nerovný vzťah ho zasiahol viac, než si je ochotný pripustiť. Zamýšľa sa nad otázkou absolútnej úprimnosti a otvorenosti v partnerskom vzťahu, ale žena si – nezávisle od jeho vnútorných úvah – nevie predstaviť, že by v minulosti partnera bola iná žena.

Otázkou dôvery spája VHV s otvorenou komunikáciou. V tomto zmysle je ďalšou témou hry komunikačný proces. V hre dva razy zaznieva veta „*budeme si rozprávať*“. Príčinou nedorozumení je to, že partneri nehovoria o všetkom, ich úprimnosť má isté hranice: rozprávať si budú len o niečom a niečo, možno to kľúčové, zostane nevypovedané. Vonkajší pokoj dvojice je preto iba zdanlivý, drámy sa odohrávajú hlboko v človeku.

Hra VHV má charakter anamnézy, ide v nej o spomínanie si, uvedenie a rozpomätávanie sa na minulosť, z ktorej vystupuje do popredia situácia, keď sa človek prevínil voči druhému. Veľký význam má v hre práca s kategóriou času. VHV vnútorne diferencuje návraty mužskej postavy do minulosti na niekoľko odlišných časových úrovní. Je to pripomenutie si dávnej lásky z mladosti, rekapitulácia minulosti aktuálneho partnerského vzťahu a takisto odkaz na tvorivú prestávku („*Čo? Marec?! Od marca som nepísal? Od marca*“; VHV 1907: 7). V zásade platí, že VHV použil princíp prestupovania prítomnosti minulosťou. S postupným rozvíjaním prítomného deja sa vynára minulosť, ktorá ovplyvňuje súčasnosť. To, čo sa stalo už dávno a je akoby zabudnuté, sa stáva brzdiacim činiteľom aktuálneho diania. Týmto postupom VHV rozbíja základnú dramatickú kategóriu miesta a času.

Z modernistických literárnych techník je v hre VHV azda najvýraznejšia synestézia, ktorá vedie k intenzívnejšiemu vnímaniu jednotlivého a zároveň k objavovaniu prekvapivých spojení. Ako napísal Hans-Thies Lehmann, synestézia

„sa stala hlavnou témou moderny, stáva sa nielen implicitným (1) konštituentom (2) divadla ako inscenovaného diela (3), ponúkaného na kontempláciu, ale typicky explicitnou (1) ponukou (2) vyvíjať aktivitu v divadle ako komunikačnom procese (3). [...] Ak percepcia odjakživa funguje *dialogicky*, tak, že zmysly *odpovedajú* na ponuky alebo nároky okolitého sveta, ale zároveň preukazujú dispozíciu najskôr spájať rôznorodé prvky do textúry vnímania, teda konštituovať ich ako jednotu, potom estetické formy praxe ponúkajú šancu znásobovať túto synkretizujúcu, telesnú aktivitu zmyslovej skúsenosti prostredníctvom cieleného problematizovania a možnosť priblížiť ju ako hľadanie, sklamanie, odobratie a znovunájdenie“ (Lehmann 2007: 96-97).

Tieto synestetické kvality zdôrazňujú aj autorské poznámky. VHV emócie doslova zhmotňuje: „*V izbe cítiť lahodnú večernú tichosť*“ (VHV 1907: 12). Hra tak pôsobí na viaceré zmysly čitateľa/diváka, čím sa zosilňuje jej emocionálne pôsobenie, tvoriace kontrastné pozadie k zobrazenému psychickému daniu.

Názov hry obsahuje nielen realistickú, ale aj symbolistickú rovinu, ktorá je pre koncepciu hry určujúca. Lubor bojoval sám so sebou a spoločenskými predsudkami, Milana bojovala s odmietnutím rodiny: „*Kol'koráz som sa bála, že podľahneme – hanebne podľahneme. [...] Bolo mi ľahko odísť. S nimi bez teba mi bolo nemožno žiť. [...] A neodstrašili ma ani ich najhroznejšie ohovárania teba. Ach, veď keby to všetko bola pravda, ja by som vtedy aj tak s tebou odišla*“ (VHV 1907: 11). Vyhrala tiež boj nad sebou, keď pochybovala o stálosti Luborovej lásky, ale teraz mu dôveruje. V tomto okamihu hra dostáva rozmer symbolistického tajomna, záhadnosti a neobjasnenosti. Tajomno v priebehu hry graduje (Luborov pohľad na obraz mladého dievčaťa a spomínanie na starú lásku). Ich boj bol úspešný preto, lebo bol spoločný: „*keby si nebola najprv zvíťazila nad svojou ženskosťou – neboli by sme víťazmi. Čo by sa bolo stalo, keby si sa bola zdráhala ísť so mnou v tú desnú marcovú noc? A len preč! Preč k neistému, temnému cieľu. A ty si šla. A preto sme zvíťazili*“ (VHV 1907: 11).

Z hľadiska štruktúry dramatických postáv v hre dominujú viaceré kontexty – kontext postáv (Lubor, Milana a Anka), kontext konvenčnej spoločnosti (Milanina rodina) a kontext sociálnej skupiny (robotníci).

Dôležitým dramatickým prvkom hry sú autorské poznámky, ktoré spolu s hlavným textom tvoria dve vzájomne prepojené textové časti hry. Hlavnou funkciou didaskálií je evokácia nálady, určitého pocitu a rozpoloženia. Netykajú sa tak len časopriestorových údajov, ale najmä vnútorných duševných pochodov postáv a atmosféry scény: „zmysel výpovede už nie je utváraný iba slovesným znakom, ale aj emocionálnym zafarbením prehovoru, výrazom, gestikuláciou herca a extraverbálnymi prostriedkami“ (Kovačičová 2007: 63).

Boj je náladovo-reflexívna hra so širokou myšlienkovou škálou (od sociálnych po filozofické momenty). Má blízko k filozoficko-symbolistickým drámam M. Maeterlincka, výrazný je v nej symbolistický a impresionistický kontext. V tlmených tónoch prináša tematický moment tajomného, temného a potlačeného, čo sa javí ako tabu, o ktorom hrdinovia nehovoria. M. Babiak si v tejto súvislosti kladie otázku: „je uvedený model iba mechanicky preneseným modelom z modernistického umenia, s ktorým VHV prišiel do kontaktu vo Viedni, alebo je potrebné hľadať ho aj v životnom svete autora?“ (Babiak 2011: 125).

Záver

Medzi hrami *Keď sa schladí...* a *Boj* je istá paralelnosť. V oboch VHV vykresľuje, že za slovami a prehovormi, ktoré sa apostrofovane opakujú, sa často skrýva opak: za istotou labilita, za presvedčením pochybnosť. Pre obe dramatické miniatúry je spoločná téma vzbury voči konvenciám a motív boja. Jednoaktovka *Boj* navyše aktualizuje motív viny. Intenzívna analýza vnútra sa neodohráva iba v intenciách lyricko-impresionistickej náladovosti, ale smeruje k fenomenologickému pojmu ľudskej skúsenosti a existenciálnemu zážitku úzkosti zo sveta. Fragmentárne scény sa menia na modelové situácie, čo spolu s príznakovosťou ich priestorového a časového situovania popiera realistickú drámu (Kročanová 2018: 10).

Na intímnej úrovni VHV v jednoaktovke *Boj* ako keby varíroval inú podobu vzťahu, ktorý zobrazil v hre *Keď sa schladí...* Kým v prvej hre sa partneri rozišli, tu sú už spolu – navzdory rodine, okoliu, spoločenským konvenciám. Vonkajší boj teda zvládli, teraz sú však vystavení vlastným vnútorným pochybnostiam, otázkam, interpretáciám... Práve tie problematizujú ich súčasnú situáciu, východiskovo definovanú cez pocity šťastia, spokojnosti a pokoja. V oboch hrách sa strieda emocionálny superfcit s emocionálnym deficitom, ódickosť a elegickosť, čo sú dve základné (hodnotové) polohy lyriky (Zajac 1990).

Pocitové kvality cítenia a nálady prepája VHV s psychickým stavom individua, široko využíva asociatívne prepojenia. Dá sa povedať, že synestézia ako intenzívna zmyslovosť navyše prepojená so silnými, až extrémnymi emocionálnymi situáciami je základom dramatickej výpovede VHV. Podieľa sa aj na výstavbe metaforickej obraznosti VHV (možno iba doplniť, že oxymoron, synestézia a anamnéza sú poddruhmi paradoxu).

Vonkajšie dramatické dianie je výrazne oslabené a do popredia sa dostáva evokácia vnútorného života hlavnej postavy (mužského dramatického subjektu): „to ‚podstatné‘ v ľudskom živote se nezobrazuje přímo, ale jako něco, co leží mimo (před, za nebo pod povrchem) předváděné všednosti“ (Janoušek 1987: 23). Subjektivizovaná dramatická výpoveď už neupriamuje pozornosť len na subjekt postavy, ale aj na subjekt autora:

„subjektivní postoje autora se projevují natolik silně, že nabývají větší či menší převahy nad snahou po ‚přirozeném, nepříznačném‘, objektivním vykreslení zobrazovaného. Akt interpretace reality a utváření výpovědi o světě je tu výrazně významově zatížen a strhává na sebe pozornost tvůrce i vnímatele. Z dramatu se vytrácí akční děj, který předpokládá přímé kauzální vazby mezi jednotlivými motivy a vzájemnou návaznost jednotlivých scén. Omezuje se ‚svěbytnost‘ postav a tyto postavy se mění – obrazně řečeno – v loutky veděné vůlí autora“ (Janoušek 1987: 24).

Tieto postupy z významňujú pozíciu interného dramatického subjektu. Reakciou na proces subjektivizácie je aj posilnenie verbalizácie dramatického textu. Slovná akcia v podobe emocionálne expresívnych prejavov jednotlivca a konverzačných pasáží tu prevažuje nad skutočným dramatickým konaním (Janoušek 1987: 25).

Obe analyzované krátke hry ukazujú, že VHV presúva ťažisko dramatickej výpovede do oblasti vnútorného života. Súbežne s tým dochádza k problematizácii kategórií subjektu (interný dramatický subjekt) a času (významotvorná práca s temporálnym rámcom) a na úrovni kompozície aj kompaktnosti a celistvosti výpovede. Do popredia sa dostáva fragment, neukončenosť, otvorený koniec. Subjektivizovaná dramatická výpoveď sa sústreďuje na protiklad harmónie a disharmónie, sna a reality, na úrovni pocitov protikladu príjemnosti a neprijemnosti. Veľká dráma jedného, maximálne dvoch ľudí je stlačená do malého dramatického rozmeru divadelných hier v jednom dejstve. Na pohľad sa nič veľké, dramatické či inak atraktívne nekoná, všetka pozornosť sa sústreďuje na hĺbku prieniku do ľudskej duše. Predložené interpretačné čítanie poukazuje popri inom aj na prieniky s básnickou a prozaickou tvorbou autorov slovenskej moderny, ktorá takisto

vypovedá o krehkých citových drámach: láska sa mala stať záchranou pred tlakom spoločenských konvencií, liekom proti pocitom zúfalstva a beznádeje, odmenou za prežité trápenie, vykúpením zo samoty, ale poväčšine ostala len fantáziou. Očakávané šťastie naráža na vzájomné nedorozumenie a nepochopenie, z čoho pramenia pocity sklamaní a odcudzenia.¹⁵

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.

Pramene

- HURBAN, Vladimír Vladimírov [VHV], 1907. Boj. *Dennica*, roč. 10, č. 1 (január 1907), s. 6-12.
- HURBAN, Vladimír Vladimírov [VHV], 1905. Keď sa schladí... *Dennica*, roč. 8, č. 10 (15. októbra 1905), s. 299-303.
- HURBAN, Vladimír Vladimírov, 1984. *Krátke hry*. Edične pripravil Michal Filip. Nový Sad: Obzor.
- SLOVENSKÁ moderna, 2011. Výber zostavila, medailóny autorov, komentár, vysvetlivky a doslov napísala Dana Hučková. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-8101-567-0.
- VAJANSKÝ, Svetozár Hurban, 1972. *Korešpondencia Svetozára Hurbana Vajanského II. Výber listov z rokov 1890 – 1916*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.

Literatúra

- BABIAK, Michal, 1999. Éterom nesmiernym, priestorom vesmírnym. In BABIAK, Michal. *Slnko nevie a vedieť chce človek. Dramatické texty s náboženskou tematikou*. Jozef Podhradský. Vladimír Hurban Vladimírov. Bratislava: ESA, s. 201-211. ISBN 80-85684-15-2.
- BABIAK, Michal, 2011. Vladimír Hurban Vladimírov. In ŠTEFKO Vladimír a kolektív. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 121-139. ISBN 978-80-89369-36-2.
- CUPANOVÁ, Katarína, 2021. Vianoce ako dramatická situácia v slovenskej modernistickej dráme prvého desaťročia 20. storočia (Vladimír Hurban Vladimírov, Vladimír Hurban Svetozár). *Slovenská literatúra*, roč. 68, č. 2, s. 154-173. ISSN 0037-6973.
- GÁFRIK, Michal, 2001. Dráma Slovenskej moderny. In GÁFRIK, Michal. *Na pomedzí moderny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 43-51. ISBN 80-220-1134-7.
- GRUSKOVÁ, Anna, ed., 1999. *Dramatika viedenskej (vieneškej) moderny*. Bratislava: Divadelný ústav – Praha: Divadelní ústav. ISBN 80-88987-09-1.
- HAMALIAR, Ján Igor, 1958. *Kritické torzo: články, kritiky, recenzie a referáty*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- HORVÁTH, Tomáš, 2016. *K poetike literárneho subjektu. Modernizmus a okolie*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1551-4.
- HUČKOVÁ, Dana, 2009. *Hľadanie moderny*. Bratislava: Ars Poetica. ISBN 978-80-89283-32-2.
- HUČKOVÁ, Dana, 2016. Dve state o modernom dramatickom umení (VHV, Ivan Lilge Lysecký). *Slovenská literatúra*, roč. 63, č. 6, s. 454-467. ISSN 0037-6973.
- JANOUSEK, Pavel, 1987. Interní subjekt autora v dramatu. *Česká literatúra: časopis pro literární vědu*, roč. 35, č. 1, s. 19-29. ISSN 0009-0468.

15 Výberovo I. Krasko: *Mŕtvy* (časopisecky 1960), *Nepozriem viac* (1905), *Len jednu, jediná* (1906); Janko Jesenský: *Koniec lásky* (1902); Ivan Gall: *Precitnutie* (1907); Ludmila Podjavorinská: *Epizódka* (1907); Juraj Slávik-Neresnický: *Láska mi zomrela* (1911/1912); VHS: *Dnes jasný deň* (1914).

- 548 KOVAČIČOVÁ, Olga, 2007. Historické determinanty literárnosti dramatických žánrov. In PAŠTEKOVÁ, Soňa - PODMAKOVÁ, Dagmar, ed. *Kontinuita a diskontinuita vývinového procesu poézie, prózy a drámy. Premeny estetického kánonu. Konceptie literárnych dejín*. Bratislava: Veda, s. 56-65. ISBN 978-80-224-0976-6.
- KRČMÉRY, Štefan [K.], 1922. Vzrast slovenského repertoáru. *Slovenské pohľady*, roč. 38, č. 6-8, s. 467-468.
- KROČANOVÁ, Dagmar, 2018. *Nerorezaná dráma*. Bratislava: Univerzita Komenského. ISBN 978-80-223-4561-3.
- KŠIČOVÁ, Danuše, 1998. *Secese. Slovo a tvar*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 80-210-1970-0.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2007. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 978-80-88987-81-9.
- MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljevič, 1978. *Rekonštrukcia divadla*. Preložil Anton Kret. Bratislava: Tatran.
- MRÁZ, Andrej, 1934. Päťdesiatročný VHV. *Naše divadlo*, roč. 7, č. 7, s. 100-102.
- NÜNNING, Ansgar, ed., 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury. Konceptce, osobnosti, základní pojmy*. Editori českého vydání Jiří Trávníček, Jiří Holý. Brno: Host. ISBN 80-7294-170-4.
- NYCZ, Ryszard, 1997. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Leopoldinum. ISBN 83-85220-69-0.
- PAŠTEKA, Július, 1990. *Slovenská dramatika v epoche realizmu*. Bratislava: Tatran. ISBN 80-222-0185-5.
- PAŠTEKA, Július, 1998. *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku I*. Bratislava: Národné divadelné centrum. ISBN 80-85455-62-5.
- PAVIS, Patrice, 2004. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 80-88987-24-5.
- PETRUS, Pavol, 1960. Realizmus, moderna a začiatky proletárskej literatúry (Od zrušenia Matice slovenskej do vzniku Československej republiky 1875 - 1918). In PIŠÚT, Milan, ed. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Osveta.
- PETRUS, Pavol, 1984. Realizmus, moderna a začiatky proletárskej literatúry (1875 - 1918). In PIŠÚT, Milan, ed. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Obzor, s. 311-456.
- SZONDI, Peter, 1969. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1979. *Dve storočia slovenskej lyriky*. Bratislava: Tatran.
- TAIROV, Alexandr, 2005. *Odpoutané divadlo*. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 80-7331-035-X.
- ZAJAC, Peter, 1990. *Tvorivosť literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. ISBN 80-220-0159-7.
- ZAMBOR, Ján, 1996. Tri body a pomlčky v lyrike Ivana Krasku. In *Studia Academica Slovaca* 25. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 246-254. ISBN 80-85697-31-9.