

VYŠLO S PODPOROU



Agentúra
Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR
pre štrukturálne fondy EÚ

špeciálne číslo ■ 2013

PRIPRAVUJEME

KOMPARATISTIKA AKO
KULTÚRNA KRITIKA

ČASOPIS
PRE VÝSKUM
SVETOVEJ
LITERATÚRY

WORLD LITERATURE STUDIES

špeciálne číslo

Vol. 5 (22) 2013

ISSN 1337-9690

ISSN 1337-9275

Európske
dimenzie
umeleckej
kultúry
Slovenska

INTERPRETAČNÉ JAZYKY DEJÍN
UMELECKEJ KULTÚRY

Adam Bžoch / Judit Görözdi /
Dana Hučková / Svorad Zavorský /
Ivan Gerát / Zuzana Bartošová /
Dagmar Podmaková / Eva Veselovská /
Janka Petöczová

WORLD LITERATURE STUDIES

ÚSTAV
SVETOVEJ
LITERATÚRY
SAV



INSTITUTE
OF WORLD
LITERATURE
SAS

WORLD LITERATURE STUDIES

ČASOPIS
PRE VÝSKUM špeciálne číslo
SVETOVEJ VoL. 5 (22)
LITERATÚRY 2013

Šéfredaktorka
GABRIELA MAGOVÁ

Redakcia
MARGARÉTA KONTRIŠOVÁ

Redakčná rada
MÁRIA BATOROVÁ
KATARÍNA BEDNÁROVÁ
RÓBERT GÁFRIK
JÁN JANKOVIČ
MAGDA KUČERKOVÁ
MÁRIA KUSÁ
ROMAN MIKULÁŠ
SONĽA PAŠTEKOVÁ
DOBROTA PUCHEROVÁ
LIBUŠA VAJDOVÁ
MILAN ŽITNÝ

Redakčný kruh
ADAM BŽOCH (Bratislava)
MARIÁN ANDRIČÍK (Košice)
MAGDOLNA BALOGH (Budapešť)
MARCEL CORNIS-POPE (Richmond)
XAVIER GALMICHE (Paríž)
ZDENĚK HRBATA (Praha)
ANTON POKRIVČÁK (Nitra)
IVO POSPÍŠIL (Brno)
MONICA SPIRIDON (Bukurešť)
PAVOL WINCZER (Viedeň)
MILOŠ ZELENKA (České Budějovice)
BODO ZELINSKY (Kolín nad Rýnom)

Grafická úprava
EVA KOVAČEVIČOVÁ-FUDALA

Adresa redakcie
Ústav svetovej literatúry SAV
Konventná 13, 813 64 Bratislava 1
Tel. (00421-2) 54431995
Fax (00421-2) 54431995
E-mail usvlwlit@savba.sk
wlsav@gmail.com

Monotematické číslo *Interpretačné jazyky
dejín umeleckej kultúry* pripravili Adam
Bžoch a Ivan Gerát

*Štúdie a materiály uverejnené v čísle
oponovali odborníci z danej oblasti*

POKYNY PRE AUTOROV

Časopis *World Literature Studies* je periodikum Ústavu svetovej literatúry SAV. Publikuje dosiaľ neuverejnené vedecké štúdiá a články z oblasti literárnej vedy, dejín a teórie literatúry, kultúry a humanitných disciplín týkajúce sa svetovej literatúry.

Vydavateľ umožňuje autorovi publikovať jeho dielo, na základe čoho sa autor v súlade so zákonom č. 618/2003 Z. z. o autorskom práve a právach súvisiacich s autorským právom (autorský zákon) zaväzuje, že sa vzdáva nároku na odmenu. Autor štúdie dostane príslušné číslo časopisu.

Redakcia prijíma rukopisy v elektronickej a tlačenej podobe v editore MS Word. K štúdiám a článkom prosíme priložiť abstrakt v rozsahu cca 15 riadkov v jazyku príspevku a resumé s kľúčovými slovami v anglickom jazyku v rozsahu 10 riadkov. Poznámky sa číslojú poradovým číslom v texte a prikladajú súhrnne za text článku. Autor uvedie celé meno, tituly, presnú adresu pracoviska, e-mail. Rozsah a charakter príspevkov (1 normostrana sa rovná 1800 úderov s medzerami): • **štúdie** na tému čísla 20 normostrán a viac, • **rozhľady** – informatívne a diskusné, na aktuálne témy 10–20 normostrán, • **recenzie** – nadpis tvorí kompletný bibliografický údaj o recenzovanej knihe, bez poznámok, odkazy v texte: 1. krátke informatívne recenzie, max. 1 normostrana; 2. širšie, analytické a diskusné recenzie, max. rozsah 5 normostrán, • **správy** o aktuálnych podujatiach a významných publikáciách, max. rozsah 10 riadkov. Redakcia nevyžiadané rukopisy nevracia. Bližšie informácie pozri na www.usvl.sav.sk.

Časopis *World Literature Studies* je zaradený do databáz Art & Humanities Citation Index (A&HCI), Current Contents/Arts & Humanities (CC/A&H), Central and Eastern European Online Library (CEEOL), Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH).

WORLD LITERATURE STUDIES, ročník 5 (22), 2013, špeciálne číslo. ISSN 1337-9275 (tlačené vydanie) a ISSN 1337-9690 (online).

Vydáva Ústav svetovej literatúry SAV vo vydavateľstve SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o. Bazová 2, 821 08 Bratislava, Slovak Republic e-mail: sap@sappress.sk, telefón: 0908 780780. Rozširuje, objednávky a predplatné vrátane zo zahraničia prijíma Slovak Academic Press, spol. s r. o. Bazová 2, 821 08 Bratislava Časopis vychádza štyrikrát ročne. Evidenčné číslo EV 373/08.

OBSAH

Editoriál ■ 2

ŠTÚDIE / ARTICLES

ADAM BŽOCH:

Vzťahy literárnej vedy a vied o kultúre ■ 3

JUDIT GÖRÖZDI :

Činitele kultúrneho transferu – súčasná maďarská literatúra v slovenskej recepcii ■ 17

DANA HUČKOVÁ:

Pojem národná literatúra a jeho interpretačné kontexty ■ 25

SVORAD ZAVARSKÝ:

Kritická edícia ako primárna interpretácia textov staršej literatúry ■ 34

IVAN GERÁT:

Dve hľadiská interpretácie obrazových legiend vo vizuálnej kultúre
neskorého stredoveku ■ 41

ZUZANA BARTOŠOVÁ:

Palimpsest ako jeden z možných jazykov interpretácie dejín umenia 20. storočia
(Na príklade umenia Košíc dvadsiatych rokov 20. storočia) ■ 56

DAGMAR PODMAKOVÁ:

Cesta k dejinám slovenského divadla. Náčrt problematiky ■ 75

EVA VESELOVSKÁ:

Hudba, náboženstvo a identita - interpretácia vzájomných prienikov typologických
štruktúr stredovekých notačných systémov z územia Slovenska ■ 85

JANKA PETŐCZOVÁ:

Súčasný výskumy umeleckej hudobnej kultúry na Spiši v ranom novoveku ■ 100

EDITORIÁL

Na stretnutí zástupcov riešiteľských organizácií projektu EDUKS (Európske dimenzie umeleckej kultúry Slovenska, operačný program Výskum a vývoj, kód ITMS 26240120035, Ministerstvo školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky, projekt spolufinancovaný zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja), venovanom diskusii o kultúrnohistorickom programe pripravovaného centra excelentnosti v Slovenskej akadémii vied, sa prítomní bádatelia zhodli na potrebe zachovať rozmanitosť individuálnych interpretačných jazykov jednotlivých vied o umení a kultúre so súčasným zohľadnením spoločnej antropologickej roviny humanitného výskumu. Dosiachnutie tohto cieľa si vyžadovalo presnejšie opísať metodologické východiská pripravovaného výskumu. Tomuto účelu slúžila jednodňová vedecká konferencia, na ktorej riešitelia predstavili vlastné pohľady na jazykovú a terminologickú stránku kultúrnohistorického bádania. Špeciálne číslo *World Literature Studies* prináša výber príspevkov, ktoré odzneli na spomínanej konferencii.

Pri hľadaní prienikov jednotlivých bádateľských programov a pri vytváraní bázy pre komplexný interdisciplinárny a transdisciplinárny výskum v oblasti dejín kultúry je dôležité definovať existujúcu úroveň predporozumenia, ktorá môže slúžiť ako platforma pre metodicky aktuálne kultúrno-historické výskumy. Požiadavka metodického pluralizmu sa pritom spája s potrebou vzájomnej komunikácie o konkrétnych umelecko-historických, kultúrno-historických a kultúrno-antropologických poznatkoch. Keďže poznatky jednotlivých disciplín sú často formulované pomocou terminológie, definovanej v rámci ich autonómneho historického vývoja, žiada sa spýtať, do akej miery sú jazyky jednotlivých disciplín zaujímavé a zrozumiteľné aj pre predstaviteľov iných vied o umení a kultúre. Okrem terminológie sa predmetom odbornej diskusie môžu stať aj rôzne uhly pohľadu na spoločné problémy kultúrnej identity v jej rôznych dimenziách (individuálna, skupinová, národná, európska atď.) a umeleckých prejavoch. Dôležitými spoločnými témami sú aj kultúrne dedičstvo a kultúrna pamäť. V rámci ďalších interdisciplinárnych diskusií, ktoré ústia do spolupráce výskumníkov z oblastí literárnej vedy, dejín výtvarného umenia, teórie a dejín divadla a filmu, hudobnej vedy ako aj areálových štúdií bude potrebné presnejšie zmapovať a opísať hraničné oblasti výskumného záujmu, ich prieniky a viesť dialóg o jednotlivých bádateľských programoch.

Ivan Gerát, Adam Bžoch

Vzťahy literárnej vedy a vied o kultúre*

ADAM BŽOCH

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Téma „vzťahy literárnej vedy a vied o kultúre“ je už napohľad veľmi široká a môže vzbudzovať rozličné očakávania, spájajúce sa najmä s otázkami praktickej využiteľnosti poznatkov literárnej vedy v tzv. vedách o kultúre a vice versa. Nasledujúci text sa obmedzuje predovšetkým na výklad toho, aké má toto spojenie dopad na tvorbu teórie, resp. teórií v literárnej vede, čo prináša pre literárnych vedcov vo všeobecnosti a napokon aké sú jeho niektoré konkrétne a praktické implikácie, využiteľné pre literárnovednú disciplínu v oblasti interpretácie. Autorovou primárnou odbornou kompetenciou je germanistická literárna veda, resp. nederlandistika, preto sa aj dostanú k slovu viaceré príklady z nemeckých či iných, najmä však v nemeckojazyčnom priestore recipovaných odborných diskusií. Samotné tematické vymedzenie úvahy sa okrem toho nezaobíde bez pripustenia určitej významovej nesamozrejmosti základných pojmov. Autor sa pokúša odpovedať na tieto otázky: Čo máme v súčasnosti na mysli, keď hovoríme o *vedách o kultúre*? Čo pri vymedzení vzťahu *literárna veda a vedy o kultúre* rozumieme pod pojmom literárna veda, o akej literárnej vede teda hovoríme? Nebude však možné vyhnúť sa ani otázke, čo v poli súčasnej diskusie rozumieme pod pojmom *kultúra*, ale napokon aj ako chápať na pozadí dnešných diskusií pojem *literatúra*.

Mnohé debaty o statusе literárnej vedy ako акадеmickej disciplíny, ktoré sa vedú bezmála dvadsať rokov či už v Nemecku, Rakúsku, Holandsku, ale aj v USA, sa dotýkajú problému, ktorý zvykneme nazývať interdisciplinárnou spoluprácou, resp. vzťahmi medzi jednotlivými disciplínami. Táto otázka má okrem iného svoje čisto praktické dôvody, ktoré súvisia so štruktúrovanosťou univerzitných kurikúl, so vzťahmi jednotlivých univerzitných zložiek (katedry, fakulty), ale napokon aj dôvody, ktoré sa týkajú predmetu, metód a aj samotnej podstaty vedeckého poznávania tak v literárnej vede,

* Štúdia vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

ako aj v iných disciplínach. Na prvý pohľad by sme mohli povedať, že tu vonkoncom nejde o novú problematiku, pretože interdisciplinárne debaty, programy aj výskumy boli živnou pôdou našej disciplíny už od čias tzv. „globálnej legitimizačnej krízy“ literárnej vedy, teda od polovice šesťdesiatych zhruba do polovice sedemdesiatych rokov 20. storočia, keď sa v stredobode záujmov literárnych vedcov ocitla spolupráca s lingvistikou, psychológiou, psychoanalýzou, kybernetikou atď. Táto legitimizačná kríza pritom zasiahla nielen západnú Európu, resp. USA, ale mala aj výrazný dopad na literárnovedné myslenie vo východnej Európe, v tom aj na Slovensku, čo sa prejavilo okrem iného v obnovení dedičstva domáceho štrukturalizmu s jeho výrazným lingvistickým pozadím, ďalej v progresívnom rozvoji nových myšlienkových iniciatív nitrianskej literárnovednej školy, zameranej opäť silne na lingvistiku, v hľadaní nových výskumných tém a oblastí literárnej vedy (literárna translitológia, výskum literatúry pre deti a mládež), ale napokon v rámci literárnovedných pracovísk Slovenskej akadémie vied aj na rozvoj slovenskej literárnej komparatistiky.¹

Signifikantných rozdielov voči dnešku však možno konštatovať niekoľko. K tým najzávažnejším patria predovšetkým nasledujúce tri. Po prvé, v súčasných debatách o medziodborovej spolupráci a o vzťahu medzi jednotlivými disciplínami v literárnej vede do veľkej miery opadol entuziazmus pre prírodné vedy, ktorý bol ešte živý v polovici sedemdesiatych rokov, a preferujú sa predovšetkým humanitné, resp. spoločenské vedy. Dôvodom tejto zmeny je okrem iného séria výrazných interdisciplinárnych nedorozumení najmä medzi humanitnými a prírodnými vedami, na základe ktorých sa ukazuje, že interdisciplinárna spolupráca má iba vtedy zmysel, ak z nej po prvé môžu problémovo profitovať viaceré disciplíny zároveň, po druhé, ak na jej základe vzniká niečo nové, čo tu ešte nebolo (inými slovami, nejde len o potvrdzovanie si humanitných téz „tvrdými vedami“) a po tretie, ak humanitní (v tomto prípade literárni) vedci preukážu skutočný „tréning“ v prírodných vedách, to znamená, že ich poznanie prírodovedných súvislostí prekročí populárny záujem o určité teorémy. Isté produktívne rozhranie porozumenia medzi prírodnými a humanitnými vedami tvorí dnes v skutočnosti najmä kognitívny výskum (napr. vznik rôznych kognitívnych potiek) a v posledných rokoch aj experimentovanie s evolučnou teóriou v oblasti dejín literatúry (význam tohto experimentovania však spočíva predovšetkým v metaforickej využiteľnosti niektorých poznatkov z biológie). Toto rozhranie je možné momentálne ponechať bokom, pretože literárnej vedy a jej vzťahov s vedami o kultúre sa týka len sekundárne.

Druhý výrazný rozdiel oproti situácii spreď pol storočia tkvie v nasledovnom: Pre literárnych vedcov je záujem o humanitné vedy motivovaný predovšetkým možnosťou širšieho uplatnenia sociálneho a kultúrneho hľadiska, nezameriava sa teda už len na parciálne poznatky o individuálnych, no zároveň zovšeobecniteľných formách literárnych artikulácií, napr. na poznatky o charaktere jazyka literatúry z hľadiska ich štrukturálnej spôsobenosti, alebo na poznatky o charaktere literárneho prejavu ako individuálneho, psychologicky podloženého výkonu atď., čo napokon viedlo k vytvoreniu predstavy časti humanitných vied ako „vied o kultúre“. Popri tom zároveň registrujeme, že pre literárnych vedcov v poslednom období prestávajú byť susedné disciplíny zaujímavé ako kompaktné a platné systémy, ide skôr o využitie me-

tód a pojmov, ktoré si literárni vedci reinterpretujú a do veľkej miery prispôsobujú (nizozemská literárna vedkyňa Mieke Balová hovorí takto napríklad o „putujúcich pojmoch“, takými sú aura, obraz, trauma, pohľad atď.,² Hans Ulrich Gumbrecht nachádza takýto putujúci pojem v latencii³), hovoríme teda už oveľa častejšie o relatívne voľnom prekračovaní jednotlivých disciplín, o transdisciplinarite, ktorej vodidlom prestalo byť systémové vedomie a stalo sa ním nové problémové vedomie, v zmysle dobývania nových tematických území. Tretí rozdiel oproti minulosti sa týka zmyslu súčasných porozumení medzi disciplínami: nebýva ním totiž primárne vznik nových odvetví literárnej vedy (tak ako ešte v sedemdesiatych a v osemdesiatych rokoch 20. storočia napríklad vznikla systémová či psychoanalytická literárna veda), ale predovšetkým čiastočný *prienik* jednotlivých disciplín, ich metód a transport použiteľných pojmov. Prvoradým cieľom týchto porozumení je takto nie vznik nových subdisciplín, ale otvorenie nových výskumných tém, ktoré popri tom nevyhnutne so sebou prináša aj reformu literárnej vedy.

Hovoríme najmä o relatívne dlhom období posledných dvadsiatich rokov, ktoré prinieslo viacero a neraz odlišne vyprofilovaných programov reformy odboru literárna veda v univerzitných rámcoch. Na osvetlenie dynamiky a myšlienkového obsahu tejto reformy je podľa všetkého možné ponúknuť tri uhly pohľadu: Uhol historicko-vedný, analytický a štrukturálny.

Najprv k historickovednému uhlu pohľadu.

Vznik označenia *vedy o kultúre* ako akéhosi súhrnného pojmu je najmä v nemeckom akademickom prostredí dôsledok kompromisu, ktorý sledujeme k diskusiám o osude tradičných humanitných vied nazývaných v antipozitivistickej tradícii myslenia z prelomu 19. a 20. storočia ako duchovné vedy, vedy ducha alebo vedy o duchu (Geisteswissenschaften). Tieto diskusie sa začali po globálnej kríze literárnej vedy, resp. od konca sedemdesiatych rokov 20. storočia pod vplyvom francúzskeho štrukturalizmu a postštrukturalizmu, lepšie povedané v dôsledku ich širokej recepcie v Nemecku, v Holandsku, ale aj v anglofónnych oblastiach. Podľa efektnej formulácie jedného z diskutérov z prelomu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov bol z tradičných duchovných vied „vyhnaný duch“ (Friedrich A. Kittler, neskôr autor teórie desubjektívizovaných zapisovacích systémov).⁴ Kittler sa ako literárny vedec so skupinou humanitných vedcov z freiburskej univerzity usiloval uviesť do domáceho kontextu humanitných vied niektoré tézy francúzskeho postštrukturalizmu, pričom centrálnou (a nanajvýš iritujúcou) tézou bola tzv. „smrť subjektu / autora“, ktorá však, ako sa neskôr ukázalo, zohrala do budúca pre tvorbu teórií len úlohu akéhosi katalyzátora, lebo od deväťdesiatych rokov 20. storočia je jej rezonancia v prostredí vied o kultúre oslabená a v súčasnosti už nezohráva prakticky nijakú rolu. Freiburskú diskusiu nespomíname ako historický spúšťač globálnych zmien v humanitnovedom myslení (jej dosah bol v skutočnosti oveľa menší, ako by sa mohlo zdať podľa teoretickej radikálnosti jednotlivých stanovísk), ale oveľa väčšmi ako paradigmatický prípad evolúcie medziodborového myslenia a jej dôsledkov. Pri triezvejšom pohľade však prídeme na to, že samotný korpus humanitných či duchovných vied nebol v skutočnosti ani v osemdesiatych rokoch 20. storočia tým, čím bol povedzme ešte v roku 1910 pre Wilhelma Diltheya, lebo od tých čias prešiel postupným vývinom,

s výrazným urýchlením v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch, netvorili ho teda už „dejiny, národná ekonómia, vedy o práve a štáte, religionistika, štúdium literatúry a básnictva, umenia priestoru a hudby, filozofických svetonázorov a systémov, napokon psychológia“;⁵ ale najmä univerzitne etablovaná filozofia, literárna veda a história. Pre našu súčasnosť je aj v globálnom rámci dôležité, že tento vývin sprevádzal jednak odklon od tradične chápanej subjektivity (napr. od monadickej predstavy autorstva, s obľubou uchopovanej autonómne biograficky, čo bolo dôsledkom jednak pozitivistických tradícií, jednak duchovno-historickej reakcie na ne), ale najmä už spomínaný odklon od bezvýhradnej autority systémového myslenia, a to predovšetkým pod stupňujúcim sa tlakom spoločenskej demokratizácie, ktorá so sebou priniesla v oblasti humanitných vied nevyhnutne aj pluralizáciu výskumných metód. Z časového hľadiska sledujeme priebeh tohto procesu oneskorene s vývinom cultural studies v britskom i americkom univerzitnom prostredí, ktoré sa v Británii presadili už od šesťdesiatych rokov 20. storočia (Birminghamská škola) a zameriavali najmä na rozloženie dominujúcich kultúrnych kánonov (v tom aj kánonu literatúry) a na boj za uznanie prejavov nízkej, resp. populárnej kultúry (a v tom aj literatúry). Cultural studies boli a sú z hľadiska tvorby teórie pomerne eklektické; sú najmä ideologicky determinované marxizmom, no preberajú aj množstvo ďalších heterogénnych kritických impulzov, napr. z psychoanalýzy, z Kritickej teórie, neskôr z postštrukturalizmu, čo sa však deje aj v reformovaných kontinentálnych vedách o kultúre; určitou vonkajšou teoretickou nekonzistentnosťou a eklekticismom sa napokon vyznačujú aj postkoloniálne štúdiá, ktorých teoretická flexibilita je nespochybniteľnou výhodou, pokiaľ ide o možnosti prezencie vo verejnom priestore (diskurze) a o možnosti politických intervencií, nevýhody pre rozvoj poznávania však plynú z pevne inštalovaných a dogmatizovaných politických ideológiem, ktoré tvoria ich fundament alebo ideologické pozadie.

Z globálneho hľadiska sa v humanitných vedách v deväťdesiatych rokoch 20. storočia do určitej miery vzájomne priblížili dva dominantné vývinové toky – tok kontinentálneho myslenia pod vplyvom francúzskeho postštrukturalizmu a anglo-amerických cultural studies – a došlo k ich čiastočnému porozumeniu a k prienikom. Pod pojmom „vedy o kultúre“ takto dnes z hľadiska historického vývinu disciplín chápeme predovšetkým reformované európske humanitné vedy, pričom literárni vedci vnímajú ich podnetnosť *in concreto* zhruba takto: pokiaľ ide o filozofické pozadie literatúry, je to najmä postštrukturalizmom inšpirovaná kritika moci a represie v zmysle sociálneho, rasového, rodového a iného kolektívneho násillia a jeho inštitucionalizovaných, resp. zvnútornených foriem; pokiaľ ide o dejiny (literatúry), najprínosnejšie sa stále javia dejiny mentalít, sociálne dejiny a dejiny každodennosti, tvoriace program niekoľkých generácií historickej školy Análov, a pokiaľ ide o literárnu teóriu, je to široký vejár všetkých inovatívnych teoretických iniciatív, ktoré umožňujú dívať sa na literatúru ako na spoločensky synchronne a diachronne ukotvenú kultúrnu činnosť. Pravdaže, viaceré z týchto tendencií sa neformujú ani posledných tridsať či štyridsať rokov. Už v rámci jednotlivých disciplín jestvujú rozlične dlho v 19. i v 20. storočí; v súčasnosti však v pluralitnom prostredí humanitných vied získali určujúci štatút na základe argumentačnej presvedčivosti a inteligibility v zmysle transdisciplinárneho

porozumenia, na základe uznanej spoločenskej relevancie a v neposlednom rade na základe schopnosti generovať nové výskumné témy a otvárať nové oblasti poznania.

Druhý uhol pohľadu na dynamiku pluralitnej a vedám o kultúre otvorenej literárnej vedy je „analytický“ a súvisí primárne so sebareflexívnosťou literárnej vedy.

Sebareflexívnosť literárnej vedy, ale aj ďalších humanitných disciplín, nadobúda začiatkom deväťdesiatych rokov 20. storočia špecifické smerovanie pod vplyvom tzv. kultúrneho obratu. Kultúrny obrat znamená pre literárnu vedu predovšetkým toľko, že predmet jej výskumu (literatúru) situujeme do širšieho úbežníka tým, že ju uznávame za jeden z produktov kultúrnej činnosti a to so všetkými možnými dôsledkami, ktoré z tejto pozície a najmä vďaka susedstvu literatúry s ďalšími oblasťami kultúrnej tvorby vyplývajú. Ak však „cultural turn“ vzťahujeme na literárnu vedu ako humanitnú vedu všeobecne, potom preň platí to isté, čo v prípade kultúrneho obratu ostatných humanitných vedy: „cultural turn“ implikuje jednak otázky metodologického charakteru (ako ďalej myslieť v humanitných vedách?), jednak nové definovanie vedeckého záujmu a objektu výskumu (čo skúmať?), ale aj základné problémové vedomie (v čom spočíva relevantnosť nášho výskumu?). V skutočnosti postavil kultúrny obrat humanitných vedcov na jednej strane pred problém aktuálnej reorientácie na pomedzie viacerých kultúrnych oblastí, na druhej strane došlo postupne k rozpadu humanitných disciplín na množstvo perspektív. Doris Bachmann-Medick⁶ ukázala, že kultúrny obrat v humanitných vedách nie je možné vnímať *en bloc* ako jednu tendenciu, pretože v skutočnosti má veľa autonómnych podôb. Sama narátala dvadsaťpäť rôznych kultúrnych obratov⁷ a sedem z nich podrobnejšie analyzovala.⁸ Následná kritika jej štúdie odhalila slabosti systematizovaného korpusu jednotlivých obratov, spočívajúce okrem iného v tom, že jestvujú nevyhnutné prieniky medzi jednotlivými „obratmi“, ďalej že niektoré obraty, deklarované ako nové, majú svoju niekedy dokonca veľmi bohatú minulosť (najmä v tradícii nemeckej kultúrnej filozofie), prípadne že ide najmä o obraz pluralitnej situácie na amerických univerzitách, resp. v americkom akademickom výskumnom a publikačnom priestore, a situáciu európskych (najmä kontinentálnych) humanitných vied je možné vnímať aj inak. Nedostatkom jej priekopníckej práce, ako i ďalších novších publikácií venovaných kultúrnym obratom v humanitných vedách, však podľa nášho názoru je aj to, že neukázu, čo to v hĺbke podstaty *turn* je, a čo horšie, ani neprezradia, čo máme chápať pod samotným pojmom *cultural*. Spojenie oboch pojmov sa požíva ako *locus communis*, všeobecne sa prijímajú, diskutuje sa o ich prejavoch, málo sa však stále vie o ich podstate. Jestvujú na to dva hlavné dôvody: Po prvé, *turn* sa už nevníma *sensu stricto* ako nevyhnutné metodologické rozhranie paradigiem, vyjadruje len dynamiku striedajúcich sa výskumných záujmov a východísk v pluralizovaných humanitných vedách, dobrovoľné striedanie optiky či nasvetľovanie rôznych problémov z rozličných uhlov pohľadu. Viac sa hovorí o *pozornosti*, ktorú vedec venuje predmetu výskumu, než o nevyhnutnosti, s akou to robí. Jonathan Crary⁹ ukázal na príkladoch z dejín výtvarného umenia – jeho argument ale možno rozšíriť aj na oblasti poznávania v ďalších humanitných vedách –, že sa tak deje v dôsledku straty celistvosti obrazu, ktorý má pozorovateľ vo svojom vlastnom kultúrnom prostredí k dispozícii. Táto tendencia však nie je nová, pretože prax striedajúcej pozornosti v dôsledku rozpadu celistvého obrazu sveta je už

od začiatku 19. storočia – od nemeckého romantizmu – povýšená v humanitných vedách na legitímne poznávacie východisko. Po druhé, jestvuje množstvo chápaní kultúry. Často citovaný súpis použitia termínu „kultúra“ v angličtine¹⁰ z roku 1952 obsahuje len v anglofónnej jazykovej oblasti vyše dvesto rozličných a navyše navzájom si konkurujúcich definícií, a britský kultúrny historik Peter Burke uvádza, že spôsobov, ako sa v súčasnosti definuje kultúra, bude určite ešte oveľa viac.¹¹ Podstatné na dnešnej situácii je, že vzhľadom na existenciu mnohých kultúrnych obrátov sa nám tzv. vedy o kultúre prestávajú javiť len ako prenálepkované (alebo v lepšom prípade pretransformované) duchovné vedy, ale sú skôr rozličnými *aspektmi* duchovných vied, ich ďalej rozvíjanými potenciami a ako také reprezentujú nové profilujúce sa podnety (napr. rodové štúdiá, postkoloniálne štúdiá atď.). „Podnet“, ako môžeme preložiť nemecké „Ansatz“, je veľmi rozšírené a zároveň nepriznané kľúčové slovo v humanitnom prostredí i v akademickom žargóne (vyskytuje sa v parciálnych výskumoch i v nespočetných príručkách zväčša pre vysokoškolských študentov) a priliehaivo vystihuje súčasný stav metodologického povedomia najmä v literárnej vede. Etablovanie „podnetu“ fakticky zrušilo platnosť starej predstavy „pevného teoretického základu“ a označuje už len záblesk mnohofazetálneho teoretického poznania, ktoré sa usiluje udržať najmä *spoločenský význam* humanitného výskumu a tak odbornej, ako aj verejnej diskusie, nie však už ich systémový charakter. Rad teoretických prác z posledných rokov navrhuje takto prijať najrozličnejšie „podnety“ z psychológie národov 19. storočia, kultúrnych dejín najrôznejšieho razenia, z kultúrnej (najmä z nemeckej) filozofie, z teórie symbolických foriem, z psychoanalytickej teórie kultúry, z tzv. Kritickej teórie, z historickej antropológie, z kultúrnych dejín techniky, z dejín médií,¹² ďalej dáva pluralitné odpovede na otázku, čo sú „vedy o kultúre“, alebo polemizuje s tým, či môžeme hovoriť súhrnne o „vede o kultúre“, alebo radšej o pluralite „vied o kultúre“. Existujú súhrnné a prehľadové práce, ktoré vzhľadom na literárnu analýzu postulujú centrálnu problémovú orientáciu na otázky kultúrnej pamäti, postkoloniálneho mapovania, ekonómie humánneho, ale aj posunkového jazyka¹³ atď., alebo do tradične filologicky vyprofilovanej literárnej vedy (konkrétne v rámci intramurálnej germanistiky) uvádzajú viac či menej nové teoretické koncepty, napríklad historickú antropológiu, foucaultovskú metodológiu dejín vied, teóriu médií a komunikácie, rodové štúdiá, problematiku alterity a interkultúrnosti.¹⁴ Na tomto mieste je možné upozorniť aj na potešujúcu skutočnosť, že hoci na Slovensku nejestvuje pre túto problematiku zjednocujúci metateoretický ani inštitucionálny rámec, jednotlivé „podnety“ sa realizujú už dlhšie vďaka informovanosti slovenských literárnych vedcov o medzinárodných diskusiách. Konkrétne pokiaľ ide o „spatial turn“, teda záujem o priestor a priestorovosť v užšom i širšom zmysle, nachádzame podnetné práce u Petra Zajaca¹⁵ alebo Jozefa Tancera o pamäti miesta¹⁶; „translational turn“ u Libuši Vajdovovej v jej prácach venovaných teórii a histórii prekladu¹⁷; v českom prostredí je tematizácia „spatial turn“ (ale aj „visual turn“) produktívne obnovovaná v literárnovednej naratológii u Alice Jedličkovej¹⁸, v oblasti tematológie má už dlhšie miesto u Zdeňka Hrbatu¹⁹, u Daniely Hodrovej²⁰ a ďalších; tendenciu k „iconic turn“ s otvorením možností pre hermeneutické výklady možno sledovať u Josefa Vojvodíka o. i. v práci *Imagines Corporis*²¹, na pôde kultúrnej semiotiky ho však etabloval dáv-

nejšie Vladimír Macura²². Sociológia literárneho života je ako výskumné východisko prítomná u Reného Bílika²³.

Pre tieto rôznorodé podnety vychádzajúce z rôznych „obratov“ by sme len veľmi ťažko hľadali jedného spoločného metateoretického menovateľa. Každý podnet je totiž živý vlastným výskumným záujmom a svedčí väčšinou o individuálnom vyprofilovaní na základe rôznych tradícií literárnovedného a humanitného myslenia, no jednotiacu tendenciu *všeobecnej kultúrno-vednej reorientácie* literárnej vedy môžeme vyabstrahovať z už vyše polstoročného Jakobsonovho modelu rečovej a literárnej komunikácie.²⁴ Tým zároveň môžeme prejsť k tretiemu, štruktúrnemu uhlu pohľadu na problematiku vzťahu literárnej vedy a vied o kultúre.

Na pozadí známej schémy *adresovateľ, adresát, správa, kontakt, kontext, kód* sa literárna veda, využívajúca podnety vied o kultúre, javí ako primárne *kontextovo* orientovaná. Výskumná pozornosť sa zameriava na kontexty literatúry, ktoré ležia v zásade vždy mimo autonómne chápaných inštancií literárnej a rečovej komunikácie, teda najmä mimo autorskej osobnosti zredukovanej na autorstvo, mimo recipienta bez interferujúcich kultúrnych predpokladov, ale aj mimo „diela“ ako autonómneho a autonómne fungujúceho útvaru. Zameranosť na kontexty literatúry súčasne ale neznamená, že v spojení „literárna veda a vedy o kultúre“ pôjde len o kategóriu alebo inštanciu kontextu. Významným prínosom kultúrnych štúdií je uznanie synergie jednotlivých inštancií literárnej komunikácie a ich interakcie s kontextom (kontext a autor, kontext a recipient, kontext a kód, kontext a kanál, kontext a správa), pričom „kontext“, tak ako je vnímaný v jakobsonovskom zmysle, možno zároveň vyhlásiť za pseudoinštanciu, pretože v sebe zahŕňa rovnako všetky vzťahy jestvujúce medzi ostatnými inštanciami. Ak teda kontextové literárne štúdiá (môžeme ich takto nazvať) prinášajú rozhodnejšiu negáciu, potom tkvie táto predovšetkým v odmietnutí literárneho imanentizmu, biografizmu atď., teda smerov zameraných na relatívne izolované skúmanie aspektov umeleckej komunikácie. Druhotne však ide aj o odmietnutie exkluzívneho zosieťovania textov medzi sebou (tzv. medziliterárnosť), resp. o odmietnutie takej intertextuality, v ktorej má text štatút výlučne tradičného písaného (literárneho) prejavu. „Textom“ sa definitívne stáva aj kultúra – teda aj samotný literárny alebo textový kontext, ktorého znakový charakter bol uznaný predtým už kultúrnou semiotikou a tým fakticky došlo k zrovnoprávneniu kontextu s textom. Uznanie textuálneho charakteru kontextu však môže na druhej strane znamenať aj viac než len to, že sa kontext stáva čitateľný a analyzovateľný ako znakový systém alebo ako znaková štruktúra. K textovému charakteru kontextu rátame popri znakovosti aj jeho gramatiku ale aj relatívnu štruktúrnu nestálosť, ktorá zahŕňa možnosti premeny kontextov (palimpsesty, vrstvenia, vrásnenia, resp. iné pohyby, ktoré geologickými metaforami opisoval vo viacerých prácach literárny historik Oskár Čepan).

Facit z doterajšej explikácie by mohol znieť nasledovne: „vedy o kultúre“ nie sú pevne vyznačené, je to pracovný názov pre čiastkové podnety rôznych humanitných disciplín najmä od deväťdesiatych rokov 20. storočia, ktoré tvoria interdisciplinárny, resp. transdisciplinárny referenčný rámec pre reformujúcu sa literárnu vedu, otvárajúcu sa predovšetkým kultúrnym a sociálnym kontextom literatúry.

Ako sa s týmto rámcom vyrovnáť v každodennej práci?

V prvom rade najmä individuálne, a to z dvoch dôvodov: na jednej strane je v komunite literárnych vedcov ťažké vytvoriť konsenzus, pokiaľ ide o využiteľnosť množstva rôznorodých podnetov. Literárni vedci – predovšetkým v relatívne malej komunite, akou je tá slovenská – vychádzajú z rôznych tradícií, sledujú odlišné typy teoretickej literatúry, ale podľa vlastnej filologickej orientácie aj odlišné literárne príklady, resp. kánony. Ak napríklad súčasný literárny vedec začne hovoriť o inštitúciách, vynorí sa v diskusii zákonite celkom oprávnená otázka predporozumenia, teda otázka, v akom zmysle ich chápe: či ako súčasť polysystému s prísne vymedzenými pravidlami, tak ako ich vo svojej teórii systémov chápe Itamar Even-Zohar²⁵, ako represívne depersonalizované systémy a inštitucionalizované zhľuky moci, ako ich vnímal Michel Foucault a ako ich vnímajú jeho žiaci a nasledovníci²⁶, alebo ako bojiská o dominanciu, ako ich interpretoval sociológ Pierre Bourdieu²⁷, s jasným zámerom poukázať na ich otvorený a dynamický charakter. S problémom rozličného chápania jednotlivých, často dokonca základných pojmov, ktoré pochádzajú z „vied o kultúre“, sa literárnovedná komunita vyrovnáva po svojom, predovšetkým však oboznamovaním sa s jednotlivými kultúrnovednými školami a kompatibilizáciou ich podnetov s vlastným problémovým vedomím, výskumom, ale aj výučbou (napr. v rámci filologického štúdia zavádzaním akademických kurzov „vied o kultúre“ – okrem iného je aj preto tradičné filológie nevyhnutné reorientovať na kultúrne štúdiá, aby mali študenti v rámci dobre zadefinovaných areálových rámcov možnosť dozvedieť sa viac o synchronných i diachrónnych súvislostiach daného kultúrneho priestoru). Ďalší dôvod, prečo sú literárni vedci odkázaní na individuálne vyrovnávanie sa s množstvom interdisciplinárnych a transdisciplinárnych podnetov, spočíva v tom, že zvyčajne bývajú konfrontovaní s rôznymi pojmami kultúry, čo so sebou nevyhnutne prináša nedorozumenia v odbornej komunite. K tomuto problému je však ešte potrebné uviesť, že u každého literárneho vedca rezonuje vedome alebo nevedome ako základné predporozumenie literatúry určitá predstava kultúry ako širšieho kontextu, v ktorom vidí literatúru „prirodzené“ zasadenú – lepšie je, ak rezonuje vedome, pretože vtedy je tematizovateľná a zároveň je tým aj zaručená sledovateľnosť a kontrolovateľnosť jeho výrokov. S problémom rôznosti používaných pojmov kultúry sa môže literárna veda vyrovnáť predovšetkým tým, že literárni vedci uprednostnia transparentnosť pojmu kultúry, s ktorým sami pracujú.

V súčasnej odbornej literatúre sa stretávame najmä s dvoma preferovanými pojmami alebo predstavami kultúry, na ktoré sa následne zvykne referovať v oblasti literárnej vedy a vied o kultúre: jednak je to predstava antropológa Clifforda Geertza, podľa ktorého kultúra vytvára tkanivo významov, ktoré si človek sám utkal a zaplietol sa doňho²⁸, jednak sociológa Pierra Bourdieua – kultúra ako „habitus“, teda špecifické, zvnútornené spôsoby správania a konania²⁹. Napriek enormnej popularnosti oboch pojmov kultúry je možné voči jednému i druhému vzniesť oprávnené výhrady. S Geertzovým pojmom je zvyčajne ťažké operovať v oblasti interpretácií, pretože je založený na veľmi všeobecnej, rámcovej metafore, ktorá vedie len k rešpektovaniu a zohľadneniu mnohovýznamovosti kultúrneho kontextu, prípadne evokuje pomerne amorfnú predstavu labyrintu významov. Voči Bourdieuovmu pojmu možno zasa namietnuť, že je silno formalizovaný a chýba v ňom do veľkej miery kvalitatívne vy-

medzenie kultúry (kvalitatívny pohľad je však u Bourdieua prítomný v úvahách o literárnom poli). Ďalšie výhrady spočívajú v tom, že ani Geertzov ani Bourdieuov pojem kultúry nehovorí nič o jej dynamickom charaktere, teda o spôsoboch jej utvárania a premien. Najzávažnejšia námietka proti obom pojmom sa však aj tak týka najmä ich súčasnej simplifikujúcej využiteľnosti a faktu, že veľa kolegov – literárnych vedcov ich používa iba deklaratívne, totiž ako formálne prihlásenie sa k určitej kultúrnej teórii.

Ako komplement ku Geertzovi a Bourdieuovi, ale možno aj v určitej opozícii k týmto dominantným predstavám o kultúre, zaznievajúcim v predporozumení literárnej vedy, je možné uviesť viaceré alternatívne, hoci staršie pojmy či predstavy kultúry, ktoré sú podľa všetkého ešte vždy nosné a možno ich považovať aj za reálne využiteľné pre literárnovednú prácu. Z palety alternatív, aké máme vďaka dlhjej tradícii myslenia o kultúre k dispozícii, je možné vybrať rozličné konkurujúce si pojmy a predstavy, možno sa ich pokúsiť navzájom zladíť, ale takisto je možné ich proti sebe rozohrať. Skusmo, takpovediac na spôsob akéhosi myšlienkového experimentu, ponúkame súčasnému literárnemu vedcovi chápanie kultúry podľa Sigmunda Freuda, Waltera Benjamina a Johana Huizingu. Všetky tri osobnosti, priekopníci moderných humanitných vied, boli svedkami a aj obeťami civilizačných a kultúrnych otrasov, ktoré v ich myslení zanechali hlboké stopy a zároveň stimulovali ich dynamické chápanie kultúry, a na ich odkaze súčasne zostala nezmazateľná pečať smutných sveto-dejinných udalostí: zakladateľ psychoanalýzy Freud zomrel roku 1939 v londýnskom exile, kam sa uchýlil pred nacizmom; syntetik židovskej mystickej a marxistickej filozofickej tradície Benjamin spáchal roku 1940 na úteku pred fašistami na francúzsko-španielskej hranici samovraždu a kultúrny kritik Huizinga zomrel roku 1945 v Holandsku na následky vojenskej internácie. Všetci traja boli zároveň múzickí, mali pochopenie pre literatúru, ale aj pre výtvarné umenie, pracovali teda tak s ikonickým, ako aj s literárnym materiálom. Súčasne disponovali aj ucelenou a dobre zdôvodnenou predstavou ľudskej kultúry. Na viacerých podnetoch týchto troch osobností je podľa všetkého možné ukázať niektoré predpoklady toho, čo nazývame kontextové literárne štúdiá. Dielo tejto trojice osobností nám zároveň môže priniesť dostatočné množstvo príležitostí k tomu, aby sme vnímali literárnu vedu vo vzťahu k vedám o kultúre ako vitálnu disciplínu, ktorá má šancu jestvovať ďalej a nemieni sa rozpustiť ani v psychológii, ani vo filozofii či v histórii.

Sigmund Freud bol autorom viacerých pojmov kultúry. Jeden z nich je založený na predstave sublimácie, teda povznášania, v dôsledku ktorého kultúra človeka vyzdvihuje z „blata“ pudov do vznešenosti. Sublimácia však sama osebe ešte nezaručí ľudské šťastie, lebo sa vyznačuje mnohými nedokonalosťami. Svojím zaobchádzaním s literatúrou (v zmysle belle lettres, teda zväčša naozaj s „krásnou“ a navyše s vysokou literatúrou) môže Freud literárnych vedcov naučiť (alebo im opäť pripomenúť), že na literatúru je dôležité dívať sa ako na produkt psychickej dispozície človeka, teda že je priamo spätá s ľudským životom a osudom. Na druhej strane (a to býva zvyčajne negatívne oceňovaná kvalita) je vo Freudovom chápaní literatúra so životom rovnocenná, to znamená, že uňho niet zásadného kvalitatívneho rozdielu medzi psychiatrickými kazuistikami a výkladmi umeleckých diel. Jensenova *Gradiva*, Shakespeareov *Hamlet*, Sofoklov *Kráľ Oidipus*, Dostojevského *Bratia Karamazovci* alebo Leonar-

dova *Svätá Anna Samotretia* predstavujú pre Freuda umelecky modifikované modely ľudských situácií, životných konfliktov, a tieto modely prinášajú samy osebe možnosti sublimácie, pozdvihnutia/povznášania. Estetika či poetika umeleckého diela nehrala pre Freuda prakticky nijakú úlohu. Z minulostných aspektov ľudského údely ho zaujímali iba individuálne prehistórie, nie však už dobové modifikácie. Ak ponecháme bokom diskusie na tému, v čom sa Freud mýlil a v čom mohol mať pravdu, za podstatný pre pochopenie jeho prínosu do kontextových literárnych štúdií možno považovať okrem iného jeho dobre vyvinutý zmysel pre *textualitu* ako čosi dynamicky sa utvárajúce tak v literatúre, ako aj v živote, pretože vo Freudovom chápaní sú ľudské životy takisto textami (sú to príbehy s množstvom zvrátov, „rodinné romány“ – táto myšlienka sa dá dokonca zovšeobecniť a je možné povedať, že Freuda na týchto príbehoch zaujímali najmä textové „ozvláštnenia“ v Šklovského význame, teda odchýlky od normálu). Ďalšou kvalitou Freudovho chápania textuality je poznanie, že latentné významy životného charakteru sa ukrývajú pod manifestným povrchom textu. Literárny text je tu výsledkom kompromisu medzi želaním a mechanizmami ukrývania, a preto Freuda zaujíma takisto *rétorickosť* textu, ktorá na jednej strane manifestuje, na druhej strane ukrýva obsah a sama sa prezrádza nepravidelnosťami. Kontextová literárna veda teda na Freudovom vnímaní kultúry ako na predstave nedokonalej sublimácie oceňuje najmä zmysel pre textovosť a rétorickosť.

Ďalší vybraný autor, ktorým je Walter Benjamin, sa vyznačoval podobne podozrievavým vnímaním kultúry, ktoré nás však na literatúru senzibilizuje iným spôsobom. Vo svojich *Tézach o pojme dejín* (1940) napísal, že niet takého dokumentu kultúry, ktorý by zároveň nebol dokumentom barbarstva. Hoci sám bol filozof a literárny vedec a roky pôsobil aj ako literárny kritik, intenzívne sa zaujímal o materiálnu, v tom najmä o urbánnu kultúru 19. storočia. A tá v modernizujúcom sa Paríži druhej polovice 19. storočia svedčí podľa Benjamina o ambivalentnom charaktere epochy moderny. Jeho návrh čítať mesto 19. storočia ako text je návrhom nelingvistu, ale literáta, ktorého zaujíma urbánna gramatika a semiotika. Keďže Benjaminovi v jeho projekte *Pasáží* išlo o rekonštrukciu dobových významov kultúrne signifikantných artefaktov druhej polovice 19. storočia, môžeme tu smelo hovoriť o historickej kultúrnej semiotike. Patrí k Benjaminovým zisteniam, že súčasťou kultúry doby, ktorú takto po vrstvách (ako sám hovorí, archeologicky) odkrýval, sú nielen materializované artefakty (napr. pasáže a bulváry Paríža), ale aj kolektívne sny, želania, megalomanské konštrukčné i deštrukčné zámery a idey atď., teda to, čo subsumujeme pod kategóriu možných svetov. Benjamin takto čiastkovo rekonštruoval dynamickú pamäť metropoly v jej možnostiach a v latenciách, a popri textualite položil dôraz na *historicitu* minulých životných svetov a na ich možnosti. Kontextová literárna veda oceňuje na Benjaminovom chápaní kultúry predovšetkým *textovosť* a *historicitu*, pričom kultúra tu figuruje ako súbor znakov, ktoré treba lúštiť, pretože ich významy sú zasypané pod vrstvami ruín našej pamäti a nášho zabúdania.

Johan Huizinga ako kultúrny historik podobne ako obaja predchádzajúci patrí ku klasikom humanitných vied 20. storočia. V rôznych životných obdobiach razil rôzne pojmy kultúry, a na základe jedného z nich ho dnešní kultúrni historici (napr.

Peter Burke) pre systematické sociálne dejiny diskvalifikovali. Na základe iného pojmu kultúry, pochádzajúceho z neskorej fázy jeho tvorby, však Huizingu možno pre kontextové literárne štúdiá rehabilitovať. Vo svojom kultúrnokritickom spise *V tieňoch zajtrajška* (1935) napísal, že kultúra je harmonická rovnováha medzi vyššími duchovnými, materiálnymi a etickými hodnotami a že sa vyznačuje úsilím o vyšší spoločný ideál. Tento pojem kultúry obsahuje veľké množstvo implikácií (etickú, axiologickú, materialistickú, dynamickú atď.). Ak sa naň dívame na pozadí Huizingovho centrálneho záujmu o úpadok dejinných epoch (burgundská kultúra 15. storočia ako „jeseň stredoveku“, alebo hoci autorova súčasnosť), vidíme, že úpadok vyplýva podľa autora z hodnotového vyprázdnenia prekonávaných kultúrnych foriem, a táto vyprázdnenosť prináša fakticky narušenie spomínanej harmonickej rovnováhy, ktorá sa môže dočasne obnoviť alebo prekryť simuláciou. Táto simulácia, na istý čas kaširujúca vyprázdnenie, sa prejavuje posledným zažiarom kultúry (ako keď sviečka vzplanie pred vyhasnutím), ale nakoniec aj tak vedie k defunkcionalizácii odumierajúcich kultúrnych foriem. Podiel *fikcionalizácie* ako simulácie rovnováhy na krytí znefunkčnenia devitalizovaného kultúrneho znaku, ale aj *historicita*, no takisto predstava *homeostázy* sa môžu stať popri etických implikáciách huizingovským vodidlom pre kontextové (kultúrne) literárne štúdiá.

*Znakovosť, textualitu, rétorickosť, historicitu, homeostázu a fikcionalitu*³⁰ možno považovať za základné pojmy, bez ktorých sa kontextové literárne štúdiá ako súčasť literárnej vedy nezaobídu. Práve tieto pojmy možno vnímať v meniacej sa literárnej vede ako akési kultúrnovedné konštanty. Na koniec však zostal ešte jeden pojem, bez ktorého nie je nijaká literárna veda mysliteľná. Týmto pojmom je samotná literatúra. S pojmom „literárnosti“, pochádzajúcim z okruhu ruskej formálnej školy, ani s pojmom estetickú funkcie, pochádzajúcim od Mukařovského³¹, ale ani s čistým pojmom fikcionality nepokryjeme všetko to, čím v kontextových literárnych štúdiách vystihujeme východiskový materiál. Pojem literatúry sa pod vplyvom vied o kultúre nevyhnutne rozšíril. Rozšíril sa o žánre či druhy, ktoré do tradičných belles lettres dlho nespádali, a dnes začína byť pre kontextovú literárnu vedu relevantný každý text, ktorý vlastní kultúrnu signifikanciu. Má to dopad jednak na tvorbu, resp. na premenu literárneho kánonu, ale aj na skutočnosť, že predmetom dnes písaných dejín literatúry môžu byť takisto historické, teologické a ďalšie, často faktuálne texty, ktoré dokresľujú kultúrny, sociálny i jazykový kontext doby, rovnako ako aj paratexty ako korešpondencia, palimpsesty, nízke žánre atď. (Možno pripomenúť, že okrem iného aj vďaka tomuto rozšíreniu pojmu literatúry môže dnes postupne dochádzať k „prepisovaniu“, teda k rozsiahlej revízii literárneho romantizmu na Slovensku.) Pojem literatúry tým však akoby zároveň napohľad kvalitatívne degradoval, akoby prichádzal o svoju estetickú hodnotu ako určujúce kritérium, no to je najskôr vec perspektívy, v ktorej sa estetické a aj iné kvality literatúry zjavujú ako kultúrno-kontextovo spoluurčované. Tým, že literatúra prestala byť chápaná primárne a esencialisticky ako estetická správa a stala sa – vrátane svojich estetických atribútov – dokumentom doby a spoločnosti, jej hodnotových (v tom aj vkusových) noriem, úzov a konvencií, dostala sa na úroveň kaž-

dého kultúrne signifikatného zápisu a stala sa predmetom interpretácie, cez ktorú osvetľujeme dobu, spoločnosť a kultúru. Nemusíme to považovať nevyhnutne za regres, ale skôr za uznanie toho, že literatúra sa začína čoraz intenzívnejšie vnímať ako dokument ľudskej skúsenosti.

POZNÁMKY

- ¹ Por. Fedor Matejov: Ein Chiasmus von Literaturtheorie und Lebenswelt. In: Peter Zajac: *Auf den Taubenfüßchen der Literatur*. Blieskastel: Gollenstein, 1996, s. 402.
- ² Mieke Bal: *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- ³ Hans Ulrich Gumbrecht: *Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- ⁴ Friedrich A. Kittler (Ed.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*. Paderborn: Schoeninger, 1980.
- ⁵ In: Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974, s. 89.
- ⁶ Doris Bachmann-Medick: *Cultural turns*. Reinbek bei Hamburg 2006.
- ⁷ Interpretive, performative, reflexive/literary, postcolonial, translational, spatial, iconic, mnemonic, medial, ethical, historic, narrative/narrativist, digital, computational, social, practice, experiential, emotional, biographical, imperial, forensic, biopolitical, dialogical, (neuro)biological, religious.
- ⁸ Interpretive turn, performative turn, reflexive/literary turn, postcolonial turn, translational turn, spatial turn, iconic turn.
- ⁹ Jonathan Crary: *Techniques of the Observers*. Cambridge Mass. MIT Press, 1990.
- ¹⁰ Kroeber, Alfred L. / Kluckhohn, Clyde: *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York, 1952.
- ¹¹ Burke, Peter: *Variety kulturních dějin*. Brno, 2006, s. 9.
- ¹² Böhme, Hartmut / Matussek, Peter / Müller, Lothar: *Orientierung Kulturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg 2000.
- ¹³ Böhme, Hartmut / Scherpe, Klaus: *Literatur und Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, 1996.
- ¹⁴ Benthien, Claudia / Velten, Hans Rudolf: *Germanistik als Kulturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg, 2002.
- ¹⁵ Najmä Zajacove literárnovedné práce venované problematike stredoeurópskeho regiónu a jeho tvorivosti. Napr. in: Peter Zajac: *Sen o krajine*. Bratislava: Kalligram, 1996.
- ¹⁶ Jozef Tancer: *Im Schatten Wiens*. Brehmen: Edition lumiere, 2008; Jozef Tancer: *Neviditeľné mesto*. Bratislava: Kalligram, 2013.
- ¹⁷ Libuša Vajdová: *Myslenie o preklade*. Bratislava: Kalligram, 2008; Libuša Vajdová: *Sedem životov prekladu*. Bratislava: Veda, 2010.
- ¹⁸ Alice Jedličková: *Zkušenost prostoru*. Praha: Literární řada, 2010.
- ¹⁹ Napr. Zdeněk Hrbata: Empirická krajina v románové krajinné vizi. Repräsentace prostoru v Balzakových *Šuanech*. In *Svět literatury*, XXII, 2012, č. 45, s. 218–241.
- ²⁰ Z posledných prác Daniela Hodrová: *Citlivé město*. Praha: Akropolis, 2005.
- ²¹ Vosef Vojvodík: *Imagines Corporis*. Brno: Host, 2007.
- ²² Vladimír Macura: *Šťastný věk*. Praha 1992.
- ²³ René Bílik: *Industrializovaná literatúra*. Bratislava, Ústav slovenskej literatúry SAV 1994.
- ²⁴ Jakobson, Roman: Lingvistika a poetika. In: Jakobson, R.: *Lingvistická poetika*. Bratislava 1991, s. 36–76, najmä s. 40. Preklad Viktor Krupa.
- ²⁵ Itamar Even-Zohar: *Polysystem Studies*. 1990.
- ²⁶ Michel Foucault: *Dozerať a trestať*. 2000.
- ²⁷ Pierre Bourdieu: *Outline of Theory of Practice*. 1977.
- ²⁸ Podľa: Renate Schlesier: Das Staunen ist der Anfang der Anthropologie. In: Hartmut Böhme / Klaus Scherpe: *Literatur und Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rohwohlt, 1996, s. 47–59, tam s. 52.
- ²⁹ Pierre Bourdieu: *Pravidla umění*. Brno, Host 2010, s. 237–238.
- ³⁰ Niektoré z týchto pojmov (textualita, rétorickosť, historicita, fikcionalita) boli témou medzinárodnej

konferencie „Cultural Literacy in Contemporary Europe“ European Science Foundation v Bruseli 11. februára 2011.

³¹ Jan Mukařovský: *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka*. 1938.

LITERATÚRA

- BACHMANN-MEDICK, D.: *Cultural turns*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- BAL, M.: *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- BENTHIEN, C. / VELTEN, H. R.: *Germanistik als Kulturwissenschaft*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- BÍLIK, R.: *Industrializovaná literatúra*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 1994.
- BÖHME, H. / MATTUSEK, P. / MÜLLER, L.: *Orientierung Kulturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.
- BÖHME, H. / SCHERPE, K.: *Literatur und Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.
- BOURDIEU, P.: *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- BOURDIEU, P.: *Pravidla umění*. Brno: Host 2010.
- BURKE, P.: *Variety kulturních dějin*. Brno: CDK, 2006.
- CRARY, J.: *Techniques of the Observers*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1990.
- DILTHEY, W.: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- EVEN-ZOHAR, I.: *Polysystem Studies*. 1990. In *Poetics Today – International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Volume 11, number 1.
- FOUCAULT, M.: *Dozerať a trestať*. Bratislava: Kalligram, 2000.
- GUMBRECHT, H. U.: *Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- HODROVÁ, D.: *Citlivé město*. Praha: Akropolis, 2005.
- HRBATA, Z.: Empirická krajina v románové krajinné vizi. Reprezentace prostoru v Balzakových *Šuanech*. In *Svět literatury*, Vol. XXII / 2012, No. 45, s. 218-241.
- JAKOBSON, R.: Lingvistika a poetika. In: Jakobson, R.: *Lingvistická poetika*. Bratislava: Tatran, 1991, s. 36-76.
- JEDLIČKOVÁ, A.: *Zkušenost prostoru*. Praha: Literární řada, 2010.
- KITTLER, F. A. (Ed.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*. Paderborn: Schoeningh, 1980.
- KROEBER, Alfred L. / KLUCKHOHN, C.: *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York 1952.
- MACURA, V.: *Šťastný věk*. Praha: Academia 1992.
- MATEJOV, F.: Ein Chiasmus von Literaturtheorie und Lebenswelt. In: ZAJAC, P.: *Auf den Taubenfüßchen der Literatur*. Blieskastel: Gollenstein, 1996, s. 395-422.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka. In MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1938, s. 55-60.
- TANCER, J.: *Im Schatten Wiens*. Brehmen: Edition lumiere, 2008.
- TANCER, J.: *Neviditeľné mesto*. Bratislava: Kalligram, 2013.
- VAJDOVÁ, L.: *Myslenie o preklade*. Bratislava: Kalligram, 2008.
- VAJDOVÁ, L.: *Sedem životov prekladu*. Bratislava: Veda, 2010.
- VOJVODÍK, J.: *Imagines Corporis*. Brno: Host, 2007.
- ZAJAC, P.: *Sen o krajine*. Bratislava: Kalligram, 1996.

RELATIONS BETWEEN LITERARY SCHOLARSHIP AND CULTURAL STUDIES

Cultural Studies. Literature. Interdisciplinarity. Context.

The topic “Relations between literary scholarship and cultural studies” is at the first sight extremely broad and may elicit various expectations to do especially with the questions of the practical application of literary scholarship to the so-called cultural studies and vice-versa. The following text focuses on the question of how this relationship affects literary theory, or theories, what it brings for literary scholars in general and what are its particular practical implications for literary interpretation. First of all, it must be emphasized that the author’s primary scholarly specialization is German and Dutch literary studies, which is why most examples are taken from German discussions on the subject, or those reflected in the German-speaking environment. Secondly, the thematic focus of the essay requires dealing with terminological definitions. The author attempts to answer the questions: What do we mean, when we speak of *cultural studies*? In the relationship of *cultural studies* and *literary scholarship*, what do we mean by *literary scholarship*? Likewise, we won’t be able to avoid the question what, in the context of current discussions, we mean by *culture*, and finally, how to understand *literature* in this context.

Prof. Adam Bžoch, CSc.
Ústav svetovej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava
usvldir@savba.sk

Činitele kultúrneho transferu – súčasná maďarská literatúra v slovenskej recepcii *

JUDIT GÖRÖZDI

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Národná umelecká kultúra a v rámci nej literatúra sa nerozvíja nezávisle od impulzov z inonárodných kultúr/literatúr, ktoré sa prijímajú ako výsledky kultúrneho transferu. Posunutím sa od východísk tradičnej komparatistiky sa príspevok pokúša zhrnúť, aké činitele zohrávajú úlohu v kultúrnom prenose, pričom popri analýze estetických a systémových charakteristík neodhliada ani od tovarového charakteru literárneho produktu. V príkladovom materiáli sa opiera o javy slovenskej recepcie súčasnej maďarskej literatúry.

Formovanie národnej umeleckej kultúry – najmä ak ide o takzvanú malú kultúru či literatúru, akou je aj slovenská – nemožno skúmať oddelene od recepcných javov, chápaných ako výsledky kultúrneho transferu z inonárodnej kultúry či literatúry. Takzvané malé kultúry a literatúry sú charakterizované vždy ako prijímajúce. Výber obsahu, ktorý sa dostáva do procesu prijímania, pritom určuje komplikovaná súhra mnohých činiteľov. Tieto činitele sú sčasti estetické a systémové, ale sčasti aj ideologické, pragmatické a dokonca obchodné. Ak chceme recepcné javy uchopiť čo najcelistvejšie, bude potrebné zakomponovať do slovníka interpretačného jazyka dejín umeleckej kultúry Slovenska ďalšie pojmy, ktoré predstavujú nové hľadiská smeru výskumu. Takýmto pojmom môže byť napríklad *kultúrny transfer* (Kulturtransfer, Cultural Transfer).

Kultúrne transfery tvoria samostatnú výskumnú oblasť v rámci kultúrnych štúdií, ktorá – vychádzajúc z prác M. Espagnea a M. Wernera (Espagne – Werner 1988) – sa zameriava na medzikultúrne výmenné vzťahy. Z hľadiska nášho predmetu výskumu, širších dimenzií slovenskej umeleckej kultúry, by som vyzdvihla dve východiská bádania kultúrnych transferov: 1. Predstava čistej národnej kultúry je ideový kon-

* Štúdiá vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

štrukt, v skutočnosti ide o dynamický fenomén s nepresnými hranicami (presahmi), ktorý absorbuje a rozvíja najrôznejšie impulzy. 2. „[E]lán národnej kultúry je vlastne výsledkom transmutácií zahraničných impulzov“ (Espagne 2004, 272).

Z teoretického hľadiska ide o kritickú reakciu na tradičnú komparatistiku, ale aj na recepcnú estetiku, keďže namiesto výsledného javu kultúrneho prenosu sa sústreďujú na procesualitu a venujú sa aj periférnym otázkam, napr. sprostredkovateľom (inštitúciám, osobnostiam), vnímaniu kultúrneho produktu ako tovaru atď. Výskum kultúrnych transferov sa zaoberá historickými, filozofickými, filologickými a sociologickými javmi, pričom zdôrazňuje prvotný význam textových prekladov. Ako píše okrem iného M. Espagne, „pre odhalenie kultúrnych transferov sú dôležité dejiny prekladov“ (258).

Výskum dejín prekladu tvorí v Ústave svetovej literatúry SAV dôležitý bádateľský smer, ktorý zdôrazňuje funkciu prekladovej literatúry v rámci slovenskej kultúry (Kusá 2005) i charakter a vrstevnatosť tejto funkcie (napr. Vajdová 2009). Nadväzuje na teoreticko-komparatistické koncepty (napr. D. Ďurišin, J. Koška) a prípadovo-komparatistické výskumy z rôznych oblastí jednotlivých inonárodných literatúr. Do radu týchto prác sa zaraďujú aj výskumy prekladu a recepcie súčasnej maďarskej literatúry, z ktorých čerpám pre účely tohto príspevku skúsenosti o povahe a činiteľoch kultúrneho prenosu.

Na úvod chcem poznamenať, že za jednotku kultúrneho prenosu pokladám literárne dielo, ktoré je v procese prenosu vytrhnuté z východiskového kontextu a v preloženej verzii zasadené do cieľového kontextu. Ide o prirodzenú vlastnosť transferu, keďže nikdy nie je možné preniesť pôvodný literárnohistorický, spoločenský či iný kontext ako celok (ten ani sám nie je jednotný), a to ani nie je cieľom transferu. Prijímajúci kontext sa riadi vlastnými záujmami, sám si diela vyberá a interpretuje, pričom vysielajúci kontext sa usiluje prostredníctvom rôznych aktivít tento výber a danú interpretáciu ovplyvniť. Prijímanie literárneho diela v inonárodnom prostredí vždy súvisí:

- s tradíciou kontaktov dvoch literatúr;
- s ideologickým zázemím (kultúrnou politikou) v prijímajúcej kultúre;
- s podpornými štruktúrami sprostredkovania literatúry – kultúrneho importu a exportu;
- s vydavateľským záujmom;
- s pripravenosťou prekladateľov, s kvalitou prekladu;
- so situáciou v prijímajúcej literatúre, s jej aktuálnymi trendmi;
- s aktivitami, ktoré prijímanie podporujú.

I.

V rámci problematiky **tradície kontaktov** maďarskej a slovenskej literatúry možno použiť z hľadiska koncepcie kultúrnych transferov predpoklad transferu medzi dvoma kultúrami. Ide o východiskovú situáciu, v ktorej obidve kultúry pokladajú samy seba za organické jednotky, alebo sa aspoň vnímajú ako silné identity. M. Espagne preto hovorí o francúzskych a nemeckých transferoch iba od 18. storočia, od čias posilnenia nemeckej národnej identity. V prípade maďarskej a slovenskej lite-

ratúry možno začiatky situovať na prelom 19. a 20. storočia, resp. na začiatok 20. storočia. Potvrdzujú to aj silné odmietavé reakcie slovenských intelektuálov na prvé preklady z maďarskej literatúry, publikované v uhorskej vládnej tlači od šesťdesiatych rokov 19. storočia (por. Chmel 1972; Chmel 1973; Tomiš 2000), svedčiace ešte len o vytváraní slovenskej národnej identity, ktorá sa formuluje okrem iného opozične, teda vymedzovaním sa voči inej (národnej) skupine.

Ak však chápeme tradíciu kontaktov historicky a spoločensky širšie, môžeme konštatovať bohatosť tradície kontaktov, ktorá má vplyv – hoci s čoraz slabším efektom – aj na aktuálne javy recepcie maďarskej literatúry, čo sa prejavuje v kvantite preložených diel a v bezprostrednosti výberu prekladových textov. Ak porovnáme situáciu v stredo európskych kultúrach, je zjavné, že sa na Slovensku vydáva oveľa viac titulov zo súčasnej maďarskej literatúry ako v Poľsku alebo Českej republike a že slovenský výber sa vo väčšine prípadov neriadi úspešnosťou diela na zahraničnom knižnom trhu, resp. v západoeurópskej recepcii, ale jeho situovanosťou vo východiskovom literárnom kánone. Dobrým príkladom je recepcia tvorby Pétera Nádasu. Ide o medzinárodne uznanú literárnu tvorbu, ktorá tematizuje stredo európske špecifiká a ktorá sa právom mohla dostať do stredobodu pozornosti stredo európskych kultúr ako predmet prijímania. Jej recepcia sa v slovenskej kultúre začala so značným časovým sklzom. Dôvodom oneskorenia boli do roku 1989 kultúrno politické bariéry, v ďalšom desaťročí zase zmena prekladateľských, resp. vydavateľských štruktúr. Od roku 1999 však vo vydavateľstve Kalligram postupne vyšiel reprezentatívny výber z jeho diel, vyznačujúci sa dôkladnou oboznámenosťou editorov s celou autorovou tvorbou: všetky tri romány, výber esejí, súbor drám a divadelných esejí¹, ktorým sa dostalo aj primeraného kritického a analytického ohlasu (Görözdi 2010, Görözdi 2011b). Začiatky českej recepcie spadajú takisto až do rokov po zmene režimu. Charakterizovala ich bezprostrednosť prijímania, no časom sa vydávanie Nádasových diel zaseklo (knižne vyšli iba dva tituly) a v českej recepcii prevážil nemecký kanál sprostredkovania (niektoré Nádasove eseje boli preložené dokonca z nemčiny) a záujem o nemecké otázky, lebo – ako sumarizuje česká hungaristka Marta Pató v štúdiu o českej recepcii Nádasu – „[m]aďarské pojetí střední Evropy s fokusem v Podunají není pro české vnímání reality tak inspirativní, jako německá otázka, která nikdy nepřestala být součástí otázky české“ (Pató 2011, 73). Poľská recepcia reagovala na autorove diela ako texty inovatívnej maďarskej prózy spočiatku pružnejšie než česká a slovenská, knižne vyšli dva tituly ešte v rokoch 1983 a 1998, no jeho veľké romány, vnímané medzinárodne ako prevratové, sa k poľským čitateľom vôbec nedostali (Szawerdo 2011).

II.

Ideológia, kultúrna politika v prijímajúcej kultúre zasahuje silne do procesov transferu predovšetkým v totalitnej spoločnosti, kde sa uplatňujú kontrolné, regulačné a obmedzovacie mechanizmy tak vzhľadom na výber predmetov prenosu, ako aj na charakter ich prijímania. Od päťdesiatych rokov 20. storočia boli napríklad slovensko-maďarské kultúrne vzťahy vymedzené medzištátnymi rámcovými zmluvami v duchu proletárskeho internacionalizmu, resp. ďalšími opatreniami. Vďaka nim bolo

umožnené slovenské vydanie takmer celej maďarskej klasickej literatúry (Mór Jókai, Kálmán Mikszáth, József Eötvös, Sándor Petőfi, básnické antológie). Ďalej jestvovalo nariadenie na preklady literatúry socialistického realizmu a v neposlednom rade bolo zakázané prijímanie literárnych textov, uplatňujúcich buď estetické a svetonázorové presvedčenia, ktoré nevyhovovali marxistickej ideológii (napr. v osemdesiatych rokoch prózy postmodernistu Pétera Esterházyho), alebo nežiaducich autorov (napr. spisovateľov, ktorí podpísali vyhlásenie solidarity maďarských intelektuálov s Chartou 77: Péter Nádas, Miklós Mészöly a iní; por. Wlachovský 2006).

Intenzita uplatnenia ideologicky orientovanej kultúrnej politiky nebola rovnomerná. V jej dôsledku však slovenská kultúra, ktorá mala v priebehu svojich dejín vždy bezprostredný vzťah k maďarskej, stratila kontakt s aktuálnymi udalosťami maďarskej literatúry práve v okamihu, keď v sedemdesiatych rokoch vznikala svojská postmoderná maďarská próza, upozorňujúca na seba neskôr aj vo svetovom meradle. Jej slovenská recepcia sa začala s približne s dvadsaťročným oneskorením po páde ideologických bariér a po vytvorení nových vydavateľských štruktúr až koncom deväťdesiatych rokov 20. storočia (podrobne Görözdí, 2011a).

III.

V obdobiach, keď kultúrny prenos neriadi priamo štát, vzrastá **význam podporných štruktúr a sprostredkovateľov (inštitúcií, osobností)**. Keďže tvoria organickú súčasť medzikultúrnych pohybov a procesov, nemôže ich ignorovať ani výskum recepcie literárnych diel, skúmajúci prenos v inonárodnom kontexte.

Štátom vytvárané podporné štruktúry (napr. granty a nadácie na podporu prekladania a vydávania národných diel v zahraničí) zohrávajú úlohu v importovaní kultúry, vstupujú do procesov zo strany financovania, čím vplyvávajú na charakter a intenzitu fungovania systému ako celku. Napríklad preklad a inojazyčné vydávanie maďarských literárnych diel podporoval maďarský štát v predchádzajúcich pätnástich rokoch prostredníctvom nadácie *Hungarian Book Foundation (Magyar Könyv Alapítvány)*, ktorá podporila podľa štatistík uverejnených na internete v období 1998-2010 vyše 1800 žiadostí. Preklad maďarského literárneho diela do slovenčiny podporili v 40 prípadoch.²

V súvislosti s podporou prekladania treba spomenúť aj ďalšie aktivity, ktorých výsledky sú citeľné a vykázateľné v počte a kvalite (aj) umeleckých prekladov do slovenčiny. Takými sú napríklad celoročný vzdelávací kurz pre prekladateľov z maďarskej literatúry, organizovaný *Balassiho inštitútom* v Budapešti, ďalej štipendijné pobyty a workshopy zabezpečované nadáciou *Maďarský dom prekladateľov (Magyar Fordítóház Alapítvány)* v Balatonfürede a z prijímajúcej strany štipendiá pre slovenských prekladateľov poskytované *Literárnym fondom*. Ukazovateľom kvality slovenských prekladov maďarských literárnych diel v rámci slovenských prekladov z inonárodných literatúr je ich úspešnosť v súbehu Ceny Jána Hollého. Údaje o tejto úspešnosti sú veľavravné: Cena Jána Hollého: 2000 Renáta Deáková za preklad diela Pál Závada: *Jadvigin vankúšik*; Prémia Ceny Jána Hollého: 2004 Juliana Szolnokiová za preklad diela Péter Nádas: *Kniha pamäti*, 2006 Renáta Deáková za preklad diela Péter Esterházy: *Opravené vydanie*, 2008 Gabriela Magová za preklad diela György Dragomán:

Biely kráľ, 2011 Peter Macsovszky za preklad diela Sándor Márai: *Zem, zem!*, 2012 Renáta Deáková za preklad diela Péter Esterházy: *Jedna žena*.

Medzi kultúrnymi a literárnymi sprostredkovateľmi treba spomenúť predovšetkým vydavateľov a prekladateľov. V rámci výskumov kultúrnych transferov tvoria osobitú kapitolu bádania, ktoré sa nevenujú iba ich konkrétnym výstupom, ale aj (osobným) motiváciám, často podnecujúcim kultúrny prenos. Výskumy dejín slovenského prekladu (Tomiš 1997) ich význam rovnako potvrdzujú (napr. Emil Boleslav Lukáč, Karol Wlachovský, literárny vedec Rudolf Chmel a i). Pokiaľ ide o oblasť sprostredkovania súčasnej literatúry, môžeme spomenúť vydavateľstvo Kalligram, ktoré systematicky vydáva maďarské knihy v slovenskom preklade a opačne; alebo prekladateľku Renátu Deákovú, ktorá okrem prekladania zostavuje antológie, tematické výbery tak maďarskej literatúry pre slovenských čitateľov, ako aj slovenskej literatúry pre maďarských čitateľov. So sprostredkovateľmi súvisia často aj **aktivity, ktoré podporujú prijímanie** (čítačky, prezentácie kníh, publikovanie recenzií atď.). Odkazujú aj na tovarový charakter kultúrneho produktu, ktorý sa stáva súčasťou procesu interkultúrneho prenosu.

IV.

Ďalší činiteľ predstavuje **umelecký preklad**. Jeho úloha je v procese transferu literatúry podstatná, lebo ak text „nezaznie“ v cieľovom prostredí, zostáva nepovšimnutý aj napriek všetkým ostatným aktivitám transferu. O kritériách dobrého umeleckého prekladu vzniklo množstvo teoretických a kritických prác, v rámci tohto príspevku sa problematike nebudem venovať. Upozorním iba na špecifický problém prekladania maďarskej postmodernej prózy. Táto literatúra má silný jazykovo-textový charakter, vyznačuje sa jazykovými experimentmi, rôznymi postupmi deštrukcie štylistiky a jazykovej štruktúry vôbec, ďalej textovým usúvŕňaním svojho predmetu a intertextuálnymi riešeniami. Kladie teda nezvyčajné nároky na preklad, najmä ak sa v cieľovej literatúre podobné pokusy v pôvodnej tvorbe neuskutočnili, respektíve uskutočnili sa len okrajovo. Umelecký preklad je totiž viazaný trojitým spôsobom: a.) originálom, b.) normatívnymi danosťami cieľového jazyka, c.) jazykovými danosťami, s ktorými sa môže pohrávať – ak si to vyžaduje intencia originálu, čo je prípad maďarskej postmodernej prózy – iba do miery rešpektujúcej „inštrumentárium“, ktoré vzišlo z umeleckých experimentov pôvodnej slovenskej tvorby.

V tejto súvislosti treba spomenúť špeciálny problém tzv. *podrétorizovanosti* (*alulretorizáltság*): týmto termínom označuje maďarská literárna teória texty, ktoré sa rétoricky situujú pod neutrálnu rovinu a rozprávajú „pokazeným“, subštandardným jazykom. Súčasná slovenská prozaická texty sú v tomto ohľade menej experimentálne, preto neponúkajú pre preklad hotové riešenia jazykových pokusov a neposlúžia tzv. *druhotnými vzormi* (Even-Zohar 2007a). Je možné, že slovenskou literatúrou formovaný „verbálny konštrukt“, ktorý so sebou prenáša minulosť slovenskej kultúry, histórie, literatúry do súčasnosti, takéto deštrukčné zákroky neunesie. Práve preto však umelecký preklad môže slúžiť svojou kreatívnou silou ako zdroj inšpirácie, ktorý sprostredkovaním inonárodných procesov rozširuje aj priestor pôsobenia prijímajúceho kontextu.

Tak komparatistické výskumy, ako aj štúdie kultúrneho transferu zdôrazňujú fakt, že **prijímajúci kontext** si vyberá podľa svojich potrieb, teda že na úspešnosti kultúrneho prenosu má určujúci podiel prijímajúca kultúra. Teória polysystémov (Even-Zohar 2007b) sa pokúsila tento proces aj modelovať. Fenomén vytvárania prvotných vzorov umeleckým prekladom, teda vzorov, ktoré sú inšpiratívne (smerodajné, určujúce) pre cieľovú literatúru, sa podľa teórie polysystémov vzťahuje na isté obdobia vo vývine prijímajúcej literatúry. Umelecký preklad nadobúda inovačnú alebo supľujúcu funkciu, ak a.) daná literatúra ešte nemá vykryštalizovaný literárny polysystém, b.) ak má periférne postavenie, c.) v období zvrátov, keď v danej literatúre vznikne kríza, vákuum. V ostatných obdobiach zaujíma centrálné postavenie pôvodná tvorba a prekladovú literatúru vytláča na perifériu, kde je nútená využívať sekundárne modely.

V jednej zo svojich predchádzajúcich prác som analyzovala prenos jazykových špecifik postmoderných maďarských románov (Görözdí 2007), ktoré majú v tejto literatúre vždy hlbšie, filozofické súvislosti. Na rozbor problému zmiešanosti jazykovej identity vyjadrenej konštrukčnými riešeniami som si zvolila román Pála Závadu *Jadvigin vankúšik* (1999, prel. Renáta Deáková). Na preklade románu Pétera Nádasu *Kniha pamäti* (2004, prel. Juliana Szolnokiová) som sledovala prenos jazykovo-štruktúrnych riešení, vyjadrujúcich filozofiu textu, na preklade románu Pétera Esterházyho *Harmonia caelestis* (2005, prel. Renáta Deáková) jazykové riešenia pri (de)konštrukcii histórie, na románe Endre Kukorellyho *Údolie víl* (2006, prel. Jitka Rožňová) preklad riešení deštrukcie osobnej minulosti, vytváranej aj jazykovými konvenciami. Na základe analýz týchto aspektov zložitej problematiky som dospela k záveru, že preklady súčasnej maďarskej prózy aj napriek terajšiemu marginálnemu postaveniu maďarskej literatúry môžu v slovenskej kultúre znamenať tvorivý impulz pre prijímajúcu literatúru/kultúru. Upozorňujú totiž na možné konklúzie (a konkrétne poetologické riešenia) zásadnej otázky, ktorá sa týka povahy a vrstiev jazykovo vytváranej identity človeka na prelome tisícročí. Na pozadí takto chápanej identity – či už je dôraz na multikulturalitu ako u Závadu, na vrstevnatosti (stredo)európskeho kultúrneho dedičstva ako u Nádasu, na historickej zakotvenosti ako u Esterházyho, alebo na spôsoboch naratívizácie vlastného príbehu ako u Kukorellyho – stojí skúsenosť súvisiaca s filozofickým názorom, že jazyk predchádza ľudskému (seba)vnímaniu, určuje jeho rámec, štruktúru, charakter atď. Podľa tohto názoru sme schopní vytvárať si obraz o svete okolo nás a o sebe samých iba prostredníctvom jazyka, v ktorom rozmýšľame a ktorý zároveň naše rozmýšľanie umožňuje a (de)formuje.

Pre umelecký preklad textov artikulujúcich prvotnosť jazyka to znamená najst paralelný rámec, štruktúru, charakter atď. spôsobu rozmýšľania a vyjadrovania, ktorý je vlastný prijímajúcej cieľovej kultúre, a zároveň hľadať paralelné poetologické riešenia, ktoré v cieľovom jazyku tento rámec, štruktúru, charakter zviditeľnia (narušia jeho prirodzenosť). Hoci sa postavenie prekladov súčasnej maďarskej prózy podľa teórie polysystémov dá charakterizovať ako periférne, na základe konkrétnych rozborov slovenských prekladov súčasnej maďarskej prózy a ich recepcie možno skonštatovať, že pri prenose týchto textov si preklad nevystačí so sekundárnymi vzormi ponúkanými cieľovou spisbou, a jeho podstata dokonca spočíva v uvoľňovaní týchto vzorov.

Ak uvažujeme o prínosoch kultúrneho transferu zo súčasnej maďarskej literatúry z hľadiska širších dimenzií prijímajúcej slovenskej kultúry/literatúry, jednou z možností sa javí mnohostranné literárne spracovanie otázky jazykovosti (jazykovej zakotvenosti), ktorá určuje naše kultúrne sebavnímanie.

POZNÁMKY

- ¹ Román *Koniec rodinnej ságy*, prel. K. Kráľová 1999, originál 1979; výber esejí *Hamlet je slobodný* (prel. P. Kováč, 1999); drámy *Upratovanie* (prel. P. Kováč, 2003); román *Kniha pamäti*, prel. J. Szolnokiová 2005, orig. 1986; románová trilógia *Paralelné príbehy*, prel. J. Szolnokiová 2009, originál 2009.
- ² <http://www.hungarianbookfoundation.hu/statistics/11> [23.5.2012]. Od roku 2012 prebral funkciu *Hungarian Book Foundation: Hungarian Books and Translations Office*, ktorý pôsobí v rámci Petöfího literárneho múzea (Petöfi Irodalmi Múzeum – Magyar Könyv- és Fordítástámogatási Iroda).

LITERATÚRA

- ESPAGNE, M. – WERNER, M.: Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. In *Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*. Paris, 1988, 11–34.
- ESPAGNE, Michel: A francia-német kulturális transzferek. (Les transferts culturels franco-allemands, 1999) Prel. Eszter Balázs. In *Aetas*, roč. 19, 2004, č. 3–4, s. 254–282.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (a): Fordítás és átvitel/átvétele. (Translation Theory Today: A Call for Transfer Theory, 1981) Prel. E. M. Janovits. In *Kalligram*, roč. 16, 2007, č. 2, s. 58–61.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (b): A műfordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében. (The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem, 1990) Prel. E. M. Janovits. In *Kalligram*, roč. 16, 2007, č. 2, s. 62–66.
- GÖRÖZDI, Judit: A magyar irodalom tolmácsa. Beszélgetés Karol Wlachovskýval. In *Új Szó* (príloha *Könyvjelző*), roč. 59 (5), 2006, č. 9, s. 10–13.
- GÖRÖZDI, Judit: Prekladateľské stratégie v umeleckom preklade postmodernej prózy (Poznámky na základe slovenských prekladov maďarských románov P. Závadu, P. Nádas, P. Esterházyho, E. Kukorelyho). In GROMOVÁ, E. – MÜGLOVÁ, D. (ed.): *Preklad a kultúra 2*. Nitra: FF UKF, 2007, s. 386–401.
- GÖRÖZDI, Judit: A szlovák Nádas-recepció. In *Magyar Lettre International*, roč. 20, 2010, č. 79, s. 77–79.
- GÖRÖZDI, Judit (a): Recepcia postmodernej maďarskej prózy v slovenskej kultúre. In *Salvia*, roč. 80, 2011, č. 1, s. 36–49.
- GÖRÖZDI, Judit (b): Slovenská bibliografia Pétera Nádas. In GÖRÖZDI, J. (ed.): *Priestory vnímania. O tvorbe Pétera Nádas*. Bratislava : Kalligram / ÚSvL SAV, 2011, s. 112–114.
- CHMEL, Rudolf: Literárnokritické ohlasy a kontakty. In *Literatúry v kontaktoch*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1972, s. 77–123.
- CHMEL, Rudolf: *Literárne vzťahy slovensko-maďarské*. Bratislava: Osveta, 1973.
- KUSÁ, Mária: *Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru*. Bratislava: ÚSvL SAV, 2005.
- PATÓ, Marta: Péter Nádas česky. In GÖRÖZDI, J. (ed.) *Priestory vnímania. O tvorbe Pétera Nádas*. Bratislava: Kalligram a ÚSvL SAV, 2011, s. 68–73.
- POPOVIČ, Anton: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran, 1975.
- SZAWERDO, Elzbieta: Recepcia Pétera Nádas v Poľsku. In GÖRÖZDI, J. (ed.): *Priestory vnímania. O tvorbe Pétera Nádas*. Bratislava : Kalligram / ÚSvL SAV, 2011, s. 74–82.
- TOMIŠ, Karol: *Maďarská literatúra v slovenskej kultúre I. (1860–1918)*. Bratislava: Veda, 2000.
- TOMIŠ, Karol: *Szlovák tükörben. Tanulmányok a szlovák-magyar irodalmi kapcsolatok tárgyköréből*. Budapest: Regio, 1997.

VAJDOVÁ, Libuša: *Sedem životov prekladu*. Bratislava: Veda, 2009.

WLACHOVSKÝ, Karol: *Köztes szerepben*. Budapest: Ister, 2001.

WLACHOVSKÝ, Karol: A magyar irodalom tolmácsa. Görözdí Judit beszélgetése Karol Wlachovskýval. In *Új Szó* (príloha *Könyvjelező*), roč. 59 (5), 2006, č. 9, s. 10–13.

FACTORS OF CULTURAL TRANSFER – CONTEMPORARY HUNGARIAN LITERATURE IN SLOVAK RECEPTION

Cultural Transfer. Reception of Foreign Literature. Contemporary Hungarian Literature.

The national culture and the literature within it does not develop independently from the impulses from foreign cultures/literatures that are received as results of cultural transfers. By means of shift from the bases of traditional comparative studies, the article tries to summarize the factors playing important roles in the cultural transfer. Besides the analysis of aesthetic and system characteristics, it takes into account the commodity-character of the literary product. In the example material it employs the phenomena of Slovak reception of the contemporary Hungarian literature.

Mgr. Judit Görözdí, PhD.
Ústav svetovej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava
gorozdijudit@panelnet.sk

Pojem národná literatúra a jeho interpretačné kontexty *

DANA HUČKOVÁ

Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Národná literatúra sa v slovenskej literárnovednej historiografii spája s predstavou korpusu diel slovenských autorov výlučne z územia Slovenska a iba v slovenskom jazyku. Staršie syntézy iba výberovo zohľadňovali diela napísané a vydané autormi slovenského pôvodu v slovenskom jazyku aj mimo jeho územia. K zmene došlo až po roku 1989, keď sa aktivizovalo úsilie začleniť do korpusu diel slovenskej literatúry a do výkladu jej dejín aj autorov exilu, emigrácie a krajanskej literatúry. Inkorporácia slovenskej dolnozemskej literatúry do slovenského literárneho kontextu je však stále iba čiastková.

Národná literatúra – pojem slovníkovo vymedzovaný ako súbor všetkých pôvodných literárnych diel, ktoré napísali autori jedného národného spoločenstva, diel, ktoré sú bytostne spojené s národom, s jeho životom a osudom – sa v slovenskej literárnovednej historiografii tradične spája s predstavou korpusu diel slovenských autorov výlučne z územia Slovenska, navyše napísaných výlučne v slovenskom jazyku. Staršie literárno-historiografické syntézy iba výberovo zohľadňovali diela, ktoré boli napísané a vydané autormi slovenského pôvodu v slovenskom jazyku aj mimo územia Slovenska. Ak sa tak dialo, bolo to spojené s tým, ako sa dané diela začleňovali do domáceho literárneho života, resp. ako sa k nemu vzťahovali. Akceptovanou časovou hranicou takéhoto usúvzťažňovania však väčšinou bol rok 1918, rok rozpadu Rakúsko-Uhorska a následného vzniku 1. Československej republiky a ďalších nástupníckych štátov. K zmene pohľadu došlo až po roku 1989, keď sa aktivizovalo úsilie kontextovo začleniť do korpusu diel slovenskej literatúry a do výkladu jej dejín takisto diela, ktoré vznikli či aktuálne stále vznikajú mimo územného rámca materskej krajiny a ako také fungovali či fungujú v rôznych literárnych priestoroch (exil, emigrácia, krajanská literatúra). Otvorenou a často problematicky vykladanou meto-

* Štúdiá vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

dologickou otázkou ostáva použitie iného než slovenského jazyka (keď sa kniha do slovenského prostredia uvádza až na základe prekladu do slovenčiny – aktuálne príklady Dušan Šimko, Irena Brežná, Alexandra Salmela) a takisto pomer k literatúram národnostných menšín žijúcich na Slovensku (najmä maďarskej – zástupne: Lajos Grendel, Alfonz Talamon). Týmto procesuálnymi zmenami sa problematizuje tradičná koncepcia národnej literatúry, obsah daného pojmu i jeho vývinová premenlivosť. Ako v súvislosti so skúmanou témou konštatoval Michal Harpáň, istú úlohu zohrávajú aj súčasné globalizačné procesy, ktoré spôsobujú, že sa „podstatne budú meniť aj kritériá vyčleňovania a konštituovania národných literatúr, slovenskú národnú literatúru nevynímajúc. Prevažná časť korpusu slovenskej literatúry bude aj naďalej napísaná v slovenčine, ale čoraz viac bude diel, ktoré vznikli v iných jazykoch“ (Harpáň 2010, 388).

Kým pred rokom 1989 sa pod pojmom súčasná slovenská literatúra chápala iba po slovensky písaná literatúra, ktorá vznikla vo vtedajšom Československu, navyše ideologicky vyhovujúca alebo ideologické hranice výraznejšie neprekráčajúca (Harpáň 2010, 383), po roku 1989, po odstránení ideologických rámcov, sa rozšírili aj geografické rámce slovenskej literatúry. V rámci procesu prehodnocovania dovtedajšieho tradovaného, ideologicky ukotveného obrazu slovenskej literatúry najmä posledných desaťročí, no takisto medzivojnovej literatúry, ktorá bola za predchádzajúceho režimu retrospektívne interpretačne prispôbovaná dobovým kritériám socialistického realizmu, sa v novom (ponovembrovom) výklade dejín slovenskej literatúry 20. storočia objavili tri dovtedy vytesnené a nerefektované vrstvy, ktoré vznikali tak v domácom, ako aj v zahraničnom prostredí: 1. literatúra predtým cenzurovaná s ohľadom na politicko-ideologicky motivovanú emigráciu autorov – exilová a emigrantská literatúra z troch základných vysťahovaleckých, emigračných vln: 1944/1945, 1948 – 1950, 1968 (Jenčíková 2001, Cabada 2002), 2. literatúra vyradená z verejného priestoru a z komunikačného obehu z dôvodu odlišnosti politických názorov autorov – disent, 3. nepublikovaná tvorba, ktorá z cenzúrnych dôvodov nemohla vychádzať v oficiálnych vydavateľstvách – priečinková tvorba, samizdat. Opätovné alebo celkom nové zaradenie autorov a diel z týchto vrstiev do kontextu slovenskej literatúry bolo pomerne rýchle, bola to súčasť vtedajšieho aktuálneho zaplňania tzv. bielych miest slovenskej literatúry – išlo o okamžitú reakciu s cieľom naprávania krívd či pokriveného obrazu.

Je tu však ešte jedna vrstva, o ktorej sa síce aj pred rokom 1989 sporadicky a príležitostne hovorilo, napriek tomu však stále ostávala akoby pomimo – a mimo hlavného prúdu ostala aj po spoločensko-politických zmenách. Je to krajanská literatúra, na ktorej označenie sa rovnocenne používa tiež pojem menšinová literatúra, ktorá sa ale nesleduje v celom svojom zemepisnom rozpriestranení, ale najmä ako slovenská dolnozemska literatúra (Srbsko, Maďarsko, Rumunsko), len s čiastočným poukazom na literatúru slovenskej národnostnej menšiny v iných krajinách (Poľsko, Ukrajina, Chorvátsko, Bulharsko, Česko). Navyše, v porovnaní s okamžitou reflexiou exilu, emigrantskej literatúry, disentu a priečinkovej tvorby hneď začiatkom deväťdesiatych rokov, musela krajanská literatúra čakať na svoje zhodnotenie a prehodnotenie o niečo dlhšie a aj v zúženom bádateľskom nasadení, prevažne však vďaka aktivite samot-

ných krajanov – po prvej sumarizačnej knihe z roku 1994 od Petra Andruška *Literárna tvorba Slovákov z Dolnej zeme*, s kapitolami Próza a poézia Slovákov v Maďarsku, Nadlacký fenomén – literárna tvorba Slovákov z Rumunska, Dve storočia slovenskej literatúry z Vojvodiny (Andruška 1994) sa v roku 1999 objavila práca Michala Babiaka *Literatúra a kontext*, so záverečnou štúdiou Syntéza krajanskej literatúry ako predpoklad jej inkorporácie do celoslovenského literárneho kontextu (Babiak 1999) a v roku 2000 knižné vydanie štúdií Michala Harpáňa *Zápas o identitu. O slovenskej dolnozemskej literatúre* (Harpáň 2010). Tieto základné, hoci iba čiastkové práce mali vplyv na to, že v najnovších syntézach sa slovenská dolnozemska literatúra už stáva predmetom samostatných výkladovo-interpretáčnych kapitol.

Problematika začleňovania slovenskej literatúry vznikajúcej v zahraničí do výkladu domáceho literárneho vývinu sa prvý raz v širšom syntetizujúcom literárnohistorickom zábere objavila až v roku 2004, v treťom zväzku *Dejín slovenskej literatúry* (Marčok 2004). Zväzok mal podtitul *Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*, na čele jeho autorského kolektívu stál Viliam Marčok a danej tvorbe boli venované dve záverečné kapitoly publikácie: Premeny exilovej a emigrantskej literatúry (kapitola 8, autori Jozef Hvišč, Viliam Marčok) a Krajanská literatúra v rokoch 1945 – 2000 (kapitola 9, autor Michal Babiak). Už podľa názvov oboch kapitol je jasné, že došlo k odlišeniu tvorby tých, ktorí zo Slovenska odišli z rôznych, najmä ale politických dôvodov, a tých, ktorí predstavujú slovenskú národnostnú menšinu v rámci blízkych štátov. Slovenská literatúra v zahraničí bola teda rozdelená na dve kategórie: exilovo-emigračnú a krajanskú, resp. menšinovú, aj to obmedzenú iba na oblasť tzv. Dolnej zeme (Literatúra juhoslovanských Slovákov, Literatúra rumunských Slovákov, Literatúra maďarských Slovákov). M. Babiak dovtedy používaný pojem „dolnozemska literatúra“ označuje za zastaraný, a to s ohľadom na skutočnosť, že „takéto označovanie je časťou historicky prekonaného modelu, v ktorom dominovala idea o jednotnom kontexte slovenskej literatúry pred rokom 1918. Po rozpade Rakúsko-Uhorska a začlenení dolnozemskej diaspóry do nových štátnopolitických zväzkov stratil svoje opodstatnenie“ (Babiak 2004, 440). Dôležitým momentom pri definovaní krajanskej literatúry nie je len fakt jej holej existencie, ale „fungovanie dokázateľne jej vlastného vnútorného rozvoja a tendencií k osobitej typológii“ (Babiak 2004, 440).

M. Harpáň pojem krajanská literatúra, uprednostňovaný M. Babiakom, navrhuje charakterizovať presnejšie ako „literárne prejavy Slovákov žijúcich v etnických komunitách enklávneho typu“, pričom „slovenské enklávy nájdeme len v bližšom okolí Slovenska“, no treba si uvedomiť, že nie všetky z nich sa aj literárne aktivizujú. Aj s ohľadom na tento moment jedine slovenská dolnozemska literatúra, prepojená na územie dnešného Maďarska, Rumunska a Srbska, predstavuje „súdržný literárny kontext slovenskej literatúry mimo územia Slovenska“ (Harpáň 2010, s. 384). V rámci uchopovania daného kultúrneho javu M. Harpáň pracuje s pojmom trojkontextovosť, čo znamená, „že sa táto literatúra vývinovo a typologicky určuje vo vzťahu k trom kontextom“ (Harpáň 2010, s. 32): ku kontextu celonárodnej slovenskej literatúry, ku kontextu inonárodnej literatúry, kde menšina pôsobí, a k vlastnému vývinovo-typologickému kontextu. Túto predstavu rozvíja M. Harpáň dlhodobo – počnúc

formuláciami v rámci ním zostavenej antológie poézie básnikov slovenskej národnosti v Juhoslávii vydanéj v Bratislave v roku 1981 (*Rodisko hmiel. Antológia poézie básnikov slovenskej národnosti v Juhoslávii*), cez vedecké štúdie publikované v deväťdesiatych rokoch (Harpáň 1995, Harpáň 1996), až po aktuálne rozvíjania problematiky. Práve s ohľadom na viackontextovosť slovenskej dolnozemskej literatúry M. Harpáň problematizuje aj otázku spätného začleňovania diel vzniknutých v zahraničí do slovenského literárneho kontextu: „Exiloví autori stále boli len v slovenskom kontexte, prítomní takpovediac aj in absentia, a keď sa ideové zábrany zrušili, pohotovo sa v ňom sprítomnili. Naproti tomu literáti/spisovatelia enklávneho typu akoby stáli vždy jednou nohou v tom druhom kontexte, v kontexte inonárodného okolia. A práve tento kontext je, či mal by byť príspevkom k rôznorodosti slovenskej literatúry, k jej rôznorodosti motivickej, tematickej, typologickej, žánrovej, hodnotovej“ (Harpáň 2010, s. 386).

M. Babiak sa neskôr, azda aj pod vplyvom terminologického spresňovania M. Harpáňa, vracia k pojmu slovenská dolnozemska literatúra, keď ho používa na sumárne označenie literatúry Slovákov v Maďarsku, Rumunsku a Srbsku, hoci aj s vedomím, že každá z týchto troch literatúr má svoje osobitosti a špecifiká (Babiak 2011, s. 7).

Iná bádatelka, Dagmar Mária Anoca, definuje na úvod svojej práce *Slovenská literatúra v Rumunsku* predmet svojho záujmu – slovenskú literatúru ako „ucelený korpus zahrňujúci literatúru písanú na Slovensku a v iných končinách sveta. Slovenský literárny fenomén chápeme teda ako entitu zahrňujúcu celú literárnu produkciu napísanú v slovenskom jazyku kdekoľvek na svete“ (Anoca 2010, 6). D. M. Anoca okrem toho upozorňuje na súbežné zohľadňovanie takých mimoliterárnych kritérií, ako sú napr. zemepisné a politické činitele. Slovenská literatúra je pre ňu literárny fenomén, ktorý je kontextovo určený svojím rozdelením, a to „na slovenskú literatúru takpovediac ‚materskú‘ (na Slovensku, respektíve na tzv. etnickom území) a na slovenskú literatúru spoza hraníc Slovenska. Literatúru mimo hraníc Slovenska možno zase rozdeliť na literatúru diaspóry a exilu“ (Anoca 2010, 6). Kým Viktor Kochol, ktorý v roku 1982 recenzoval vyššie spomínanú antológiu poézie básnikov slovenskej národnosti v Juhoslávii zostavenú M. Harpáňom, v závere svojho hodnotenia použil pojmy „regionálna periféria“ a „materské centrum“ (Kochol 1982, 130), D. M. Anoca takéto členenie odmieta: podľa nej je to nepodstatná otázka a „falošný problém a nebezpečenstvo, pretože geografická provincia neznamená ešte hodnotovú odstredivosť, i keď mnohokrát odstredivá, geograficky periférna pozícia neprospejeva uplatneniu hodnôt“ (Anoca 2010, 8).

Andrej Mráz v knihe *Rozhovory o juhoslovanských Slovákoch* z roku 1949, editovanej neskôr, v roku 2004 pod názvom *Rozhovory o vojvodinských Slovákoch*, konštatoval, že „vlastne kultúrny typ juhoslovanských Slovákov, ich vzdelanostné záujmy a skrže ne utváraný pomer k svetu je v nejednej veci odlišný od kultúrneho typu na Slovensku“ (Mráz 2004, 203). Upozornil tak na moment inakosti slovenskej národnostnej menšiny, jej odlišnosť od väčšinového slovenského národa. Práve inakosť sa neskôr stáva dôležitým tvarovým princípom, vďaka ktorému sledované literatúry získavajú a ďalej si aktívne formujú svoju vlastnú typologickú identitu.

Najnovšia literárnohistorická syntéza slovenskej literatúry z roku 2009 (Sedlák 2009) má už tiež samostatnú kapitolu Krajanská literatúra (záverečná kapitola celého zväzku; autorka Katarína Sedláková), východiskovo zdôrazňujúcu fakt slovacity, metodologicky však primárne nadväzujúcu už na vyššie spomenuté práce (P. Andruška, M. Harpán, M. Babiak). Novým prvkom je širšie uvedenie krajanskej literatúry v Českej republike (nepresne v Čechách), ktorá je prezentovaná ako špecifický fenomén. Napriek posunom v reflexii a novým interpretačným kontextom ostáva slovenská dolnozemska literatúra a širšie aj kultúra čiastočne stále iba v rovine samostatných appendixov k monolitným výkladom domáceho literárneho (kultúrneho) vývinu. Aj preto mohol M. Harpán v roku 2010 zotrvačne konštatovať, že „dolnozemska zložka slovenskej literatúry“ je „zložka ešte stále v nedostatočnej miere inkorporovaná do slovenského literárneho kontextu“ (Harpán 2010, s. 386).

Vyššie naznačená situácia prehodnocuje predchádzajúce, viac-menej konzervatívne a interpretačne ustrnuté výklady pojmu národná literatúra a výklady vzťahu národnej literatúry materskej krajiny k literatúre vlastnej národnostnej menšiny. V prípade slovenskej dolnozemskej literatúry má toto prehodnocovanie podobu systematického úsilia o začlenenie krajanskej produkcie do súvislostí a výkladu slovenskej literatúry a o jej etablovanie v trojkontextovo určených rámcach aktuálneho literárneho života (vlastná národnostná menšina, Slovensko, krajina domovskej štátnej príslušnosti).

Pri úvahách o problematike národnej literatúry a jej medziliterárnych väzieb a konexii Cyril Kraus kedysi konštatoval: „Pri výskume národnej literatúry všímame si jej národnú špecifickosť, kontinuitu i jej širší nadnárodný kontext. Pri výskume slovenskej literatúry sústreďovali sme sa takmer výlučne len na jej pôsobnosť v domácich pomeroch, o nadnárodnom kontexte uvažovali sme len zriedkakedy – a keď, tak iba potiaľ, pokiaľ prijímala podnety zvonku“ (Kraus 1978, 38). V prípade slovenskej dolnozemskej literatúry je prenikanie za hranice národnej kultúry východiskovým momentom (vyššie uvádzaná koncepcia trojkontextovosti), hoci na mieste je tiež otázka, či jednotliví slovenskí dolnozemskejší spisovatelia prenikli aj za hranice vlastnej národnej literatúry (menšinovej, slovenskej) a či ovplyvnili vývin iných národných literatúr (v prípade slovenskej dolnozemskej literatúry konkrétne srbskej, maďarskej, rumunskej).

Hoci pojem Dolná zem (v maďarskom origináli Alföld) sa pôvodne od 15. storočia spájal s historicko-geografickým označením juhovýchodnej časti Panónskej nížiny, priestoru južne a východne od dnešnej Budapešti – politicko-správneho centra vtedajšieho Uhorska, v povodí riek Dunaj a Tisa, v tradičnom slovenskom ponímaní sa výraz Dolná zem od 17. storočia vzťahuje aj na územia ležiace južne od slovensko-maďarskej etnickej hranice. V rámci tohto širšieho chápania patria do priestoru Dolnej zeme tiež Zadunajsko, oblasť západne od Dunaja v dnešnom Maďarsku, Vojvodina v Srbsku, Slavónia v Chorvátsku, Bukovina a Bihor v Rumunsku a pridunajské časti Bulharska (*Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska I* 1997, 100). Na označenie Slovákov na Dolnej zemi sa už od konca 18. storočia používalo označenie dolnozemskejší Slovák, ktoré malo dve základné určenia: prvé sa týkalo vlastnej etnickej/národnej identity obyvateľov daného územia, druhé malo rozlišujúcu funkciu: išlo o odli-

šenie od obyvateľov tzv. Horniakov (Hornej zeme) v rámci Uhorska, z geografickej oblasti dnešného Slovenska. Ako píše etnologička Rastislava Stoličná, „tento termín jasne odlišuje skupinu obyvateľov, ktorá sa vyčlenila zo slovenského etnika a usadila sa na juhu, na Dolnej zemi, a zároveň je i výrazom jej svojráznosti. Vznik a zafixovanie označenia dolnozemsých Slovákov jasne vypovedá o tom, že v tomto prostredí vznikol a vyvíjal sa odlišný kultúrny systém, podmienený konkrétnymi okolnosťami a faktormi“ (Stoličná 2009).

Stabilnou súčasťou takéhoto dolnozemskeho kultúrneho systému je aj dolnozemska slovenská literatúra, ktorá bola podobne ako systémový celok takisto určovaná konkrétnymi okolnosťami a faktormi. Kým v počiatkových vývinových fázach bola východiskovou okolnosťou potreba umeleckých textov s náboženským, mravoučným alebo didaktickým poslaním, v ďalšom vývine sa mimoumelecké tendencie, ako motivačné činitele písomníctva a literatúry, postupne oslabovali a určujúcou sa stávala estetická funkcia.

Pojem slovenský dolnozemský spisovateľ sa formoval súbežne s kultúrnym etablovaním sa slovenskej menšiny na Dolnej zemi a priamo súvisel s rozvojom jednotlivých slovenských dolnozemsých enkláv.

V 19. storočí predstavovali autorské zázemie kňazi a učitelia, ktorí prichádzali na Dolnú zem z územia Slovenska, pričom ich literárne aktivity boli prepojené s oboma prostrediami: ich diela vytvorené v dolnozemskom prostredí formovali lokálne kultúrne dianie a súčasne sa včleňovali do kontextu slovenskej literatúry a kultúry (napr. Matej Markovič, Juraj Ribay, Štefan Leška, Michal Godra, Ľudovít Žello, Juraj Rohoň – autor prvej básnickej zbierky v slovenskej dolnozemskej literatúre *Kratochwilné Zpěwy pro Mládež rolnjckau*, 1829; Jozef Maliak, Ján Čajak).

Druhú skupinu predstavujú autori, ktorí sa už v dolnozemskom prostredí narodili, považovali ho za svoje domovské, avšak napriek tomu sa usilovali o prijatie v slovenskom prostredí, aj keď obidve prostredia boli pri zemepisnej vzdialenosti stále súčasťou jedného spoločného štátneho útvaru. Spisovatelia ako Gustáv Maršall Petrovský a VHV, formujúci sa na prelome 19. a 20. storočia, získali univerzitné vzdelanie vo veľkomeste (Viedeň) a poučení aj touto skúsenosťou nezostávali vo svojej tvorbe iba pri zachytávaní tematického etnického svojrázu a tematizovaní lokálneho dolnozemskeho koloritu, hoci i tento moment je v ich textoch prítomný. Naopak, pokúšali sa o moderný výraz a hľadali nové témy, a hoci ich zaradenie do celoslovenského kontextu bolo napokon pomerne významné, za ich života bolo výrazne problematizované konzervatívnosťou a uzavretosťou prijímajúcej strany, čo spôsobilo, že na Slovensku nenachádzali priaznivé prostredie (Vajanského odmietnutie Maršalla Petrovského, nepochopenie VHV slovenskou divadelnou kritikou dvadsiaty rokov 20. storočia).

Významovo a aj v chronologickej línii v poradí tretiu skupinu predstavujú autori, ktorí pochádzali z Dolnej zeme, avšak presťahovali sa na Slovensko, prišli za štúdiom alebo za prácou, a to v rôznych decéniách 20. storočia, v priamom prepojení na dejinné spoločenské zlomy: po roku 1918, po 2. svetovej vojne (silná generácia formujúca sa v dvadsiaty a tridsiaty rokoch 20. storočia, ktorá na Slovensku významne

zasiahla do kultúrneho a vedeckého života: Ján Čajak ml., Andrej Mráz, Ján Vladimír Ormis, Zlatko Klátik), alebo v deväťdesiatych rokoch 20. storočia, v období juhoslovenského vojnového konfliktu (Michal Babiak, Vladislava Fekete a ďalší).

Oproti týmto trom skupinám, u ktorých sa spätosť so slovenským kontextom vo veľkej miere viaže aj na fyzickú prepojenosť so slovenským územím (miesto narodenia, miesto pôsobenia, presťahovanie sa) alebo na spojivá cez rodinné a príbuzenské zväzky, stoja dolnozemskí slovenskí spisovatelia, pôsobiaci, tvoriaci a aj reflektovaní predovšetkým v dolnozemskom slovenskom prostredí, hoci takisto aj oni boli v kontakte so slovenským prostredím a viacerí z nich svoje práce uverejňovali aj v centrálnych slovenských periodikách (výberovo autori z 19. a zo začiatku 20. storočia: Leopold Abaffy, Samuel Tešedík, Félix Kutlík, Albert Martiš, Ondrej Seberíni, Ludmila Hurbanová, Andrej Labáth a i.). V zásade však platí, že v prípade neprítomnosti ich mien v centrálnych slovenských novinách a časopisoch sa autori danej skupiny posúvali na úroveň regionálnych autorov bez dosahu na celoslovenské povedomie. Slovenská tlač na prelome 19. a 20. storočia (tak národne, ako aj prouhorsky orientovaná) nijako neproblematizovala status slovenských dolnozemskej literatúry (Kmeť 2010, 218): „Uhorské vlastenectvo bolo vlastné všetkým dolnozemskej literatúry (Kmeť 2010, 218): „Uhorské vlastenectvo bolo vlastné všetkým dolnozemskej literatúry, resp. intelektuálom ako prirodzená súčasť ich štruktúry vedomia o individuálnom (i kolektívnom) ukotvení človeka ako sociálnej bytosti, formovaná vzdelaním aj spoločenskou mienkou“ (Kmeť 2010, 224).

Slovenskí dolnozemskí spisovatelia, ktorí sa prikláňali k uhorskému vlastenectvu, v Martine nepublikovali, ich práce vychádzali v slovenských novinách vydávaných v Budapešti. Keďže v 20. storočí formovaný historiografický výklad slovenskej literatúry výrazne prevzal kritické postoje a ideové hodnotenia martinského národného krídla ako jadra slovenskej národoveckej spoločnosti, viacerí dolnozemskí autori ostali na okraji záujmu, boli marginalizovaní (Ondrej Seberíni, Daniel Bachát Dumný, Gustáv Maršall-Petrovský) a prehliadaní (autori duchovnej poézie a kázni). Dolnozemska problematika sa na stránkach dobovej tlače v oveľa väčšej miere pertraktovala v národopisnej oblasti (zaznamenávanie zvykov a obyčají, napr. Jozef Maliak, Pavel Socháň) alebo vo forme cestopisných črt (napr. Terézia Vansová: Z rovín dolnozemskej, *Dennica*, 1907).

Už vtedy pôsobila ako charakterizačný znak dolnozemskej literatúry básnická téma roviny, ktorá je v poézii 20. storočia silne prítomná v tvorbe takých básnikov ako Juraj Mučaji a Paľo Bohuš. Ukážkou môže byť báseň Ludmily Podjavorinskej *V cudzom kraji* (*Slovenské pohľady* 1908), ktorá začína básnickým obrazom pustej

roviny, šírych a žírnych polí a „lenivej“ a „fádnej“ rieky Tisy, ktorý sa však stáva zaujímavým až cez aspekt slovenčiny znejúcej v cudzom prostredí, aby napokon posolstvo básne vyústilo do vyslovenia lásky k národu.

Slovenskí dolnozemskí spisovatelia mali vo výkladoch slovenskej literatúry dlhobodo, už od začiatku 20. storočia, okrajové postavenie. Pomenovanie ich dištinkívnych znakov i spojív s národnou literatúrou je preto stále otvorenou výzvou pre ďalší výskum.

LITERATÚRA

- ANDRUŠKA, P.: *Literárna tvorba Slovákov z Dolnej zeme*. Bratislava: Odkaz, 1994.
- ANOCA, D. M.: *Slovenská literatúra v Rumunsku*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2010.
- BABIAK, M.: *Literatúra a kontext*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 1999.
- BABIAK, M.: Naratívna intencionalita prózy dolnozemských Slovákov. In: *Svedectvá slovenskej dolnozemskej prózy*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2011.
- BABIAK, M.: Krajanská literatúra v rokoch 1945–2000. In: MARČOK, Viliam (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2004.
- CABADAJ, Peter: *Slovenský literárny exil 1939–1990*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2002.
- ŽURIŠIN, D.: *Čo je svetová literatúra*. Bratislava: Obzor, 1992.
- ŽURIŠIN, D.: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá 6. Pojmy a princípy*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1993.
- Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska I*. Bratislava: Veda, 1997.
- HARPÁŇ, M.: Slovenská literatúra v zahraničí dnes (typológia a status). In: *Kontexty identity*. Jubilejný zborník na počesť Anny Divičanovej. Békešská Čaba: Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku, 2010.
- HARPÁŇ, M.: Slovenská literatúra v Juhoslávii po roku 1945. In: *Slovenská literatúra*, roč. 42, 1995, č. 6, 460–470.
- HARPÁŇ, M.: Slovenská literatúra v Juhoslávii po roku 1945. 2. časť. In: *Slovenská literatúra*, roč. 43, 1996, č. 1–2, s. 110–120.
- HARPÁŇ, M.: *Zápas o identitu. O slovenskej dolnozemskej literatúre*. Nadlak: Vydavateľstvo KVS Ivana Kraska, 2010.
- HARPÁŇ, M.: Slovenská literatúra v zahraničí dnes (typológia a status). In: *Kontexty identity*. Jubilejný zborník na počesť Anny Divičanovej. Békešská Čaba: Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku, 2010.
- JENČÍKOVÁ, E.: Z literárneho života povojnového slovenského exilu (1945–1956). In: *Umenie v službách totality*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2001, s. 71–83.
- KMEŤ, Miroslav: *Historiografia dolnozemských Slovákov v 19. storočí*. Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2010.
- KOCHOL, V.: Rodisko hmiel. In: *Slovenské pohľady*, roč. 98, 1982, č. 2, s. 127–130.
- KOPRDA, P. (ed.): *Literatúry ako súčasť medziliterárnych spoločenstiev*. Nitra: FF UKF, 2003.
- KRAUS, C.: *Retrospektívy a kontinuita*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1978.
- MARČOK, V. (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2004.
- MRÁZ, A.: *Rozhovory o juhoslovanských Slovákoch*. Bratislava: Pravda, 1949. Cit. podľa MRÁZ, A.: *Rozhovory o vojvodinských Slovákoch I*. Báčsky Petrovec: Kultúra, 2004.
- Rodisko hmiel. Antológia poézie básnikov slovenskej národnosti v Juhoslávii*. Zostavil, úvod a poznámky o autoroch napísal Michal Harpáň. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1981.

- SEDLÁK, I. (ed.): *Dejiny slovenskej literatúry II*. Martin – Bratislava: Matica slovenská – Literárne informačné centrum, 2009.
- STOLIČNÁ, R.: Kulinárna kultúra ako identifikačný znak dolnozemsých Slovákov. In: *Slovenský národopis*, roč. 57, 2009, č. 1, s. 44–59.

THE NOTION OF NATIONAL LITERATURE AND ITS CONTEXTS

Slovak Literature. Literary Historiography. Slovak Literature from the “Lower Lands”.

In Slovak research of literary history, national literature is traditionally linked with the idea of the sum of works written by Slovak writers who come exclusively from Slovak territory and write exclusively in Slovak language. Older histories of literature only selectively considered works written and published by authors of Slovak origin in Slovak language outside Slovakia. This depended on the fact whether and how works were included into Slovak literary life, or how they related to it. In terms of timeframes, year 1918 was the accepted milestone. This perception changed after 1989 when scholars began to include exile and émigré authors, as well as writers from Slovak minorities abroad into the sum of works of Slovak literature. In spite of this effort, incorporation of Slovak literature from the “Lower Lands” into Slovak literary context is still only partial.

Mgr. Dana Hučková, CSc.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
813 64 Bratislava
Dana.Huckova@savba.sk

Kritická edícia ako primárna interpretácia textov staršej literatúry*

SVORAD ZAVARSKÝ

Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Príspevok je pokusom predstaviť kritickú edíciu s prekladom a komentárom ako primárnu interpretáciu textov staršej literatúry. Vychádzajúc zo skúseností s prácou na edíciách novolatinských textov, autor formuluje niekoľko zásad, ktoré môžu napomôcť tomu, aby sa edovaný text k recipientovi dostal v čo najautentickejšej podobe a bez straty informácií. Podľa autora je edícia prvou interpretáciou, ktorá má umožniť ďalšie interpretácie textu. Preto má byť koncipovaná tak, aby sa mohla stať pracovným nástrojom pre čo najširší okruh odborníkov. V príspevku sa osobitne venuje pozornosť otázkam edičných princípov, komentára a prekladu. Za základ komentára v kritickej edícii pokladá autor rekonštrukciu genézy edovaného textu.

Tento krátky príspevok do diskusie o interpretačných jazykoch ponúka niekoľko osobných postrehov, ktoré vychádzajú zo skúseností nadobnutých pri edičnej práci s novolatinskými¹ textami (Zavarský, Zavarský – Žeňuch). Neolatinistika, relatívne mladá a zo svojej podstaty medziodborová disciplína, ktorá sa na širšej báze konštituovala až po roku 1970, má veľký potenciál priniesť nové pohľady a prístupy k dejinám kultúry Slovenska i strednej Európy v období pred vznikom národných hnutí v 19. storočí. Na genéze latinských textov majú totiž podiel tie isté činitele, ktoré formovali aj modernú európsku spoločnosť a kultúru. Preto sú ich štúdiom a interpretácia nevyhnutné pre správne pochopenie historických procesov (Helander 2001, 8). Sympatickou črtou tejto disciplíny je skutočnosť, že latinskú literatúru nevníma len ako pokračovanie antických tradícií, ale najmä ako spoločný základ európskej, ba v novovekom období už aj mimoeurópskej kultúry. Novolatinskú kultúru možno preto výstižne definovať ako *nadnárodné prostredie, v ktorom sa utvárali národné kultúry*.

Najmä v posledných rokoch sa v neolatinistike k slovu čoraz viac dostáva záujem o výskum vzťahov medzi vernakulárnymi (národnými) kultúrami a latinskou tra-

* Štúdiá vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

díciou.² Tento trend je rovnako aktuálny aj v prostredí slovanských kultúr. Nestor chorvátskej neolatinistiky V. Vratović hovoril o latinskej literatúre Chorvátov ako o prostriedku národnej integrácie a uvedomenia (Vratović, 35–36). Takisto azda najvýznamnejší predstaviteľ súčasnej poľskej neolatinistiky J. Axer hodnotí používanie latinského jazyka v období šľachtickej republiky v Poľsku ako výraz poľskej národnej identity (Axer). Takéto tvrdenia sa na prvý pohľad môžu javiť ako paradoxy, jasne však poukazujú na kľúčový a dosiaľ nedocenený význam latinskej kultúry vo vývine európskych národov.

Pole záujmu neolatinistiky je neobvykle široké a rôznorodé – spadajú doň latinské texty všetkých žánrov (nielen beletrie) od počiatkov humanizmu až po 19. storočie. Zrejme preto táto disciplína dosiaľ nemá svoju špecifickú metodológiu a ani pevne stanovenú terminológiu.³ Z istého pohľadu možno tento fakt hodnotiť ako pozitívum, pretože prísny metodologický rámec by určite aspoň čiastočne utlmil dynamický rozvoj tejto disciplíny. Najlepším metodologickým vzorom sú i tak vždy práce špičkových odborníkov v oblasti, ktoré inšpirujú a udávajú smer výskumu a zároveň nechávajú priestor novým prístupom. Pre autora tohto príspevku sú takouto inšpiráciou kritické edície uppsalskej neolatinistiky.⁴ Pohľad, ktorý sa tu predstavuje, nie je však iba výsledkom štúdia pracovných postupov iných bádateľov, ale vychádza predovšetkým z viacročného hľadania pri riešení konkrétnych problémov spojených s konkrétnymi textami.

Kritickú edíciu historického textu s prekladom, komentárom a deskripciou jazykových prostriedkov použitých v texte možno označiť za primárnu interpretáciu nielen preto, že editor je zvyčajne prvým interpretom toho-ktorého textu ako celku, ale najmä preto, že kritická edícia otvára priestor pre ďalšie interpretácie a mala by poskytovať pevný bod, ku ktorému sa možno vždy spoľahlivo vrátiť. Preto prvoradou úlohou editora je *porozumieť textu v jeho celistvosti*. Akokoľvek banálna sa táto požiadavka môže javiť, každý, kto pracuje so staršou literatúrou, vie, že vo väčšine prípadov vôbec nejde o jednoduchú úlohu. Niektorí historici, keďže sami nemajú dostatočné jazykové zručnosti, pracujú zvyčajne s útržkami latinských textov vytrhnutými z kontextu, čo neraz vedie k úplne nesprávnej a neadekvátnej interpretácii prameňov. Nesprávne interpretácie sa potom často ďalej preberajú a vytrvalo citujú zo sekundárnej literatúry. Preto sú kritické edície s komentárom a prekladom pre historicky orientované humanitné disciplíny kľúčovým vedeckým nástrojom. Filológ-editor vytvára mosty medzi obsahmi znakovo zaznamenanými v minulosti a ich moderným recipientom. Už vytvorenie takéhoto spojenia znamená prvú interpretáciu, pretože od intencie a schopností editora závisí aj prijatie a hodnotenie toho-ktorého textu súčasnými odborníkmi. Tento proces možno azda najpriliehavejšie opísať pomocou termínov *sprístupnenie* a *sprítomnenie*. Historický text musíme *sprítomniť* tak, aby sme sa vyhli každému anachronizmu, nesmieme mu vnucovať moderné významy; naopak text má poučiť nás o významoch v ňom obsiahnutých. Úlohou editora je napomáhať tomu, aby sa toto *sprítomnenie* uskutočnilo v čo najplnšom zmysle slova, teda aby sa k recipientovi dostali všetky relevantné informácie, ktorých nositeľom je zdrojový text edície.

Ak má edícia slúžiť ako primárna interpretácia, musí pôvodný text sprístupniť v čo

najpravdivejšej a najautentickejšej podobe. K naplneniu tejto požiadavky sa možno priblížiť zachovaním istých princípov v základných zložkách kritickej edície.

1. Autentický prepis textu

Základom edície je *autentický prepis* zachovávajúci v plnom rozsahu dobovú ortografiu, ktorá sa dokázateľne pridržiavala istého úzu vo všetkých rovinách grafickej stránky textu (Burkard). Tak grafická reprezentácia niektorých hlások či morfém svedčí o dobovej etymológii slov (Helander 1995, 44); interpunkcia poskytuje informáciu o dobovom vnímaní syntaxe a vetných členov; diakritika zas v niektorých prípadoch poukazuje na kategorizáciu slovných druhov v minulosti. Zásahy do pôvodného textu sú žiaduce iba v prípade evidentných typografických alebo autorských chýb, no aj tieto treba podrobne zaznamenať v kritickom aparáte. Je totiž známe, že ani v prípade tlačených novolatinských textov nemusia byť vždy všetky výtlaky jedného vydania identické (Benner–Tengström, 21). Autorské omyly zas môžu byť veľmi inštruktívne, ak sa chceme dozvedieť, ako autor narábal so svojimi prameňmi. Preto sa má text zachovať v čo najpôvodnejšej forme a edícia nesmie spôsobiť stratu informácií. Treba poznamenať, že takto prísne formulované edičné princípy uplatňuje iba menšia časť editorov novolatinských textov, no vo všeobecnosti sa aj v tejto oblasti uznáva sloboda prístupu, pod podmienkou, že editor svoj postup dostatočne zdôvodní (Deneire). Pokiaľ ide o novolatinský ortografický úzus, uskutočnili sa dosiaľ iba parciálne výskumy (Burkard, Steenbakkers). Čo však možno s istotou povedať už teraz je to, že systém interpunkcie v novolatinských textoch nebol vonkoncom arbitrárny a vždy sa viac či menej pridržiaval istých pravidiel. Upravovanie ortografie historických textov podľa niektorej z moderných noriem sa preto z hľadiska požiadavky zachovania autenticity textu javí ako hrubý a necitlivý zásah, pretože takýto prístup vnucuje prameňu niečo, čo mu je podstatne cudzie. Písomný jazykový prejav v starších obdobiach sa totiž nikdy neriadil podľa normy, no napriek tomu v ňom možno zreteľne pozorovať isté tendencie či úzus. Úzus poskytuje autorovi oveľa väčší priestor na vyjadrenie, preto hlavne historická interpunkcia môže byť bohatým zdrojom informácií o spôsobe myslenia (členenia myšlienok) autorov v minulosti. Mohlo by sa zda namietkať, že ak sa má v edícii text zachovať vo svojej pôvodnej forme, oveľa lepšie pre účely vydania poslúži faksimile. Odpoveď na túto námietku je jednoduchá: text v elektronickej podobe alebo zaznamenaný modernými typmi písma na papieri umožňuje počítačové spracovanie, vytváranie databáz a korpusov. Ak dnes máme k dispozícii softvérové aplikácie umožňujúce takúto prácu, bolo by škoda nechávať pamiatky iba vo faksimilovej podobe.

2. Komentár

Z pohľadu novolatinskej filológie spočíva ťažisko editorskej práce na komentári k edovanému textu. Za komentár v širokom zmysle slova možno pokladať všetko to, čo okrem edovaného textu edícia obsahuje – kritický aparát, vysvetlivky k textu, preklad atď. Pravdaže, komentár môže nadobúdať rozličnú podobu a závisí vždy od schopností a časových možností editora. Avšak základom by podľa názoru autora tohto príspevku mala byť *rekonštrukcia autorovho postupu pri kompozícii diela*, čo

do veľkej miery zodpovedá identifikácii zdrojových textov a ich komparácii s výsledným tvarom. V súvislosti so zdrojovými textami vyvstáva niekoľko zaujímavých otázok.

Prvou je otázka *originality*. Neraz totiž zistíme, že pôvodca textu preberá celé pasáže od iného súčasného autora, a to dokonca bez toho, aby uviedol svoj prameň.⁵ Dnes by sme takýto postup azda hodnotili ako plagiátorstvo, no v takom prípade by sme vôbec nepochopili kompozičné postupy staršej literatúry. Ak totiž ďalej skúmame pôvod citovaných pasáží, zistíme, že ani zdrojový autor nie je ich pôvodcom, tiež ich prevzal od iného autora. Texty sa jednoducho preberali a v priebehu dlhého časového obdobia postupne modifikovali. Pojem a požiadavka originality autora v dnešnom zmysle slova azda vôbec neexistovala a v staršom období nehrala úlohu. Literatúra bola skôr kolektívnou záležitosťou, jej charakter môžeme dobre vystihnúť obrazom mohutného prúdu, do ktorého jednotliví autori vstupovali. V takomto kontexte originalita nespočíva vo vlastných formuláciách problémov, ale skôr v kompozícii, v schopnosti plodne spájať to, čo prv nik iný nespojil (Zavarský, 5).

Ďalej sa musíme pýtať, ako autor pracoval so svojimi zdrojovými textami. Vedomosť, že autor preberal celé textové pasáže odinakiaľ, nás môže zvádzať k domnienke, že jeho tvorivý postup predstavuje mechanickú kompiláciu bez hlbšieho osobného vkladu. Nie je to však tak. Detailná komparácia nás privedie k zaujímavému zisteniu: autor citované texty podrobne čítal a nepreberal ich nekriticky. Stretneme sa neraz s množstvom drobných, no významných zmien (119). Inokedy nás zase prekvapí, že napriek tomu, že autor zaoberajúc sa určitým problémom preberá z dobovej literatúry doslovné znenie celých pasáží, záver, ku ktorému dospeje, je úplne opačný, ako názor prezentovaný v zdrojovom texte (123, kom. 66).

Ďalším problémom, na ktorý nemožno neupozorniť v tejto súvislosti, sú citáty z diel antických autorov alebo alúzie na ne. Je to jav, na pomenovanie ktorého nemecká filológia používa termín *Antikrezeption*. Na základe skúsenosti však treba priznať, že význam *Antikrezeption* sa niekedy preceňuje. Prílišné zdôrazňovanie či absolutizovanie klasických väzieb textu na úkor iných, často oveľa významnejších súvislostí, môže viesť k mylnej interpretácii. Treba si uvedomiť, že antický odkaz bol v európskej kultúre trvalo prítomný a živý v najrozmanitejších podobách. Preto výskyt antických referencií v starších literárnych textoch netreba vždy spájať priamo s antickou literatúrou. Antické citáty a alúzie sa často preberali zo súvekých novolatinských textov, neraz aj s chybnými pramennými odkazmi. To však vôbec neznamená, žeby novolatinskí autori neboli sčítaní v antickej literatúre. Môžeme sa totiž stretnúť s tým, že niekedy dopĺňajú odkazy na antické diela v pasážach, ktoré prebrali od iného súvekého autora, hoci tento príslušné referencie neuviedol (129, kom. 89).

Editor tiež musí určiť *polohu* edovaného textu *v sieti a súvislostiach iných textov*, na základe ktorých poznávame a interpretujeme jeho význam. Pravdaže, pri pochopení textu vždy pomôžu aj existujúce syntetizujúce práce, mapujúce problematiku v širších súvislostiach. Tieto by sme mohli nazvať *makrohistóriou* na rozdiel od detailnej práce s jedným konkrétnym textom, ktorú by sme zas mohli nazvať *mikrohistóriou*. Makrohistória, keďže pracuje s množstvom údajov, nevyhnutne obsahuje zovšeobecnenia, ktoré nie vždy zodpovedajú konkrétnemu materiálu, ba niekedy obsahuje aj

neúplné údaje či omyly. Zmysluplné napredodovanie poznania vychádza z interakcie medzi mikrohistóriou a makrohistóriou.

3. Preklad

Preklad edovaného textu by sme mali vnímať ako *editorské čítanie*. To znamená, že preklad predstavuje vždy iba jednu z možností, i to nikdy nie definitívnu, nakoľko jazyk podlieha neustálej zmene (to, pravdaže, neplatí o umeleckom preklade, ktorý sa vďaka svojim estetickým kvalitám môže stať trvalou hodnotou). V zhode s požiadavkou autentického sprítomnenia (aktualizácie) textu by sa mal editor-prekladateľ usilovať o to, aby jazykové prostriedky prekladu verne zodpovedali pôvodnému komunikačnému zámeru autora. Pri prekladoch starších literárnych textov sa často môžeme stretnúť s použitím archaických výrazov alebo so zvláštnym, súčasnému jazyku cudzím slovosledom napodobňujúcim vetnú stavbu originálu. Takýto postup, t. j. použitie výrazne príznakových prostriedkov, zavádza súčasného recipienta a môže do veľkej miery degradovať pôvodný obsah. Neadekvátny preklad nemôže edovaný text adekvátne *sprítomniť*.

Pojem *editorského čítania* má však aj iný rozmer. Vetné členenie, resp. interpunkcia v textoch staršej literatúry nie vždy umožňuje jednoznačné čítanie. V takýchto prípadoch má preklad recipientovi ukázať, ako si text vysvetľuje editor. Edícia by mala byť takým nástrojom, ktorý počíta so všetkými potenciálnymi záujemcami a umožňuje plnohodnotnú prácu s edovaným textom. Z toho dôvodu nie je dobré upravovať pôvodnú interpunkciu a členenie textu v edícii, lebo takéto opravy sú nezvratné. Bádateľ, ktorého zaujíma jazyková stránka textu, alebo má pochybnosti o správnosti prekladu, musí potom opäť siahnuť k originálu, čím edícia vlastne stráca opodstatnenie. Treba si uvedomiť, že vo vedeckej edícii by nemalo byť prvoradou úlohou prekladu to, aby ponúkol alternatívu pre čitateľa, ktorý neovláda zdrojový jazyk. Edícia musí napomáhať a uľahčovať recepciu textu a poskytovať možnosti ďalšieho výskumu pre čo najširší okruh záujemcov.

Súhrn všetkého, čo sa tu v krátkosti načrtlo, predstavuje výsledný tvar, ktorý možno nazvať *primárnou interpretáciou textu*. Jazyk, ktorý pri takejto interpretácii editor používa, musí verne reprezentovať objekt výskumu či, lepšie povedané, objekt budúceho výskumu, keďže primárna interpretácia má byť východiskom ďalších interpretácií. Tento jazyk musí byť *jednoduchý, priezračný a zrozumiteľný* pre všetky disciplíny, relevantné pre výskum textu. Jazyk primárnej interpretácie historických textov by mal v plnej miere rešpektovať vlastné jazykové prostriedky interpretovaného textu a tiež dobové teoretické východiská, aby sa predišlo anachronickým a neprimeraným súdom. Napokon, ak má naše poznanie napredovať, je veľmi dôležité uvedomiť si, že editor musí vždy otvorene priznať, ak niektorému miestu v texte nerozumie, a mal by na to čitateľa výslovne upozorniť. Zakrývanie a obchádzanie nepochopených či nezrozumiteľných miest v texte škodí poznaniu a znemožňuje ďalší zmysluplný výskum.

POZNÁMKY

- ¹ Krátku a výstižnú definíciu termínu *novolatinský* (Neo-Latin) ponúka nestor novolatinských štúdií Jozef Ijsewijn: By “Neo-Latin” I mean all writings in Latin since the dawn of humanism in Italy from about 1300 A.D., viz. the age of Dante and Petrarch, down to our time (Ijsewijn, Preface, V). Prekl.: Používajúc pojem novolatinský mám na mysli všetky latinské písomné pamiatky od úsvitu humanizmu v Taliansku okolo r. 1300, t. j. od obdobia Danteho a Petrarqu, až po naše časy.
- ² Svedčí o tom nielen bohaté zastúpenie príspevkov venovaných latinsko-vernakulárnym vzťahom na pravidelných medzinárodných neolatinistických kongresoch a množstvo samostatných konferencií venovaných tejto téme v ostatných rokoch, ale aj významný projekt uskutočňovaný na Huygensovom inštitúte v Haagu. <http://dynamics.huygens.knaw.nl> [14. 3. 2013]
- ³ Na neolatinistickom kongrese r. 2009 v Uppsale vystúpil Toon van Hal s požiadavkou rozpracovať metodológiu disciplíny. Zdá sa však, že zatiaľ táto iniciatíva nenašla výraznejšiu podporu.
- ⁴ Ide o kritické edície prof. Hansa Helandera a jeho študentov, ktoré vyšli v rámci edície *Studia Latina Upsaliensia* v oddelení lingvistiky a filológie Uppsalskej univerzity. http://www.lingfil.uu.se/inst/publikationsserier/studia_latina_upsaliensia [14. 3. 2013]
- ⁵ Napr. M. Sentiváni pri kompozícii svojej kozmologickej štúdie (*De mundi systemate*) použil minimálne 18 zdrojových textov, z ktorých explicitne uviedol autora iba jedného z nich (Zavarský, 115, kom. 30).

LITERATÚRA

- AXER, J.: Łacina jako drugi język narodu szlacheckiego Rzeczypospolitej. In AXER, J. (ed.) *Łacina jako język elit*. Warszawa: OBTA – Wydawnictwo DIG, 2004, s. 151–156.
- BENNER, M. – TENGSTRÖM, E.: *On the Interpretation of Learned Neo-Latin. An Explorative Study Based On Some Texts From Sweden (1611–1716)*. Acta Universitatis Gothoburgensis – Studia Graeca et Latina Gothoburgensia XXXIX. Göteborg, 1977.
- BURKARD, T.: Interpuktion und Akzentsetzung in lateinischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein kurzer Überblick nebst einer Edition von Leonhard Culmanns *De Orthographia*, des *Tractatus de Orthographia* von Joachim Camerarius und der *Interpungendi Ratio* des Aldus Manutius. In *Neulateinisches Jahrbuch*, roč. 5, 2003, s. 5–58.
- DENEIRE, T.: Editing Neo-Latin texts: Editorial Principles; Spelling and Punctuation. In FORD, F. – FANTAZZI, C. – VAN DIJK, A. (eds.) *Encyclopedia of Neo-Latin Studies*. Brill 2013. (V tlači.)
- HELANDER, H.: *Emanuel Swedenborg: Ludus Heliconius and other Latin poems* edited, with introduction, translation and commentary by Hans Helander. Acta Universitatis Upsaliensis – Studia Latina Upsaliensia 23. Uppsala, 1995.
- HELANDER, H.: Neo-Latin Studies: Significance and Prospects. In *Symbolae Osloenses* 76, 2001, s. 5–44, 85–102.
- IJSEWIJN, J.: *Companion to Neo-Latin Studies. Part I: History and Diffusion of Neo-Latin Literature*. (Second entirely rewritten edition.) Leuven: University Press – Peeters Press Louvain, 1990.
- STEENBAKKERS, P.: Accent-marks in Neo-Latin, in: Schnur, Rhoda a kol.: Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis. In *Proceedings of the 8th International Congress of Neo-Latin Studies Copenhagen 1991*. Binghamton, 1994, s. 925–934.
- VAN HAL, T.: Towards Meta-Neo-Latin Studies? Impetus to Debate on the Field of Neo-Latin Studies and its Methodology. In *Humanistica Lovaniensia*, roč. 56, 2007, s. 349–365.
- VRATOVIĆ, V.: *Croatian Latinity and the Mediterranean Constant*. Zagreb–Dubrovnik: Croatian P. E. N. Centre & Most – The Bridge, 1993.
- ZAVARSKÝ, S.: *Martin Sentiváni: Dissertatio cosmographica seu De mundi systemate/Sústava sveta. Kozmologická štúdia*. Na vydanie pripravil a preklad s komentárom vyhotovil Svo-

rad Zavarský. (Slavica Slovaca, 46, 2011, Supplementum). Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2011.

ZAVARSKÝ, S. – ŽEŇUCH, P.: *Ioannikij Bazilovič: Tolkovanije Svjaščennyja Liturgiji Nova-ho Zakona istinnyja Bezkrornyja žertvy/Joannicius Bazilovits: Explicatio Sacrae Liturgiae Novae Legis veri Incruenti Sacrificii*. (Monumenta Byzantino-Slavica et Latina Slovaciae. Vol. III.) Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV – Slovenský komitét slavistov – Spolok sv. Cyrila a Metoda; Roma: Pontificio Istituto Orientale, 2009.

CRITICAL EDITION AS THE PRIMARY INTERPRETATION OF EARLY MODERN LITERARY TEXTS

Critical Edition. Editorial Principles. Neo-Latin. Early Modern Literature.

This brief essay, being a contribution to the discussion about interpretative languages, proposes some observations based on the author's experience as an editor of Neo-Latin texts. Critical edition is here projected as the primary interpretation not only because an editor is often the first person to have thoroughly read the whole text to be edited but also and foremost because every edition should be conceived as a starting point for further interpretations. As far as Neo-Latin texts are concerned, interpretations of textual passages accomplished without a comprehensive understanding of a certain text as a whole may be sometimes misleading due to insufficient linguistic competence. It is argued in this contribution that a historical text should be made available to professional audience in its most authentic form possible, i.e. without introducing unnecessary modern orthographical changes into it. Rather than converting a Latin text into a more readable form by adapting it to modern orthographical standards, the effort of editors should focus on commentary, translation as well as on reconstructing the coming into being of the text so that it can be understood in its authentic relations to other relevant texts of a particular historical period. In doing so, editors should always use a language that is transparent and easy to understand for all relevant disciplines. The primary goal of an edition is to preserve and convey as much original information as possible as well as to facilitate the reception of the edited text among a variety of different specialists.

Mgr. Svorad Zavarský, PhD.
Slavistický ústav Jána Stanislava SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava 4
svorad.zavarsky@savba.sk

Dve hľadiská interpretácie obrazových legiend vo vizuálnej kultúre neskorého stredoveku*

IVAN GERÁT

Ústav dejín umenia SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Bohatý fond obrazových legiend neskorého stredoveku možno vidieť z rôznych hľadísk. Štrukturalistický prístup zdôrazňuje fundamentálne kódy kultúry namiesto detailného opisu obrazov, čo prináša nebezpečenstvo prehliadania individuality. Tradične orientované umenovedné práce sa zameriavajú na čo najpresnejšiu identifikáciu unikátneho diela tvorivého umelca napríklad prostredníctvom štýlovo-historických kategórií. Napätie medzi týmito interpretačnými stratégiami sa prejavuje aj pri aplikácii pojmu *topoi* na označenie podobných miest rôznych legiend. Pojem umožňuje všeobecný opis kultúrnohistorických významov a súvislostí spoločného tematického jadra rôznych legiend. Pri interpretácii konkrétneho obrazu sa tieto významy a súvislosti môžu meniť vzhľadom na jedinečný charakter konkrétnej kompozície a jej historickej situácie.

Textové pramene obrazových legiend

Najpopulárnejšie zbierky legiend zachytávajú len niektoré z verzii príbehov, ktoré sa písomne aj ústne šírili v čase vzniku obrazových legiend. Často preto nemáme dostatok istoty, či myslíme na rovnaký príbeh ako maliar a doboví diváci, aj keď zhoda alebo rozdiel obrazu voči nám známej verzii príbehu pomáhajú pri vyhodnocovaní relevantnosti prameňa. Zachované pramene obvykle obsahujú práve tie verzie legiend, ktoré poznalo veľké množstvo ľudí, takže poskytujú dobré východiská pre tvorbu interpretačných hypotéz. Na prvom mieste treba spomenúť Zlatú legendu (*Legenda Aurea*), dielo, v ktorom dominikán Jakub z Voragine niekedy medzi rokmi 1252–1260 skompiloval životy najpopulárnejších svätcov (Fleith 1991, 12–16). Jeho popularitu vystihuje fakt, že len v poslednej tretine 15. storočia, keď sa rozšírila kníhtlač, dosiahla viac ako sto vydaní v náklade priemerne 1000 kusov (Brückner 1974, 523). O význame a dosahu Jakubovho diela svedčia aj polemiky, ktoré sa o ňom viedli a vedú (Reames 1985, 11–70).

* Štúdiá vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

Podobne populárnym sa stali aj nemecky písané Životy svätých (*Der Heiligen Leben*), najúspešnejšie hagiografické dielo v ľudovej reči, ktoré pred rokom 1521 opísali v 197 rukopisoch a vytlačili 41-krát (Williams-Krapp 1986, 188). Ilustrácie tohto diela z vydania r. 1488 prispeli k výraznému vývoju v oblasti vizuálnych médií, založenému na spolupráci významných norimberských umelcov (napríklad Michaela Wolgemut či Wilhelma Pleydenwurfa) s vydavateľom Antonom Kobergerom, prvým veľkopodnikateľom v obchode s knihami (Huber 1997, 21). Dürerov svokor Koberger mal svoje zastúpenie aj v mestách, blízkych nášmu regiónu – vo Viedni, Budapešti, Prahe či Krakove. Ním vydávané diela sa mohli ľahko dostať aj do dielni umelcov tejto časti Európy, ktorí pracovali hlavne na cirkevných objednávkach (Ciulisová 2010, 114). Vďaka rozsiahlemu a systematickému šíreniu kníh, ilustrovaných drevorytmí, sa radikálne zmenili možnosti šírenia obrazových legiend v strednej Európe. K dielam, vydaným Kobergerom, patria aj Životy svätých (*Der Heiligen Leben. Sommer- und Winterteil. Nürnberg, Anton Koberger, 1488*), ilustrované 254 drevorezmi (Lülfing 1979). S touto okolnosťou treba rátať aj pri interpretácii obrazov.

Miesto legiend v živote, ich funkcia v dobovom ponímaní

Na pochopenie úlohy obrazovej legandy na určitom mieste a v určitom čase teda nestačí rozprávanie príbehov. Treba sa zaoberať aj problémami ich výkladu. Za identifikáciou príbehu by preto mal nasledovať pokus o spoznanie jeho miesta v kultúrnom živote spoločenstva a vplyvu na ľudskú predstavivosť. Mediálna revolúcia druhej polovice 15. storočia priniesla zmenu technických možností šírenia obrazov a v konečnom dôsledku vplývala aj na situáciu, v ktorej boli vnímané ich obsahy (Por. Wyss 1997, 15–18). Zlatá legenda sa používala hlavne pri vyučovaní v školách, alebo ako príručka pre kazateľov (Fleith 1991, 39–42; Boureau 1984, 11). Legendy a ich ilustrácie, šírené knihami, písanými v ľudovej reči, boli už určené aj na súkromné čítanie. Predstavivosť čitateľov ovplyvňovali iným spôsobom, než stredovekí kazatelia. Aj táto zmena mediálnej situácie svedčí o vývojových premenách kultúry, ktoré ovplyvňujú vnímanie obrazov. Kritické štúdium akéhokoľvek dokumentu uctievania svätcov si vyžaduje zistiť v akom duchu, za akých okolností, v akom prostredí a za akým cieľom bol vytvorený (Dubois – Lemaître 1993, 2). Neskorostredoveké obrazy sa obvykle maľovali na steny kostolov alebo bývali súčasťou retabul, umiestnených na oltároch chrámov. V takomto kontexte bolo ich hlavnou úlohou prispievať k pestovaniu kultu príslušného svätca pripomínaním jeho osoby a činov, ktoré mali vyvolať aj určité citové reakcie. Mnohí myslitelia neskorého stredoveku sa pridržali názoru Tomáša Akvinského. Dominikánsky filozof pripisoval obrazom, umiestňovaným v kostoloch, trojakú funkciu. Majú slúžiť: 1., na poučenie nevedomých, ktorí v nich čítajú ako v nejakých knihách; 2., na osvieženie pamäti, teda na lepšie pripomenutie mystéria vtelenia a príkladov svätých; 3., na vzbudenie citov veriacich, čo dosahujú efektívnejšie, než hovorené slovo:

Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis. (Thomas Aquinas:

Commentarium, Commentum in librum III, dist. 9, qu. 1, art. 2; por. Freedberg 1989, 162).

Tomáš bol veľmi vplyvným autorom, no jeho názory zasahovali autorov a vnímateľov obrazových legiend v rôznej miere. Roku 1395 sa anonymný pražský augustinián zamýšľa nad silou obrazu svätcov, ktorý má rýchlejšie priviesť srdce diváka k láske voči zobrazeným, k súcitu s ich utrpením, alebo k modlitbe: „*Visis ergo ymaginibus sanctorum mox movetur cor ad amandum illum, quem signant, vel ad compaciendum passionis sue vel ad rogandum*“ (Kalina 1995, 248 a 256). Spoločným menovateľom citovaných názorov je určitá predstava o usmerňovaní vedomia vnímateľa. Obrazy zasahovali myseľ diváka, ktorá už bola ovplyvnená inými myšlienkami.

Malba v svätyni chrámu sa ocitla v blízkosti centra liturgického diania. Jej výkladu preto môžu pomôcť aj ďalšie pramene, napríklad dobové kázne a liturgické texty. V písomnej podobe sa zachovala len malá časť toho, čo sa v kostoloch o svätcoch a sväticiach rozprávalo a kázalo (por. Williams-Krapp 1986, 13–22; všeobecne Brtáňová 2000). Pôsobenie týchto textov v rámci bohoslužby spoluvytváralo komunikačnú situáciu vnímania obrazov a ich jednotlivých motívov. Neraz priamo interpretovalo zobrazené udalosti. Liturgia budovala u účastníkov slávností vedomie, v ktorom niektoré hodnoty dostávali prednosť a iné sa zasa potláčali. Aj v stredoveku existovala určitá forma pastoračnej psychológie, určité techniky na ovplyvnenie veriacich. Interpretácii obrazov preto môžu napomôcť aj ďalšie pramene, napríklad penitenciály (por. Gurevič 1996).

Obrazové legendy existovali v zložitej spleti historických vzťahov. Jednotlivé diela obsahujú aj prvky, ktoré sa nedajú zahrnúť do racionálneho výkladu, takže v každom prípade musí ostať aj niečo nevyslovené. Napriek tomu je možné pokúsiť sa pochopiť pravidlá, ktoré podmieňovali ich funkčnosť v dobovej kultúre. Tieto pravidlá sa zakladali na uvažovaní teologicky vzdelaných autorov legiend, ktorí inšpirovali neskorších vykladačov, vrátane maliarov. Teológovia neskorého stredoveku nechávali určité miesto pre iracionalitu, zároveň však boli správcami rozsiahleho fondu príbehov a strážcami určitej úrovne ich pochopenia. Svoje znalosti využívali pri začleňovaní vybraných motívov legiend do života svojej doby.

Maliari ani kazatelia nemohli vidieť hrdinov príbehov, ktorým sa venovali. Absolútna väčšina obrazových legiend rozprávala o udalostiach, ktoré sa odohrali v dávnej minulosti, napríklad v biblických časoch alebo v neskorej antike (k legendám z tejto doby pozri Vielberg – Dummer 2005). Mnohé obrazy, ktoré vznikli na periférii latinského kresťanstva sa venovali tomu, čo sa udialo v centrách kresťanstva, napríklad v Ríme alebo v Jeruzaleme. Aj tento prostý fakt obsahuje určité politikum. Keď na periférii uctievali dávno mŕtveho svätca, reprezentujúceho centrum, znamenalo to aj symbolické uznanie autority centra bez reálneho ohrozenia praktických záujmov žijúcich osôb (Geary 2006, 325).

Tvorcovia našich obrazov si minulosť najčastejšie predstavovali práve podľa rozprávania určitej legendy. Legenda bola literárnym žánrom, ktorý mal svoje síce nepísané, predsa však rešpektované pravidlá (Ringler 1975; Rosenfeld 1982; Walz 1986; Nahmer 1994). Cieľom hagiografického rozprávania nebolo skúmanie histórie, ale budovanie určitej všeobecnejšej predstavy o človeku (por. Ecker 1993). Nešlo vlastne

o minulosť ako minulosť, ale o rozvinutie určitých predstáv, vo svetle ktorých nadobúdala zmysel aktuálna prítomnosť. Do obrazov sa premietali hierarchické vzťahy, typické pre myslenie veriacich a usporiadanie dobovej spoločnosti. Zobrazené príklady svätcov a svätíc mali pomôcť divákovi orientovať sa v pozemskom putovaní podľa večných hodnôt zjavenej pravdy a dosiahnuť večný život. Stredovekí autori a vnímatelia si uvedomovali, že medzi dobou ich života a obdobím, v ktorom sa opisované udalosti odohrávali, existoval určitý časový odstup. Tento časový posun však nepovažovali za príliš podstatný, lebo predovšetkým ich zaujímala podobnosť problému, ktorý považovali za nadčasovo a univerzálne platný. Aj preto im nerobilo žiaden problém obliecť postavy do dobových šiat či doplniť výjavy detailmi zo svojej vlastnej doby. Rovnako málo ich zaujímali geografické odlišnosti, takže aj príbehy, ktorých dejiskom bola napríklad blízkovýchodná púšť, neraz umiestnili do dôverne známeho prostredia.

Zdá sa, že pre autorov ani vnímateľov legiend v podstate neexistovala otázka dôkazu historickej existencie určitého legendárneho príbehu. Ku skúsenosti moderného človeka však podobné otázky a pochybnosti patria. Historický odstup ideového sveta legiend od modernej doby sa už nedá poprieť. Dokresľujú ho napokon aj nie príliš priateľské poznámky, ktoré tomuto žánru adresovali klasici historiografie, napríklad Gibbon alebo Burckhardt (Heffernan 1988, 55–60). Vplyv moderného pozitivizmu zasiahol aj časť cirkevných učencov. Jezuita Hippolyte Delehaye vo svojom dnes už klasickom texte tvrdí, že mnohé legendy treba čítať s kritickým odstupom aj preto, že ich autori zaznamenávali svedectvá prostých ľudí, či populárne fámy (Delehaye 1907, 1–59).

Popri kritických hlasoch sa v našej dobe objavujú pokusy pochopiť špecifickú logiku tvorivej imaginácie, stojacej za legendami. Často sa pritom zdôrazňuje rétorický účinok rozprávania legiend na poslucháčov, ktorý mal byť dôležitejší, než empirická overiteľnosť uvádzaných údajov (Heffernan 1988, 3–71). Takýto prístup harmonizuje zo zistením, že „fiktívni“ svätci patrili k najpopulárnejším. Ich legendy spĺňali dôležité sociálne a psychologické funkcie (Mohnhaupt 2000, 142–143). Štúdium týchto funkcií dnes využíva moderné religionistické, etnologické aj psychologické poznatky na pochopenie logiky uvažovania autorov legiend (Např. Nie 1987, Nie 2002). Či sa určité obsahy reálne existujúcich obrazov označia za fikcie, resp. ilúzie závisí aj cieľa príbehu, ktorý chceme rozprávať. V stopách Nietzscheho úvah o histórii (*Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*) možno konštatovať, že nezainteresované starožitnícke zbieranie faktov sa podstatne odlišuje od rétorickej oslavy hrdinov viery, ale aj od arogantného zosmiešňovania stredovekej poverčivosti. Pochopeniu historických funkcií obrazov sa do cesty stavia starožitnícka nivelizácia ideových hodnôt, ale aj bojovný ideologický prístup. Emocionálny náboj, ktorým môžu minulé deje čitateľa či poslucháča zaujať, by sa mal zachovať aj popri triezvom vyhodnocovaní empiricky zistiteľných faktov. Hippolyte Delehaye správne zdôrazňoval, že k skutočne produktívnemu štúdiu hagiografických legiend patrí aj sebareflexia bádatela, vrátenie úsilia o uvedomenie si vlastných emocionálnych stavov. Kritické myslenie je žiaduce, pri neopatrnom používaní by však mohlo viesť k nerozvážnej skepse a cynickému prístupu voči legen-

dám. V obrazových legendách nešlo o empirickú, ale o duchovnú pravdu (Halbfas 2002). Hagiografický žáner je motivovaný inak než úprimná svedč či sebaodhaľenie. Autori legiend dávali prednosť budovaniu spoločenstva pred nemilosrdným morálnym striptízom. Úprimné sebaujadrenie je iba jednou zložkou dialogického procesu socializácie. Druhou je pochopenie noriem, ktorými sa spoločenstvo riadi. Pri kodifikácii a propagácii týchto noriem zohrávali legendy veľmi významnú úlohu.

Podľa pápeža Gregora Veľkého je život svätca svedectvom Božieho konania medzi ľuďmi, ktoré malo povzbudzovať k cnosti a viere a súčasne budovať cirkev ako telo Krista prostredníctvom jej členov (Gregor Veľký, *Dialógy I*, 9; Hahn 1988, 13). Gregor z Tours upresňuje v úvode k svojim klasickým *Vitae Patrum* (okolo 591), že písanie životov svätcov pomáha budovať cirkev aj preto, lebo povzbudzuje poslucháčov k napodobovaniu – „*auditorum animos incitat ad profectum*“ (Heffernan 1988, 4). Rétoricky účinne prezentovaný príklad jednotlivca otvára etickú dimenziu v živote spoločenstva (Heffernan 1988, 18–30). Praktickým cieľom takto orientovaného prístupu ku skutočnosti bolo pestovanie úcty k významným predstaviteľom kresťanskej viery. Táto úcta sa stala významným zjednocujúcim momentom spoločenstva, ktoré ju pestovalo. Uctievaná osoba symbolizovala hodnoty skupiny, ktorá sa ku nej hlásila; príbehy svätcov rozprávajú o spoločnosti, ktorá ich vysvätila a uctieva.^a Keďže legendy boli v mnohom vedomou propagandou, treba pri ich hodnotení vziať do úvahy aj nepriame pramene (Graus 1965, 39; Geary 1996, 5, 15). K nim určite patria aj obrazy. Nielen ikonografické témy a s nimi spojené informácie o cnostiach a zázrakoch, ale aj konkrétna podoba obrazov môže poskytnúť údaje o historickom hodnotení legiend, o spôsobe ich dobového vnímania, o ich mieste v živote.

Inštitucionálne zázemie pre tvorbu textových i obrazových legiend vytvárala cirkev. Z vyššie uvedeného svedectva vidno, že jej išlo aj o vlastný rozvoj. Na duchovný a mystický výklad príbehov sa preto možno pozrieť aj zo sociálno-historického hľadiska. Cirkev si starostlivo budovala svoju spoločenskú pozíciu autoritatívneho vykladača nadčasových právd. Jej úsilie muselo reagovať na mnohé komplikované historické situácie, v ktorých išlo o rozdielne záujmy zúčastnených osôb a inštitúcií. Cirkevným hodnostárom, ktorí riešili spleť vzťahy, nestačilo rozjímanie nad duchovnými pravdami. Museli prejavíť aj nemalú mieru praktickej inteligencie, zmyslu pre praktický život. Medzi oboma podobami mentálnej aktivity nikdy neexistovala celkom presná hranica. Hagiografické rozprávanie vplývalo aj na praktické správanie ľudí, takže mnohé motívy naratívnych obrazov spĺňali popri čisto náboženských cieľoch aj iné funkcie. Písomné pramene o nich prinášajú podrobné svedectvá len vo výnimočných prípadoch. Historické skúmanie kultúry sa preto vo veľkej miere opiera aj o nepriame pramene. K nim patria aj lepšie dokumentované analógie, na základe ktorých si možno vytvoriť pomerne komplexnú predstavu o vplyve obrazov v kultúre, nezasiahnuťej osvietenskou kritikou (príklady uvádza a rozoberá Freedberg 1989).

Svojím učením, obradmi a strategickými rozhodnutiami vplývala cirkev nielen na konkrétnu podobu hagiografických cyklov, ale aj na ich vnímanie. Dôležitú úlohu pritom zohrávala organizácia času. Príbehy svätých osôb sa cyklicky pripomínali v rámci poriadku sviatkov, daného štruktúrou liturgického roka. Určitý príbeh sa tak

dostával do pozornosti veriacich v rámci liturgie na príslušný sviatok (Adam 1998, 188–258). Obsahovali ho príslušné lekcie breviára; v mníšskych spoločenstvách sa legendy predčítali aj počas spoločného jedla (por. Wormald 1988, 43 o možnostiach súkromného čítania). Liturgické pripomínanie znamenalo periodickú obnovu spoločenskej pamäti. Podobne ako legendy samotné zabezpečovalo aj ono udržiavanie vybraných spomienok na príbehy svätcov v pamäti kresťanskej obce. Videli sme, že obrazové legendy zohrávali aj úlohu určitej mnemotechnickej pomôcky. Toto konštatovanie nadobúda väčšiu hĺbku aj z hľadiska stredovekej teórie pamäti, inšpirovanej Aristotelom. Tá pomenovala dve konštitutívne zložky každej spomienky – vizuálnu podobnosť (*simulacrum*) a jej emocionálnu rezonanciu či zafarbenie (*intentio*). Keďže obrazy podávali udalosti z legiend spravidla emocionálne mimoriadne intenzívnym spôsobom, disponovali vysokým potenciálom na to, aby si ich divák zapamätal. Krvavé, násilné, príšerné, štekľivé, bázeň vzbudzujúce alebo patetické obrazy úmyselne stimulovali divákovu pamäť (Carruthers – Ziolkowski 2002, 8–13). Toto treba zohľadniť aj pri konkrétnej analýze jednotlivých umeleckých diel. Tá by mala odpovedať na otázku, akými prostriedkami obraz narába, aby diváka emocionálne oslovil. Pokiaľ ide o emocionálnu stránku ľudského vnímania skutočnosti, obrazy sú mimoriadne dôležitým historickým prameňom.

Príbehy rôznych osôb využívali podobné obrazové kompozície a motívy, s ktorými sa mohli viazať aj podobné významy zobrazených udalostí. Vonkajškovo podobné prvky nás privádzajú na stopu komplexnejšieho fenoménu, ktorý možno označiť termínom vizuálny topos. *Topoi* sú typickým javom stredovekej kultúry a v posledných desaťročiach sa stali aj témou umelecko-historických výskumov (Por. napr. Hahn 1988, 9–13; Carrasco 1989, 1–2; Telesko 1993; Labuda 1999, 240). Otázne je, ako často tento pojem používať, aby sa nestal samoúčelným a do akej miery spresňovať jeho definíciu. Lothar Bornscheuer ponúkol presnejšiu definíciu, vychádzajúcu z Aristotelovej Topiky a Cicerovej rétoriky: rozlišuje štyri základné štruktúrne momenty pojmu topos: habitualitu, potencialitu, intencionalitu a symbolicitu (Bornscheuer 1976, 91–108. Por. aj Bornscheuer 1987). Už Ernst Robert Curtius používal grécky pojem topos na označenie spoločných miest (*loci communes*) textov. Poukázal aj na súvislosť topiky s praobrazmi kolektívneho nevedomia, no vyhol sa presnej definícii (Curtius 1998, 120). Empirické skúmanie totiž prináša prekvapenia, ktoré môžu rozbiť príliš úzko zadefinované rámce.

Ďalšou zaujímavou otázkou je funkčnosť konvencií v obrazovej hagiografii. Otázkou je, do akej miery sa v hagiografickej legende dá hovoriť o konvenčnom systéme pravidiel, ktorý by pri produkcii textov a obrazov poskytoval vnímateľovi informáciu o hierarchickom poriadku sveta a spoločnosti, garantovanom absolútnou mocou Boha (por. Kanovský 1994, 624). Takáto interpretácia sa namiesto podrobného opisu skúmaných objektov sa zameriava na vzťahy a operácie, ktoré sa s nimi v danom systéme spájajú (k úlohe semiotiky pri analýze obrazov por. Nöth 2005, Nöth 2005a). Kritici takto orientovaného štrukturalistického prístupu zdôrazňujú, že prílišný dôraz na *topoi* ako „fundamentálne kódy kultúry“ prináša nebezpečenstvo prehliadania individuality (Nahmer 1994, 154). Ak už historické skúmanie narába s deduktívne konštruovanými modelmi malo by sa pokúsiť preveriť mieru ich platnosti. Historic-

ká pravdivosť je dôležitejšia, než elegantná formalizácia vysvetľujúcich modelov či myšlienkových schém. Rekonštrukcie modelov postihujú len určité momenty obrazu a jeho historických kontextov. Myšlienkové schémy majú byť heuristickým nástrojom, ktorý sa utvára a pretvára v priamom kontakte so zachovanými dielami v súlade s charakterom dosiahnutých zistení. Pritom treba systematicky používať fragmenty textov, u ktorých sa dá rozumne predpokladať, že v skúmanom období vplývali na myslenie tvorcov a vnímateľov legiend. Opakované kompozície či motívy sa v kultúre stredoveku spájali nielen s rozprávaním legiend, ale aj s myšlienkami teológov a filozofov, ktorí vysvetľovali ich význam. Tieto myšlienky sú neraz cudzie mentalite moderného človeka, takže pochopenie významu určitého toposu si vyžaduje prekonávať historický odstup. Popri rozdieloch totiž existuje medzi našou a stredovekou kultúrou aj určitá kontinuita, ktorá umožňuje dialóg. Dávno mŕtvych autorov v tomto dialógu zastupujú obrazové aj textové pramene, ktoré treba nechať prehovoriť ich vlastnou rečou. Treba sa pokúsiť pochopiť ich výpovede, no pritom nezabúdať ani na vlastný uhol pohľadu, vlastné videnie sveta, vlastný názor. V priebehu skúmania sa náš pohľad na analyzované fenomény rozvíja a neraz aj mení. Je to určitý proces, ktorého hranice určuje len naša vlastná konečnosť.

Výklad príbehov prebiehal a prebieha v rôznych situáciách a týka sa rôznych úrovní vnímania. Výklad príbehu prostredníctvom obrazu sa začínal už pri jeho tvorbe, kedy bolo potrebné vybrať určitú verziu príbehu. Proces premeny vybraných textových obrazov na zmyslovo vnímateľné dielo zahŕňal viacero etáp. Maliar si musel – často aj v dialógu s teologickým poradcom – podrobnejšie predstaviť výzor a konanie postáv, vytvoríť si určitý mentálny obraz. Napokon pri zobrazení deja musel doplniť aj také detaily, o ktorých sa v texte nehovorí konkrétny výzor postáv, ich vzájomné vzťahy a často aj obraz prostredia, kde sa dej odohrával. Pri prevode mentálneho obrazu na maľbu použil určitý umelecký jazyk, ktorý disponoval vlastnými možnosťami na ovplyvnenie myslenia a nálady divákov. Na tomto mieste vstupuje do hry druhý, špecificky umenovedný pohľad.

Jedinečnosť diela

Individualita maliarov sa preto prejavuje v rozdieloch, ktoré existujú popri vzájomných podobnostiach ich jedinečných diel. Vo výjavoch, ktoré sú si navzájom blízke, možno presnejšie vyhodnocovať individualitu jednotlivých diel. Obrazy rovnakej či podobnej témy v rovnakom umeleckom médiu a v rovnakom období sú najlepšou bázou pre zistenie toho, čo bolo v danom diele jedinečné (Pächt 1977, 254–255). Historickým zakotvením obrazovej reči diela, jeho oslobodením od izolovanosti sa tak získava aj rámec, v ktorom je možné odbúrať prílišnú mnohoznačnosť subjektivistického čítania maľby (Pächt 1977, 196).

Aj takýto prístup harmonizuje s niektorými výpoveďami dobových prameňov. Tomáš Akvinský si uvedomoval aj význam maliarovej práce pre krásu obrazu. Vyslovil názor, že krása vyplýva z dokonalosti reprezentácie, nie zo samotného námetu, ktorý môže byť aj škaredý: „*imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem*“ (Summa Theologiae 1, quaestio 39 articulus 8; por. Assunto 1996, 110; Tatarkiewicz 1988, 239). Viacero dobových traktátov a teórií pripomí-

nalo divákovi, že pred obrazom prichádza striedavo k slovu vonkajšie aj vnútorné videnie, takže vizuálne zmyslové potešenie z diela, ktoré by dnes niektorí nazvali estetikou obrazu, sa organicky spájalo s náboženskou ponukou zmyslu (Tammen 2005, 326). Dalo by sa teda povedať, že obrazové legendy prispievali k harmonizácii ľudskej skúsenosti. Takýto názor však nenachádzal jednoduché a automatické uznanie ani v neskorom stredoveku. Prinajmenšom od čias husitizmu sa v strednej Európe objavovali aj výrazne kritické názory. Mikuláš z Drážďan videl v obrazoch svätých narábanie s iluzívnymi technikami, ktorými lakomí kňazi v spolupráci s maliarmi zvädzajú ľudí k idolatrii (Nicolai Dresda: *De imaginibus*, fol. 176v–177v; por. Nechutová 1964; Schnitzler 1996, 56). Pražský teológ Jakub zo Stříbra vyčítal r. 1417 obrazom svätých, že zvodná krása či dokonca nahota ich tiel môže mladých, charakterovo nevyzretých ľudí zväzdať k telesnej žiadostivosti – *amor carnalis* (Jacobus de Myza: *Positio de ymaginibus*, fol. 188r; Schnitzler 1996, 60). Už týchto pár príkladov postačuje na sproblematizovanie zjednodušených predstáv o postoji neskorostredovekej spoločnosti k obrazom.

V kultúre neskorého stredoveku získavala čoraz väčší význam individuálna skúsenosť. Väčšinu zachovaných obrazov vytvorili skôr protivníci, než autori citovaných kritických poznámok. V konkrétnej podobe týchto maliieb však možno identifikovať individuálny prístup autorov k existujúcim kultúrnym vzorom. Každý z nich prezentoval tradičné témy svojím vlastným spôsobom, vlastným štýlom. Používanie modelov a opakovanie známych kompozícií charakterizovalo mnohé umelecké diela stredoveku. V prípade obrazových legiend dodávalo opakovanie určitých modelov konania obrazom takmer posvätný charakter. Čo bolo známe, dalo sa ľahko pochopiť a prijať a naopak – zmeny zaužívaných vzorov by mohli viesť k nezrozumiteľnosti, ba dokonca k podozreniu z herézy (Ross 1994, 135; por. Camille 1989, 212–213). Opakovanie podobného však iba výnimočne znamenalo kopírovanie rovnakého. V roku 1492 vydali v Benátkach Hieronymove *Vitae* v ľudovom jazyku (Hieronymus 1492). Pri ilustrovaní životov rôznych svätcov použili rovnaké drevoryty. Niekedy ignorovali aj fakt, že tieto obrázky obsahovali nápisy – mená, ktoré ich spájajú s inými svätcami. Fenomén *topoi* sa od takejto mechanickej podobnosti výrazne odlišuje. Namiesto opakovania celkom rovnakého cieľi na podstatnú podobnosť dvoch inak originálnych obrazov. Napokon, aj pri prepise grafickej predlohy do maliarskeho média dochádzalo k posunom, ktoré odrážali osobitné hodnotenie zobrazeného výjavu rôznymi maliarmi.

Obraz a spoločenstvo

Problematika obrazu a pamäti presahuje horizont individuálnej psychológie. Výber zobrazených príbehov spravidla zohľadňoval hlavné hodnoty spoločenstva a potreby zachovávanía jeho identity (Adenna 2009, 526–536). Poriadok liturgie včleňoval textové aj obrazové rozprávanie do precízne inscenovanej komunikačnej situácie. Cieľom takéhoto postupu bolo priviesť veriacich k vedomiu živej prítomnosti nadčasového posolstva, obsiahnutého v udalostiach svätého života (Por. Simson 1993; Labuda 1984, 90–93). Liturgické sprítomňovanie kládlo dôraz na všeobecné, na to, čo svätca či sväticu ukazovalo ako žiarivý príklad kresťanského života. Takýto život sa

v ideálnom prípade vyznačoval popretím vlastnej subjektívnej vôle individua v mene pôsobenia vyššej vôle Stvoriteľa v zmysle najrozšírenejšej kresťanskej modlitby: *fiat voluntas tua*. Aj v hagiografickej legende ostáva rozhodujúcou ideou a základom svätosti vzťah svätca či svätice k Bohu (Angenendt 1997, 144). Život svätých osôb aj rozprávanie o nich sa podľa Gregora Veľkého chápania odohráva medzi pozemskou a nebeskou sférou, pričom sebaaprekonávanie sa pre svätcov stáva cestou, ktorou sa približujú večným pravdám (Heffernan 1988, 10, 11). Základom svätého života mala byť vôľa jedného Boha – aj preto sa jednotlivé scény rôznych obrazových legiend navzájom podobajú.

Ideový svet stredovekých obrazov sa nerozlučne spája s veľkými textovými rozprávaniami židovsko-kresťanskej tradície (Kemp 2004, 92–105). Odvolávanie sa na minulosť, na osvedčené authority mávalo v stredoveku prednosť pred inovatívnym prístupom. Technika opakovania vyjadrovala vôľu zrušiť čas a zmenu. Takýto prístup umožňoval oprieť sa o solidaritu skupiny, zdôrazniť hodnoty, na ktorých sa zakladala súdržnosť spoločenstva. Stredoveká kultúra touto technikou uspokojovala ľudskú potrebu vyhnúť sa neistote: „... mentalita, senzibilita a chovanie sú riadené hlavne potrebou upokojiť sa“ (Le Goff 1991, 308–309). Hagiografi často potláčali individualitu určitého svätca či svätice, aby dokázali ich svätosť. Skutočný život jednotlivých osôb (ak ho vôbec poznali) neraz zastierali hromadením stereotypov, ktoré vychádzali z osvedčených vzorov, napríklad z textov Biblie, Gregora Veľkého, Athanasia, Sulpicia Severa či Hieronýma. Konformita so starodávnym modelom správania zaručovala aj prijatie opísaného konania spoločenstvom (Goodich 1982, 6). Aj keď tento model nebol celkom presne definovateľný, spôsob, akým svätci a svätice nasledovali Krista, nevyhnutne vychádzal zo starších tradícií (Vauchez 1999, 264). Práve tradície formovali očakávanie publika, ktoré aj k novo vytvoreným obrazovým legendám pristupovalo s určitým predporozumením (Figge 2000, 148). Sledovanie osvedčených biblických a neskôr aj hagiografických modelov ponúkalo v prvých storočiach kresťanstva aj spôsob, ako sa odlišiť od pohanskej mágie (Ward 1982, 168). Obrazové legendy sa preto musia chápať v rámci historického procesu, v ktorom sa spájajú momenty kontinuity s diskontinuitou, tradícia s inováciou. Ak sa historik umenia sústreďuje len na originalitu daného obrazu, unikne mu možno práve tá zložka výpovede diela, ktorú jej súčasníci pokladali za podstatnú. Aby k tomu nedošlo, treba sa pokúsiť pomenovať nadindividuálne črty nekonečne rozmanitých príbehov, ktoré pretrvali v priebehu zložitých historických procesov.

Záver

Spôsob, akým ľudia rozumeli rozprávanému príbehu, sa musel premietnuť aj do stvárnenia epizód jednotlivých príbehov. Vzájomná podobnosť verbálnych aj vizuálnych obrazov príbehov rozličných svätých osôb je relatívnou veličinou – niečo sa zhoduje a niečo je zároveň iné. V rámci mimoriadne rozmanitého súboru empirických údajov možno nachádzať podobnosť, opakovanie a zhodu určitých charakteristických prvkov.

O štruktúre a detailoch určitej scény, ako aj o jej súvislostiach s dobovými myšlienkovými a spoločenskými hierarchiami spravidla hovoríme moderným jazykom.

Napriek tomu, že takýto jazyk v minulosti neexistoval, možno ním postihnúť významy a vzťahy, ktoré reálne existovali aj v minulosti. Stredovekí autori o nich hovorili iným jazykom, ba niekedy sa k nim radšej ani nevyjadrovali. V týchto prípadoch si ich uvedomovali diskkrétne, mlčky a potichu, ako niečo banálne a samozrejmé, čo netreba pripomínať. Zmenená historická situácia so sebou prináša aj zmenu uhla pohľadu. Z nového hľadiska sa zdanlivá banalita môže javiť ako dôležitý východiskový predpoklad dobovej kultúry.

Obrazy sú mimoriadne komplexnými fenoménmi, ktoré nemožno pochopiť pomocou jednoduchých myšlienkových modelov (por. Bächtmann 1989, 156–165). Každá vysvetľujúca schéma zachytáva v rámci neredukovateľnej komplexnosti určité súvislosti. V nekonečnej bohatosti historických dát sa dokážeme zmysluplne orientovať len vtedy, ak si priznáme predpoklady vlastnej interpretácie. Už samotné zoradenie scén do určitých skupín predpokladá rozhodnutia, ktoré vyjadrujú určitý spôsob pochopenia. Ak obraz predvádza zázrak, ktorý sa podľa legendy stal pri mučení svätca, tak sa ho týkajú myšlienkové stereotypy, spájané so zázrakom, ale aj tie, ktoré sa viažu na martýrium.

Podobnosť jednotlivých výjavov rôznych obrazových cyklov zo života svätcov a svätíc môže niekedy vyvolávať dojem, akoby sa obraz určitého individuálneho príbehu skladal zo scén, známych z príbehov iných svätcov. Hagiografické rozprávania pracuje aj vo svojej textovej podobe pracuje s určitými elementárnymi prvkami, ktoré sa opakujú v rôznych legendách (Boureau 1984, 110–204). Prítomnosť stereotypného opakovania podobných kompozícií osobitne vyniká v prípade rozsiahlych zbierok obrazových legiend, napríklad v Uhorskom Anjouovskom legendáriu (Uhorské legendárium, por. Szakács 2006a, 155). Zaznamenať podobný fenomén v rámci časovo, miestne aj autorsky diferencovanejšieho obrazového materiálu je o niečo zložitejšie. Vyžaduje si to pomenovať nielen podobnosti, ale aj rozdiely, určiť mieru identity a prípadne aj nájsť jej odôvodnenie.

Kedy vlastne môžeme označiť opakovaný výjav či motív pojmom *topos*? Dôležitú úlohu pri historickom fungovaní ako aj pri skúmaní *topoi* zohrala idea imitácie Krista. Táto idea bola samozrejme len určitým ideálom, orientujúcich konanie ľudí, pretože žiaden človek nemôže úplne napodobniť Boha. Napriek tomu obmedzeniu fenomén opakovania v hagiografických obrazových cykloch často odkazuje na identitu svätca s Kristom (Hahn 1988, 9, 13). Táto myšlienka a s ňou spojené techniky obrazovej reprezentácie sa stali nástrojom transformácie chaosu reálnych dejín na poriadok dejín spásy (Mohnhaupt 2000, 149). Niekedy však citovaná myšlienka nevedie k pochopeniu. Napríklad obrazy biblických stretnutí svätcov s Kristom namiesto *imitatio Christi* obvykle celkom jednoznačne demonštrovali prevahu Boha nad človekom. Pri Kristovom krste v Jordáne konštatoval svätý Ján Krstiteľ svoju menejcennosť voči Kristovi: „ten, čo príde po mne, je mocnejší, ako som ja. Ja nie som hoden nosiť mu obuv“ (Mat 3,11). Aj v scénach povolania Petra a *Noli me tangere* Kristus rozkazuje a svätec či svätica len rešpektujú jeho príkaz (por. Baert 2006). Podobne pri vykonávaní skutkov milosrdenstva svätci nasledovali Kristove slová, nie jeho osobný príklad (por. Botana 2012). Napriek rôznym výnimkám však zameranosť autorov legiend na podobnosť ich hrdinov a hrdiniek Kristovi ostáva platným pravidlom. Jeho aplikácia v koneč-

nom dôsledku závisela aj od toho, čo rozumieme slovom napodobňovanie. Autori legiend ponúkali na ilustráciu tejto myšlienky výber rôznych *topoi* (Mortensen 2006, 265–266). Osvedčené modely nasledovali kreatívnym spôsobom. Ponúkali riešenia, zodpovedajúce potrebám prostredia, pre ktoré boli určené (por. Bakoš 1984).

Obrazové rozprávanie o živote svätca či svätice predstavovalo určitý model správania. Jeho konkrétna reprezentácia vždy určitým spôsobom vykladala vzťahy a sily, ktoré mali v chápaní zobrazenej situácie dominovať. Stredovekí teológovia, objednávateľia a umelci sa pri budovaní určitého výjavu zo života svätca pridržovali tradičného modelu, ktorý vyjadroval myšlienkové a mocenské hierarchie, zodpovedajúce ich záujmom. Vybraný model správania sa pritom aj prispôboval zmýšľaniu a vkusu objednávateľov, či umeleckej koncepcii a výtvarnému jazyku autorov. Modifikácie východiskového modelu vytvárali nový výklad východiskového princípu napodobňovania Krista. Rozprávačské obrazy využívali vizuálnu reč svojej doby pri sprítomňovaní určitej predstavy o človeku. Dobovému divákovi predostierali určitú predstavu o ľudských potrebách a túžbach, ako aj o spôsobe ich možného uspokojenia (Weinstein – Bell 1982, 8).

POZNÁMKY

¹ V štúdiu hagiografických legiend ako významného prameňa informácií o sociálnych funkciách legiend zohral mimoriadne dôležitú úlohu František Graus (Graus 1965; k hodnoteniu Geary 1996, 4.). Jeho dielo ukazuje, že aj v intelektuálne zdecimovanom prostredí socialistického Československa mohli aj v humanitných vedách vzniknúť vedecké práce medzinárodného významu. V tomto zmysle ostáva povzbudením pre všetkých vedcov, ktorí pracujú mimo etablovaných výskumných centier.

LITERATÚRA

Pramene

GREGOR VELKÝ, *Dialógy (S. Gregorii papae Dialogorum libri IV. de vita et miraculis patrum Italicorum et de aeternitate animarum)*, PL 77, 149–430.

HIERONYMUS: *Vita di sancti padri vulgare historiata*. Venezia ca. 1492.

JACOBUS DE MYZA: *Positio de ymaginibus. Positio magistri Jacobi de Myza sacre theologiae bacallaurei de Ymaginibus*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 669 Helmst., fol. 180r. – 189r.

IACOPO DA VARAZZE: *Legenda aurea*. Testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo MAGGIONI, Firenze 2007 (český preklad VIDMANOVÁ, A. (ed.): *Jakub de Voragine: Legenda aurea*. Praha, 1998)

AKVINSKÝ, T.: *Commentum in IV sententiarum Sancti Thomae Aquinatis Commentum in quatuor libros sententiarum Petri Lombardi*. Parmae 1858.

AKVINSKÝ, T.: *Summa theologica CORPUS THOMISTICUM. Sancti Thomae de Aquino Summa Theologiae*. <http://www.corpusthomicum.org/sth>

„Ungarisches Legendarium“. Codex Vat. lat. 8541. Faksimile Zürich, 1990 (staršie faksimile: LEVÁRDY, F. (ed.): *Magyar Anjou Legendárium*. Budapest, 1975).

Sekundárna literatúra

ADAM, A.: *Liturgický rok. Historický vývoj a současná praxe*. Praha: Vyšehrad, 1998.

ADENNA, Ch.: *Heiligenviten als stabilisierende Gedächtnisspeicher in Zeiten religiösen Wandels*. In: STROHSCHNEIDER, P. (ed.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2009, s. 526–573.

- ANGENENDT, A.: *Helige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München: Verlag ch Beck, 1997.
- BAERT, B.: Touching with the Gaze. A Visual Analysis of the *Noli me tangere*. In: *Noli me tangere*. Mary Magdalene. One person, many images. Leuven: Peeters, 2006, s. 43–52.
- BAKOŠ, J.: *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve*. Bratislava: Veda, 1984.
- BÄTSCHMANN, O.: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- BORNSCHEUER, L.: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- BORNSCHEUER, L.: Neue Dimensionen und Desiderata der Topik-Forschung. In: *Mittelalterliches Jahrbuch*, 22, 1987, s. 2–27.
- BOTANA, F.: *The Works of Mercy in Italian Medieval Art (c. 1050 – c. 1400)*. Turnhout: Brepols, 2012.
- BOUREAU, A.: *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine (+ 1298)*. Paris: Les éd. du Cerf, 1984.
- BRTÁŇOVÁ, E.: *Stredoveká scholastická kázeň*. Bratislava: Veda, 2000.
- BRÜCKNER, A. a W.: Zeugen des Glaubens und ihre Literatur. In: BRÜCKNER, W. (ed.): *Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus*. Berlin: Erich Schmidt, 1974, s. 521–578.
- CAMILLE, M.: *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CARRASCO, M. E.: Spirituality and Historicity in Pictorial Hagiography: Two Miracles by St. Albinus of Angers. In: *Art History*, 12, 1989, s. 1–21.
- CARRUTHERS, M.; ZIOLKOWSKI, J. M. (ed.): *The medieval craft of memory. An anthology of texts and pictures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- CIULISOVÁ, I.: Prints as Commodities. The Circulation and Reception of Schongauer's prints in Central Eastern Europe. In: BORCHERT, T.-H. (ed.): *Van Eyck to Dürer. Early Netherlandish Painting & Central Europe 1430 – 1530*. Stuttgart: Kröner, 2010, s. 113–121.
- CURTIUS, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.
- DELEHAYE, H.: *The Legends of the Saints: An Introduction to Hagiography*. London: Longmans, New York 1907.
- DUBOIS, J.; LEMAITRE, J.-L.: *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*. Paris: Cerf, 1993.
- ECKER, H.-P.: *Die Legende. Kulturanthropologische Annäherung an eine literarische Gattung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1993.
- FIGGE, V.: *Das Bild des Bischofs. Bischofsviten in Bilderzählungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*. Weimar: VDG 2000.
- FLEITH, B.: *Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda aurea*. Brüssel (Subsidia hagiographica 72), 1991.
- FREEDBERG, D.: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University Of Chicago Press, 1989.
- GEARY, P.: Saint, Scholars, and Society: The Elusive Goal. In: STICCA, S. (ed.) *Saints. Studies in Hagiography*. Edited by Binghamton, N.Y.: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1996, s. 1–22.
- GEARY, P.: Reflections on Historiography and the Holy: Center and Periphery. In: MORTENSEN, L.B. (ed.): *The Making of Christian Myths in the Periphery of Latin Christendom*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006, s. 323–329.

- GOODICH, M.: *Vita Perfecta: The Ideal of Sainthood in the Thirteenth Century*. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1982.
- GRAUS, F.: *Volk, Herrscher und Heiliger im Reich der Merovinger. Studien zur Hagiographie der Merovingerzeit*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.
- GUREVIČ, A. J.: *Nebe, peklo, svet. Cesty k lidové kultúre stredoveku*. Jinočany: H & H, 1996.
- HAHN, C.: *Kommentarband zu Passio Killiani/Ps. Theotimus, Passio Margaretae/Orationes. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Ms. I. 189 aus dem Besitz der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1988.
- HAHN, C.: *Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2001.
- HALBFAS, H.: Die Wahrheit der Legende. In: VOLGGER, E. (ed.): *Sankt Georg und sein Bilderzyklus in Neuhaus/Böhmen (Jindřichův Hradec). Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens*, Band 57, Marburg: Elwert Verlag, 2002, s. 137–160.
- HEFFERNAN, T. J.: *Sacred Biography. Saints and Their Biographers in the Middle Ages*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- HUBER, H. D.: Kommunikation in Abwesenheit. Zur Mediengeschichte der künstlerischen Bildmedien. In: HIRNER, R. (ed.): *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*. Ostfildern-Ruit: Cantz 1997, s. 19–36.
- KALINA, P.: *Cordium penetrativa. An Essay on Iconoclasm and Image Worship around the year 1400*. In: *Umění*, 43, 1995, s. 247–257.
- KANOVSÝ, M.: Štruktúra hagiografických legiend. In: *Český časopis historický*, 92, 1994, s. 619–643.
- KEMP, W.: Narácia. In: NELSON, R.; SHIFF, R. (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Slovart 2004, s. 92–105.
- LABUDA, A.: *Wroclawski oltarz św. Barbary i jego twórcy*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1984.
- LABUDA, A.: Czytanie Drzwi Gnieźnieńskich – przekaz i język obrazu. In: KURNATOWSKA, Z. (ed.): *Tropami Świątego Wojciecha*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 1999, s. 235–256.
- LE GOFF, J.: *Kultura středověké Evropy*. Praha: Odeon, 1991.
- LÜLFING, H.: „Koberger, Anton“. In: *Neue Deutsche Biographie*, 12, 1979, s. 245–246. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118563890.html>
- MOHNHAUPT, B.: Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters. In: *Vestigia bibliae*, 22, 2000, s. 5–245.
- MORTENSEN, L. B.: Sanctified Beginnings and Mythopoietic Moments. The First Wave of Writing on the Past in Norway, Denmark, and Hungary, c. 1000 – 1230. In: MORTENSEN, L.B. (ed.): *The Making of Christian Myths in the Periphery of Latin Christendom*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006, s. 247–273.
- NAHMER, D. von der: *Die lateinische Heiligenvita. Eine Einführung in die lateinische Hagiographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- NECHUTOVÁ, J.: Traktát Mikuláše z Dražďan De ymaginibus a jeho vztah k Matěji z Janova. In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. E, Řada archeologicko-klasická*, Brno, Filosofická fakulta brněnské university. ISSN 0231-7115, 1964, vol. 9, s. 153–159.
- NIE, G. de: *Views from a many-windowed tower. Studies of imagination in the works of Gregory of Tours*. Amsterdam: Rodopi, 1987.
- NIE, G. de: Eine Poetik des Wunders: bildhaftes Bewußtsein und Verwandlungsdynamik in den Wundererzählungen des späten sechsten Jahrhunderts. In: HEINZELMANN, M. – HERBERS, K. – BAUER, D.: *Mirakel im Mittelalter. Konzepti-*

- onen – Erscheinungsformen – Deutungen. Stuttgart: Franz Steiner, 2002, s. 135–150.
- NÖTH, W.: Warum Bilder Zeichen sind. In: MAJETSCHAK, S. (ed.): *Bild-Zeichen: Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, s. 49–61.
- NÖTH, W.: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, K. (ed.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln: Halem, 2005, s. 33–44.
- PÄCHT, O.: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. München: Prestel, 1977.
- REAMES, S. L.: *The Legenda Aurea. A Reexamination of Its Paradoxical History*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- RINGLER, S.: Zur Gattung Legende. Versuch einer Strukturbestimmung der christlichen Heiligenlegende des Mittelalters. In: KESTING, P. (ed.): *Würzburger Prosastudien II*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1975, s. 255–270.
- ROSENFELD, H.: *Legende*. Stuttgart: Metzler, 1982.
- ROSS, L.: *Text, image, message. Saints in medieval manuscript illustrations*. Westport, London: Greenwood Press, 1994.
- SCHNITZLER, N.: *Ikonoklasmus – Bildersturm: theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996.
- SIMSON, O. von: Das Vermächtnis der Liturgie. In: *Von der Macht des Bildes im Mittelalters. Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters*. Berlin: Gebr. Mann, 1993, s. 11–54.
- SZAKÁCS, B. Zs.: *A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- TAMMEN, S.: Gewalt im Bilde: Ikonographien, Wahrnehmungen, Ästhetisierungen. In: BRAUN, M.; HERBERICH, C. (ed.): *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, s. 307 – 339.
- TATARKIEWICZ, W.: *Dejiny estetiky II. Stredoveká estetika*. Bratislava: Tatran, 1988.
- TELESKO, W.: Imitatio Christi und Christoformitas. Heilsgeschichte und Heligengeschichte in den Programmen hochmittelalterlicher Reliquienschreine. In: KERSCHER, G. (ed.): *Hagiographie und Kunst: der Heligenkult in Schrift, Bild und Architektur*. Berlin: Dietrich Reimer, s. 369–384.
- VAUCHEZ, A.: Světec. In: LE GOFF, J. (ed.): *Středověký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 263–290.
- VIELBERG, M.; DUMMER, J. (ed.): *Zwischen Historiographie und Hagiographie. Ausgewählte Beiträge zur Erforschung der Spätantike*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005.
- WALZ, H. (ed.): *Legende*. Bamberg: C. C. Buchner, 1986.
- WARD, B.: *Miracles and the Medieval Mind. Theory, Record and Event 1000–1215*. London: Scolar, 1982.
- WEINSTEIN, D.; BELL, R. M.: *Saints and Society. The Two Worlds of Western Christendom 1000–1700*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1982.
- WILLIAMS, U.: *Die »alemannischen Vitaspatrum«. Untersuchungen und Edition. (Texte und Textgeschichte 45)* Tübingen: Niemeyer, 1996.
- WILLIAMS-KRAPP, W.: *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- WORMALD, F.: Some Illustrated Manuscripts of the Lives of the Saints. In: *Collected Writings*, zv. 2, London: Brepols Publishers, 1988, s. 43–55.
- WYSS, U.: Die Legenden. In: MERTENS, V.; MÜLLER, U. (ed.): *Epische Stoffe des Mittelalters*. Stuttgart: A. Kröner, 1984.
- WYSS, B.: Fragmente zu einer Kunstgeschichte der Medien. In: HIRNER, R. (ed.): *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997, s. 10–18.

TWO ASPECTS OF INTERPRETIATION OF PICTORIAL LEGENDS IN THE VISUAL CULTURE OF THE LATE MIDDLE AGES

Legend. Hagiography. Picture. Interpretation. Topos.

The rich fund of mediaeval pictorial legends can be seen from several viewpoints. The structuralist approach, stressing fundamental codes of culture instead of detailed description of images, brings a danger of overlooking individuality. Contrarily, traditional art history focuses on precise identification of unique individual styles.

The tension between these strategies of interpretation manifests itself in a way how we use concept of *topoi* to designate similar places of various pictorial legends. The concept is suitable for general description of meanings and connotations of common thematic core in different legends. When interpreting concrete image, the general meanings and connotations should be modified in accordance with the individual character of the composition and its unique historical contexts.

Doc. PhDr. Ivan Gerát, PhD.
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9
841 04 Bratislava
ivan.gerat@savba.sk

Palimpsest ako jeden z možných jazykov interpretácie dejín umenia 20. storočia (Na príklade umenia Košíc dvadsiatych rokov 20. storočia)*

ZUZANA BARTOŠOVÁ

Ústav dejín umenia SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Pozornosť venovaná daniu v tradičných umeleckých centrách postupne nahrádza pohľad na perifériu: jej dejiny umenia sa vnímajú čoraz plastickejšie. Príkladom je aj Slovensko 20. storočia, napríklad apropiácia tvorby inak než slovensky hovoriacich autorov v jeho prvej polovici. Košice charakterizovala v dvadsiatych rokoch 20. storočia multikulturalita. Prejavila sa v dynamike umeleckého života, podmieneného tolerantnou demokraciou prvej ČSR. V meste našli svoj domov viacerí prisťahovalci. Príspevok sa venuje najmä ich vkladu do kultúrneho prostredia Košíc.

Pri uvažovaní o jazykoch umenia som hľadala kľúčové slovo, ktoré by vystihlo podstatu záujmu dnešných historikov umenia o donedávna marginalizované témy, konkrétne o umenie východného Slovenska v období medzi dvomi svetovými vojnami. Ich pozornosť sa sústreďuje najmä na tzv. košickú modernu dvadsiatych rokov 20. storočia, ktorej predstavitelia patrili k rôznym národnostným a konfesijným skupinám, pretože okrem rodákov ju tvorili prisťahovalci. Inšpiroval ma úvod Daria Gambonihho v zborníku kongresu svetovej organizácie historikov umenia RIHA, ktorý sa konal roku 2008, konkrétne jeho časť *Repatriation*, kde sa odvolával na úvahy Andrého Corboza: „Švajčiarsky historik architektúry André Corboz ukázal, že teritórium nie je vec, ale proces, nie kus zeme, ale kolektívny vzťah, závislý od skúsenosti medzi topografickým povrchom a na ňom usadenej populácie. Teritórium a takisto lokalita relevantná pre umeleckú prácu sa časom mení a takisto sa môže presúvať.“ (Gamboni, 2009, 1072)

V citovanom texte André Corboz (Corboz 1983, 14–35) vysvetľuje komplexnosť pojmu teritórium s jeho v dejinách sa meniacimi národnými a štátnymi rámcami vo funkčnom vzťahu k mestám ako takým, ale aj k hlavnému mestu, ktoré formujú jeho

* Štúdia vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

fyzickú i mentálnu entitu – z ním nastoleného aspektu teda možno uvažovať aj o ume-
ní výtvarného života Košíc dvadsiatych rokov 20. storočia. V prípade Košíc sa v prie-
behu dvadsiatych rokov radikálnym spôsobom zmenili uvedené vzťahy – hlavným
mestom krajiny sa namiesto Budapešti stala Praha – čo poznačilo aj samotný význam
mesta ako takého. Zásadne sa zmenili trasy ekonomických a kultúrnych vplyvov,
zmenili sa politické, legislatívne a administratívne rámce, v ktorých sa ocitli obyva-
telia Košíc. V rámci ich novej štátnej príslušnosti sa modelovala aj nová regionálna
mentalita vo vzťahu k národnostnej otázke, ktorá sa časom prevrstvila.¹ Z historickej
situácie Slovenska pramení mnoho otázok vzhľadom na opakovanú zmenu paradig-
my pri interpretácii umenia jednotlivých historických období vrátane umenia 20.
storočia, pričom do popredia vystupuje najmä politická perspektíva. Tá sa otvorila
so vznikom prvej Československej republiky, ale stala sa aktuálna pri interpretácii
výtvarného umenia obdobia už aj pred jej vznikom v rokoch 1900 až 1918. Každá
nasledujúca zmena politickej orientácie krajiny sa potom odrazila na podobe oficiál-
ne preferovaného typu stvárnenia: V tejto súvislosti je namieste pripomenúť repre-
zentatívnu funkciu výtvarného umenia, ktorá ho sprevádza dejinami. Príspevok sa
sústredí na okolnosti, udalosti, tvorbu a pôsobnosť niektorých osobností: aplikuje pa-
limpsest na segment východoslovenského výtvarného umenia dvadsiatych rokov 20.
storočia, konkrétne na tvorbu maďarsky hovoriacich autorov, ktorí dlhšie či kratšie
pôsobili v Košiciach. Oproti tradičnému pohľadu vníma ako rovnocenného partnera
umeleckého života aj kultúrny manažment. V náčrte problematiky bude absentovať
problematika architektúry, ktorá sa vyznačuje inými špecifikami ako maliarstvo, so-
chárstvo či grafika.

Naši historici umenia – tu mám na mysli nielen slovenských, ale aj českých od-
borníkov – hľadali v dvadsiatych rokoch 20. storočia najmä znaky autochtonnosti
novodobej výtvarnej tradície a našli ju v tvorbe autorov, ktorí sa hlásili k svojim ná-
rodným koreňom už pred vznikom republiky. V ich kruhoch boli dôležité najmä väz-
by na jazykovo blízke české a moravské prostredie, pričom záujem českých umelcov
a kritikov o *exotických* východných susedov zohral začiatkom storočia tiež pomerne
dôležitú rolu. Z tohto hľadiska potom vynikli umelci, ktorí aj svoju tvorbu tematicky
viazali na slovenské prostredie a samozrejme, hovorili po slovensky.

Mestá boli v tom čase etnicky zmiešané a preto nemohli témy, ktoré z nich umelci
čerpali, pôsobiť ako symboly potvrdzovania národnej identity. Túto úlohu pripísali
umelci dedine a v nej žijúcim ľuďom, ich folklóru a zvykom. Interpretácia slovenské-
ho umenia prvých dvoch desaťročí 20. storočia sa dlho – a v niektorých publikáciách
dodnes – nesie v znamení idylického obrazu života na vidieku, dedinčana, jeho prá-
ce i sviatkov, ktoré obklopuje rázovité prostredie malebnej hornatej prírody. Ju ako
symbol Slovenska zapojili do národnostne orientovaného výtvarného umenia autori
ako Martin Benka, Janko Alexy, Zoltán Palugyay, Miloš Alexander Bazovský a ich
nasledovníci.

Otázka jazykovej príslušnosti pri hľadaní obrazu dobového výtvarného umenia Košíc

V dvadsiatych rokoch 20. storočia jestvovalo na Slovensku mesto, ktorého kultúrny život bol porovnateľný so životom v ktoromkoľvek inom európskom meste jeho veľkosti. Košice boli ako kultúrne centrum východu mladej republiky typickým stredoeurópskym konglomerátom konfesií a národností, k slovenskej sa tu však spomedzi inteligencie pred rokom 1918 temer nikto nehlásil.² Zmena nastala až po vzniku republiky, kedy sem prišli Prahou nominovaní úradníci, aby v tejto časti krajiny zaviedli do praxe legislatívu mladého štátu.

Z pera Josefa Poláka pochádza aj prvý pokus integrovať národnostne rozmanitý košický okruh do celku slovenského výtvarného umenia. V štúdiu *Výtvarné umění na Slovensku* (Polák 1925, 527),³ uverejnenej v *Slovenskej čítanke* roku 1925 venuje len zlomok záveru umeniu 20. storočia, ale píše v ňom aj o autoroch, ktorí pochádzali zo Slovenska a pred rokom 1918 žili a tvorili v Budapešti. V poznámke pod čiarou tiež pripomína po maďarsky hovoriacich umelcov, ktorí sa po roku 1918 vrátili na Slovensko a ostali tu žiť, napríklad Bertalana Póra a Eugena Króna. Prvá relevantná esej o slovenskom výtvarnom umení v novej Československej republike, článok Štefana Krčméryho z roku 1924, ktorý vyšiel v časopise *Isskusstvo Slavjanj/Umenie Slovanov* (Krčméry 1924, 31) a Polákovej štúdiu predchádza, totiž košický okruh vôbec nespomína.

Polákova snaha ostala dlho osihotená. Napríklad zborník *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* (Smrek 1931) z roku 1931 akceptuje len tých výtvarných umelcov, ktorých národnostná a jazyková príslušnosť bola slovenská. Tvorbe maďarsky hovoriacich umelcov národnostných menšín, a teda ani autorom košického okruhu žijúcim na Slovensku, sa v tomto zborníku nevenuje ani Vladimír Wagner v stati o maliarstve, ani Jozef Cincík v historicky koncipovanej stati o sochárstve, hoci v prehľade autorov 19. storočia pripomína rodákov zo Slovenska. V roku 1931 vyšla v Košiciach publikácia Kálmána Brogyányiho *Maliarstvo na Slovensku* (Brogyányi 1931). Autor v nej prijal všetkých významných slovenských autorov a položil dôraz aj na umelcov národnostných menšín. Samostatnú kapitolu venoval Košiciam. V tejto súvislosti vyzdvihol aktivity Josefa Poláka a upozornil na Foltýna, Schillera, Bauera, Jasuscha, Halásza-Hradila, Erdélyho a tiež na početný prešovský a michalovský okruh dnes málo známych autorov. Venoval sa aj ich spoljkovej činnosti, pričom ako centrá umeleckého života po roku 1918 uviedol Bratislavu, Komárno a Košice.⁴ Brogyányiho výrazne iný pohľad na výtvarné umenie Slovenska ostal dlhé roky domácou umenovedou nepovšimnutý. Wagnerova publikácia *Profil slovenského výtvarného umenia*, ktorú vydala Matica slovenská o štyri roky neskôr (Wagner 1935), ale ani ďalšie publikácie ho nevzali na vedomie. Počas slovenského štátu boli Košice súčasťou Maďarska, a tak otázka vnímať ich ako viacjazyčné umelecké centrum východného Slovenska nebola aktuálna.

Na príprave mienkotvornej publikácie Mariána Várossa *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945* (Városov 1960) sa počas päťdesiatych rokov svojím výskumom podieľali aj ostatní pracovníci Ústavu dejín umenia SAV, kde bol Marián Városov, ktorý výsledky ich práce sumarizoval,⁵ riaditeľom. Pri začlenení košického okruhu do

celku slovenského umenia vyzdvihol predovšetkým tých autorov, ktorí sa na dnešnom území Slovenska narodili, študovali v zahraničí, prípadne tam podnikli študijné cesty, narukovali, ale po vojne sa vrátili domov. A hoci Váross ich význam, pokiaľ sa hlásili k maďarskej menšine (napr. Anton Jasusch), vo vzťahu i iným slovenským umelcom do istej miery marginalizoval, začlenil ich tvorbu do celku slovenského umenia. Pokiaľ však umelec s rovnakými koreňmi ostal po skončení prvej svetovej vojny žiť v Budapešti a na Slovensko prišiel až po potlačení Maďarskej republiky rád (napr. Eugen Krón) ocitol sa zatlačený do záverečnej pasáže marginálnej publikácie s názvom *Nemeckí a maďarskí výtvarníci žijúci na Slovensku* (Váross, cit. d.). Hoci o význame školy, ktorú Krón viedol v Košiciach pri Východoslovenskom múzeu, píše Váross na viacerých miestach publikácie, a vyzdvihuje ju najmä v súvislosti s tvorbou Kolomana Sokola, o jej reáliách neprináša žiadne konkrétne údaje. Odsunutý do rovnakej pozície ako Krón bol aj Gejza Schiller. Obom umelcom, rovnako ako Františkovi Foltýnovi v paralelnej pasáži *Českí výtvarníci žijúci na Slovensku* (Váross 1960) je venovaných len pár riadkov textu. Košický pobyt Alexandra Bortnyika v rokoch 1924 až 1925 publikácia Mariána Várossa neuvádza, rovnako ako neuvádza prechodné pobyty ďalších osobností maďarskej ľavicovej avantgardy.⁶

Dobová odpoveď na knihu Mariána Várossa nenechala na seba dlho čakať. Začiatkom šesťdesiatych rokov dokončil Ladislav Saučín rukopis knihy *Výtvarné umenie na východnom Slovensku* (Saučín 1962), ktorá knižne vychádza o dva roky neskôr. Košický okruh mapuje a zaľudňuje autormi, ktorí tu trvalo žili a tvorili rovnako ako tými, ktorí tu našli v exile svoj dočasný domov. Okrem zaujatej interpretácie výtvarnej tvorby jednotlivých autorov – ako prvý upozorňuje napríklad na význam plagátovej tvorby Eugena Króna – publikuje aj ich biografie, pričom neobchádza podstatné detaily. Napríklad v životopise Alexandra Bortnyika uvádza, že žil v Košiciach v rokoch 1924 až 1925 ako rumunský občan, zatiaľ čo predtým „žil vo Viedni a potom vo Weimare, kde pracoval v okruhu Bauhausu“ (Saučín 1962, 42).

Knihy Tomáša Štrausa *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy* (Štraus 1966) už v názve vyzdvihuje význam osobnosti konkrétneho maliara pre umelecký okruh Košíc. Napriek tomu, že sa sústreďuje na ľudské a umelecké osudy Antona Jasuscha, jej príspevok k poznaniu jedinečnosti umenia košického prostredia je zásadný. Oveľa podrobnejšie ako Saučinova publikácia uvádza podrobnosti príchodu Josefa Poláka do Košíc a takisto jeho aktivity, jeho iniciovanie založenia Krónovej školy pri Východoslovenskom múzeu, samotné fungovanie školy a v súvislosti s múzeom i školou množstvo umelcov, ktorí tu vystavovali a navštevovali jednotlivé kurzy. Je takisto bohatšia vo vypočítavaní avantgardných osobností, ktoré v Košiciach a ich okolí krátkodobo žili a pôsobili, alebo mesto navštívili, aby tu vystavovali či prednášali. Dôležité však je, že Tomáš Štrauss poukázal na národnostne tolerantnú atmosféru Košíc. Píše:

Je príznačné, že otázka národnostne-kultúrnej príslušnosti vtedy vznikajúcej tvorby... z hľadiska popredných tvorcov tzv. košického okruhu sa nenastolovala v nijakej podobe... Zo slovenských umeleckých kruhov sa síce počiatkom dvadsiatych rokov ozývali niektoré hlasy vystríhajúce Poláka, aby sa neobklopoval cudzími živlami ..., ale tieto pokusy neovplyvňovali nijako podstatnejšie vtedy živé internacionalistické cítenie. (Štraus 1966, 35)

Trvalo tridsať rokov, kým vyšla sumarizujúca publikácia, ktorá akceptovala interpretáciu košickej moderny 20. rokov podľa Ladislava Saučina a Tomáša Štraussa – *Výtvarná moderna Slovenska, maliarstvo a sochárstvo 1890–1949* od Jána Abelovského a Kataríny Bajcurovej (Abelovský – Bajcurová 1997). Táto publikácia ju integrovala do celku nášho umenia 20. storočia. Autori jej venovali samostatnú podkapitolu, v ktorej reflektujú problematiku z rôznych uhlov pohľadu, pasáže venované košickej moderne doplnili podrobným poznámkovým aparátom vrátane upresňujúcich životopisných údajov k jednotlivým umelcom a takisto bohatým výberom reprodukcí, pracovali však viac-menej s výsledkami výskumu, ktorý sa uskutočnil pred vydaním Városovej knihy a tento obohatili o nové poznatky z maďarsky písanej literatúry: archívnemu výskumu sa pred jej vydaním zrejme nevenovali. Napriek tomu je ako celok dôležitým medzníkom z hľadiska integrácie autorov národnostných menšín do celku slovenského umenia.

Od vydania Városovej knihy však uplynulo veľa času. Ten spôsobil, že celé desaťročia bola košická avantgarda vnímaná ako okrajová záležitosť, a to napriek jedinečným poznatkom, ktoré sprostredkovali publikácie Ladislava Saučina a Tomáša Štraussa. Limitujúci várossovský pohľad len pomaly relativizovali jednotlivé výstupy ďalších autorov. V tejto súvislosti by sa dalo uviesť množstvo príkladov, ktorých výpočet by však presiahol rozsah tejto štúdie. Avšak napriek zvyšujúcemu sa záujmu o tému košickej moderny ju ešte stále nemožno považovať za dostatočne umelecko-historicky spracovanú. Napriek pomerne rozsiahlemu grafickému a kresliarskemu dielu Eugena Króna, ktoré sa nachádza v našich verejných zbierkach, o ňom dodnes na Slovensku nevyšla žiadna relevantná publikácia. Ešte zarážajúcejší je prípad Anny Lesznai, pochádzajúcej z Hrušova, ktorej tvorba v slovenskom dejepise umenia viac-menej absentuje, hoci v tridsiatych rokoch ju po maďarsky píšuci kritici prezentovali v novinách i časopisoch vychádzajúcich na Slovensku.

Historický rámec Košíc

Pred prvou svetovou vojnou boli Košice významným kultúrnym centrom východnej časti po vyrovnaní rakúsko-uhorskej monarchie. Pozícia Košíc nebola periférna, ako sa z dnešného hľadiska môže zdať. Aj keď mesto nebolo na dobovej politickej mape umiestnené centrálné, malo ešte na (juho)východe viacero príbuzných, hoci nie takých veľkých miest. Oradea, Kluž i Nagybánya (Baia Mare) ležia v dnešnom Rumunsku, presnejšie v regióne Sedmohradska, ale to bolo pred rokom 1918 súčasťou toho istého štátu. Uvedené mestá sa vrátane Košíc podobným spôsobom prispôbovali dynamike modernej doby. Tento názor potvrdzujú pamiatky secesnej architektúry vo všetkých z nich.

Dňa 12. júna 1919 určila najvyššia rada spojencov zmenu hraníc v strednej Európe. Kodifikovala ju Trianonská dohoda (4. júna 1920), čím sa radikálne zmenili politické pomery na území bývalého Rakúsko-Uhorska. Zmenili sa hranice štátov a zrodili sa nové štáty. Začiatky prvej ČSR v regióne, ktoré bolo počas predchádzajúceho obdobia v oblasti výtvarného umenia jednoznačne orientované na Budapešť, boli búrlivé. Väčšina Košičanov nehovorila po slovensky. Po vyhlásení maďarskej Republiky rád (21. marca 1919), v ktorej hrala vedúcu úlohu komunistická strana,

obsadila Červená armáda v protiofenzíve voči mocnostiam veľkú časť južného a východného Slovenska. Napríklad v Košiciach ju obyvatelia vítali aj z takého prostého dôvodu, že vojakom rozumeli. 16. júna 1919 bola v Prešove vyhlásená slovenská Republika rád, ktorá však trvala len dvadsať dní, než bola porazená. Maďarská republika rád podľahla domácej pravici a mocnostiam 1. augusta 1919 a Košice obsadilo vojsko pod vedením francúzskeho generála Hennocquea.

Vďaka novému štátoprávnenému usporiadaniu sa zmenil význam i charakter Košíc. Stali sa východoslovenskou metropolou mladej republiky, neboli však na okraji, ako sú v súčasnosti. Praha však bola ako hlavné mesto republiky od Košíc ďaleko. Z politického hľadiska bolo preto potrebné všetkými prostriedkami presadzovať československú štátnosť. Prezident T. G. Masaryk si bol tejto úlohy plne vedomý: do Košíc zavítal už 21. septembra 1920. Avšak ešte aj v nasledujúcich rokoch to tu vrelo, o čom národnostne zmiešané obyvateľstvo informovali lokálne maďarské i slovenské noviny.

Pražská administratíva

Československú štátnosť na národnostne zmiešanom území, teda aj v Košiciach, presadzovali úradníci zväčša odporúčaní Prahou. Jedným z nich bol aj Josef Polák, mladý doktor práv, ktorý región východného Slovenska poznal z autopsie už počas prvej svetovej vojny, keď bol odveľený na východný front. Bol milovníkom umenia: počas svojho pražského štúdia navštevoval dobrovoľne aj prednášky z dejín umenia a už v tom čase začal publikovať články a úvahy na kultúrne témy. Košice prvýkrát navštívil začiatkom roku 1919 a začal sa aktívne zaujímať o tunajšie muzeálne zbierky, čo veľmi rýchlo vyústilo do jeho poverenia viesť Východoslovenské múzeum (9. marca 1919). To sa zrodilo na troskách župného múzea, ktorého zbierky nechal počas vojny odviezť bez povolenia bývalý riaditeľ do Budapešti.⁷

Josef Polák si pri riadení Východoslovenského múzea počínal skvele, a to napriek objektívne neutešenej situácii. Archívne zložky inštitúcie, ktoré sa viažu k jeho činnosti počas dvadsiatich rokov, prezrádzajú, že dlhé roky pracoval pre múzeum len ako jeho správca, dobrovoľne, nemal ani poverenie a ani plat riaditeľa. Budoval zbierky múzea, zároveň zápasil o každodenné prežitie svojej rodiny, ba ani dotácie pre inštitúciu, ktorú viedol, neboli samozrejmosťou. Musel o ne žiadať vždy nanovo s dodržaním komplikovaného administratívneho postupu, ktorý odrážal skutočnosť, že múzeum bolo štátne, podliehalo pražskému Ministerstvu školstva a národnej osvet, ale nachádzalo sa na Slovensku, ktoré malo čiastočne vlastnú samosprávu. Napriek ďalším povinnostiam odborného charakteru, ktorým sa venoval, ako napríklad súpisu hnutelných pamiatok na východnom Slovensku sa začal intenzívne zaujímať aj o aktuálne výtvarné umenie, organizovať výstavy i aukcie a pri múzeu založil výtvarnú školu.⁸ Nemenej dôležité je, že umožnil viacerým prisťahovalcom – budapešťianskym umelcom, ktorí sa angažovali v Republike rád a z obavy pred politickým prenasledovaním emigrovali z horthyovského Maďarska, aby našli v Košiciach svoj dočasný domov. Vďaka pozvaniu Josefa Poláka sa v meste zdržalo na dlhší či kratší čas viacerých umelcov, ktorých tvorba dosiahla predtým alebo čoskoro európsky ohlas. Viacerí z nich boli repatrianti: narodili sa na území dnešného Slovenska. Eugenovi Krónovi

ako jednému z nich Josef Polák umožnil viesť pri Východoslovenskom múzeu širokej verejnosti prístupnú grafickú školu, kde získalo svoje prvé výtvarné skúsenosti niekoľko mladých umelcov, ktorí neskôr formovali naše medzivojnové umenie ako celok. Jeho aktivity sa tým však nevyčerpávali. Organizoval prednášky a divadelné predstavenia, o ktorých referoval aj v tlači. Divadlo sprostredkúvalo najmä umelecké vrcholy súčasnej i minulej českej tvorby – v roku 1922 bola napríklad v prírodnom prostredí uvedená hra Karla Čapka *Loupežník* i opera Bedřicha Smetanu *Prodaná nevěsta*⁹ – a tiež prispievalo k posilňovaniu vedomia príslušnosti tejto časti republiky k celku Československa. Polák sa osobne zaslúžil o premiérovanie hry Karla Čapka *RUR* v Košiciach a o jej preklad do maďarčiny. Vyjednával s budapeštianskym Národným divadlom, aby ju uviedlo. Návrh plagátu jej premiéry v Košiciach vytvoril Eugen Krón. Polák bol konfesionalne, národnostne a intelektuálne otvorenou a kreatívnou kozmopolitnou osobnosťou, hoci v súčasnosti sa začínajú ozývať kritické hlasy na margo jeho obchodných transakcií s umeleckými dielami.

Napriek týmto skutočnostiam sa o Josefovi Polákovi dozvedáme z literatúry vydanéj až donedávna pomerne málo a tvorba autorov, ktorým bol oporou, sa viac ako celé nasledujúce polstoročie interpretovala mimo hlavného prúdu dejín moderného slovenského výtvarného umenia. Logocentrický pohľad však vo výtvarnom svete nehrá takú významnú úlohu ako v iných sférach umenia a kultúry. Maliarstvo, sochárstvo, grafika (aj architektúra) majú svoj vlastný jazyk, ktorému rozumejú tí, čo ho vedia čítať, a to bez rozdielu, akým reálnym materinským jazykom hovoria autori diel: u väčšiny košických umelcov to nebola slovenčina. Avšak vďaka národnostne a konfesionalne tolerantnému polyglotovi Josefovi Polákovi, jeho diplomatickým schopnostiam, ktoré dokázal uplatniť v prostredí masarykovskej demokracie, sa necítili vyhostení z prostredia, kde sa narodili a kam sa vrátili, alebo kde krátko či dlhšie pobudli. Našli tu domov.

Moderna v Košiciach

V tejto súvislosti treba poznamenať, že Košice mali svoju výtvarnú modernu už začiatkom 20. storočia. O jej zrod sa zaslúžili autori, ktorí študovali v Budapešti a v Mníchove, navštívili Paríž a počas krátkych pobytov v maliarskych kolóniách v Nagybányi (dnešná Baia Mare v Rumunsku) alebo v Szolnoku si osvojili plenérovú maľbu, ktorá sa však nedá jednoznačne interpretovať ako regionálny variant impresionizmu. Niektorí autori uprednostnili ozvenu secesie v symbolických a dekoratívnych kompozíciách, tvorba ďalších súzvučala s postimpresionizmom. Elemér Halász-Hradil, ktorý dlhé roky viedol súkromnú maliarsku školu, prešiel od secesie k postimpresionizmu a táto tendencia sa ozývala aj v tvorbe geniálneho Konštatína Kővári-Kačmaríka. Tento autor bol dlho zaznávaný kvôli svojej duševnej labilitate a chudobe, v ktorej žil. Josef Polák počas svojho pôsobenia v Košiciach vpisoval tvorbu tohto autora do obrazu slovenského výtvarného umenia organizovaním jeho posmrtných výstav (Sabol 1956).

Už pred prvou svetovou vojnou pôsobil v Košiciach neprehliadnuteľný Anton Jassusch. Jeho tvorba bola v súlade s aktuálnymi európskymi prúdmi a v prvej polovici dvadsiatych rokov dosiahla zenit. V svojich veľkorozmerných kompozíciách uplatnil

ozvenu secesie a symbolizmu na hranici figurácie a nefigurácie. Jeho predvojnový mníchovský pobyt, počas ktorého spoznal tvorbu skupiny Der Blaue Reiter, osobne tiež Kandinského a Jawlenského (Štrauss 2011, 51–87), dlhodobo rezonoval na patričnej výtvarnej úrovni v jeho tvorbe. Upol sa k východným filozofiám a ich prostredníctvom sa v malbe vyrovnával s krutosťou vojnovnej kataklizmy. Polemiky, ktoré sa viedli okolo výstavy, kde predstavil súbor veľkorozmerných kompozícií, kulminovali najmä počas jej bratislavskej reprízy v roku 1924. Dobová kritika označovala jeho tvorbu za neslovenskú: paradoxne v nej našiel záľubu Jur Koza Matejov a obhajoval ju argumentom, že maliarova matka je Slovenka. Dnes by sme mohli povedať, že Jasuschov obraz sveta poznačený prežitými hrôzami prvej svetovej vojny a vo výraze tiež európskou podobou symbolizmu i expresionizmu sa markantne líšil od idylického obrazu slovenskej krajiny a človeka v nej, ako ju stvárňoval v tom čase najobľúbenejší maliar Martin Benka, hľadajúci svojim výtvarným prejavom domáci priesečník secesie a expresionizmu (Bartošová 1999, s. 347–366).

V máji roku 1921 usporiadalo Východoslovenské múzeum pod vedením Josefa Poláka výstavu pražskej skupiny Tvrdošijní. Výber tvorby avantgardných autorov nebol náhodný. Výstava Tvrdošijných za účasti Josefa Čapka, Václava Špálu, Jaroslava Krála, Valentína Hrdličku, Josefa Chochola, Zdeňka Rykra, Egona Adlera, Josefa Chochola, Emila Fillu, Otta Gutfreunda, Jana Zrzavého, Otakara Kremličku, Otakara Marváňka a Josefa Šímu sa otvorila aj domácim autorom, ale nielen im. Ako hostia na nej vystavovali Ludovít Kudlák, pôvodcom zo Slovenska, i jeho manželka Anna Kvas-Kishonti, berlínsky autor Friedrich Feigl, ako i budapeštiansky autor Béla Uitz. Kudlák i Uitz mali tesný vzťah s maďarskou komunistickou politickou reprezentáciou Republiky rád a jej emigráciou, obaja boli blízkymi spolupracovníkmi Lajosa Kassáka – ten vtedy žil vo viedenskej emigrácii – a publikovali v časopise MA, ktorý vydával pred vojnou v Budapešti a po nej vo Viedni. MA bol časopis, ktorý ideovo pripravoval proletársku revolúciu: na nej sa svojimi myšlienkami a dielami podľa vzoru ruskej avantgardy podieľali aj výtvarní umelci a kritici. S prihliadnutím na vtedajšiu politicky nestabilnú situáciu treba oceniť odvahu Josefa Poláka tolerovať národnostnú príslušnosť vystavujúcich autorov a takisto ich politickú orientáciu. Okrem uvedených autorov bol hosťom výstavy aj Paul Klee, ktorý prvýkrát vystavoval mimo nemeckej jazykovej oblasti, ale aj viacerí členovia drážďanského spolku Secesia. Z jej členov sa na košickej výstave v zúčastnili Otto Dix, Eugen Hoffmann, Otto Lange, Constantin von Mitschke-Collande a Lasar Segall (Slavík 1988).

Polákove aktivity urobili z Košíc európsky významné umelecké centrum. Počas dvadsiatich rokov usporiadalo Východoslovenské múzeum pod jeho vedením viac ako sto výstav, na ktorých okrem domácich tradícií a kontextov predstavil najmä aktuálne moderné a avantgardné osobnosti a ich diela, a to rovnako domácich, ako českých, slovenských a európskych autorov a spolkov, medzi ktorými nechýbali ani prezentácie umelcov-prisťahovalcov.

Spomedzi umelcov, ktorí prišli do Košíc po páde Maďarskej republiky rád, urobil Josef Polák najviac pre rodáka z východoslovenských Sobraniec Eugena Króna. Vedenie výtvarných kurzov, ktoré zriadil pri Východoslovenskom múzeu, zveril do rúk tohto talentovaného výtvarníka. V odbornej literatúre sa kurzy tradujú ako *Krónova*

grafická škola. Pôsobila od začiatku mája 1921.¹⁰ Zúčastnení v nej mohli „popri kurze kreslenia a grafiky navštevovať aj kurz umeleckého priemyslu, alebo večernú školu aktu“ (Veselská 2010, 53). Škola pôsobila medzi rokmi 1921 až 1927 a formovala také výrazné talenty, akými boli neskôr umelci, ktorí významom presiahli rámec Košíc, napríklad Július Jakoby či Koloman Sokol. Už v roku 1922 vystavovali žiaci tejto školy svoje práce vo Východoslovenskom múzeu (Sabol 1956).

Eugen Krón bol vyučený litograf. Ako píše Abelovský a Bajcurová, v rokoch 1911–1912 navštevoval večerné kurzy kreslenia na Vysoké škole výtvarných umení v Budapešti u profesora Zemplényiho, cez letné prázdniny absolvoval pobyty v maliarskej kolónii v Nagybányi (Abelovský – Bajcurová 1997, 173). Tak ako väčšina umelcov, ktorí sa osobne angažovali v revolučnom vrení maďarskej Republiky rád a po jej potlačení im hrozili perzekúcie, aj on odišiel z hlavného mesta. Vlastne sa o ňom nedá povedať, že by bol emigroval. Vrátil sa do svojho rodného kraja, ktorý sa už medzičasom ocitol v inom štáte. Ako sa sám v mnohých rozhovoroch priznal, jeho pôsobenie v Košiciach bolo najšťastnejším a najplodnejším obdobím jeho života.

Väčšina autorov, ktorí píše o Krónovi, vyzdvihujú jeho pedagogickú činnosť. Avšak figuratívne grafiky, v ktorých sa sústredil na skupinové kompozície nahých, zväčša mužských tiel v snahe prorocky vyjadriť posolstvo o zmysle existencie, o základných medziľudských vzťahoch, o revolúcii ako budúcnosti ľudstva, vynikajú jasnou kompozíciou a presvedčivou kresliarskou technikou i profesionálne zvládnutými grafickými technológiami. Dokonalá znalosť anatómie ľudského tela a jej výtvarné zvládnutie z neho navyše urobilo fenomén výnimočnej výpovednej hodnoty. Krónov osobnostný výraz možno dať do súvislosti s tvorbu skupiny Nyolcak, ktorú akiste počas svojho predvojnového pobytu v Budapešti poznal. Kernstockove a Póorove akty mladých mužov v krajine symbolizujú nádej na zmenu, ktorej sa ani Krón nikdy nevzdal. Okrem voľnej tvorby, z ktorej vynikajú najmä litografické cykly *Eros*, *Muž slnka* a *Tvorivý duch* (všetky z polovice dvadsiatych rokov), venoval sa aj plagátovej tvorbe. Okrem už spomenutých divadelných plagátov navrhol aj plagáty politické, napríklad roku 1923 trojjazyčný slovensko-maďarsko-nemecký volebný plagát pre Komunistickú stranu Slovenska, ktorý plne rezonoval s jeho politickým presvedčením.¹¹ Krón sa plne integroval do československého prostredia, i keď až do konca života používal v písomnom styku maďarčinu.¹²

Už roku 1921 bol na vlastnú žiadosť prijatý za riadneho člena Syndikátu československých výtvarných umelcov v Prahe.¹³ Počas svojho košického pôsobenia vystavoval vo Východoslovenskom múzeu s Benediktom Bajom (1922). Na konci dvadsiatych rokov z nedostatku finančných prostriedkov zanikli výtvarné kurzy, ktoré viedol, on sám však ešte v roku 1928 získal od Ministerstva školstva a národnej osvety podporu 2000 korún na umeleckú činnosť, o ktorú žiadal.¹⁴ Ani ona ho však nedokázala dlhodobo saturovať, aby dosiahol vyrovnanú životnú úroveň. Keď E. Krón stratil perspektívu pravidelného príjmu, odišiel za svojím bratom do Talianska – v neskorších rokoch žil, tvoril a vystavoval v Miláne.

Podobu Josefa Poláka poznáme nielen z dobových fotografií, ale aj vďaka viacerým maliarskym portrétom. Najvýznamnejší spomedzi nich je obraz Alexandra Bortnyika, príslušníka budapeštianskej avantgardy, ktorý sa na ceste z Weimaru do-

mov, pri svojom návrate z emigrácie, päť mesiacov zdržal v Košiciach, hoci tu pôvodne plánoval pobudnúť len pár dní. Vďaka nemu poznáme nielen tvár tohto vzdelanca a kreatívneho organizátora, ktorého neúnavnosť dokladajú archívne materiály, ale aj jeho vnútorný svet, a to na presvedčivej umeleckej úrovni. Z obrazu, ktorý Bortnyik namaľoval, na nás hľadí pokojný a umiernené sebavedomý človek, ktorý dokáže usporiadať chaos života do zmysluplných vzťahov. A vice versa, vďaka Josefovi Polákovi môžeme vnímať Alexandra (Sándora) Bortnyika ako súčasť okruhu ľavicovo orientovanej maďarskej avantgardy, ktorej príslušníci našli dočasný azyl v politicky liberálnej prvej Československej republike, a to konkrétne v Košiciach.

Alexander Bortnyik vystavoval v roku 1924 vďaka Josefovi Polákovi vo Východoslovenskom múzeu a dostal aj príležitosť navrhnúť plagát k svojej výstave. Okrem toho sa ako komunista, ktorý sa „priklonil k angažovanosti, k prijatiu agitačnej funkcie umenia“, priatelil s miestnymi osobnosťami komunistického hnutia. Rekonštruovať Bortnyikovo pôsobenie a celok tvorby, viažuci sa na jeho košický pobyt, sa žiaľ zatiaľ v úplnosti nepodarilo, vieme však, že sa v tom čase zmenil jeho osobný život. V Košiciach spoznal – ako človek bez záväzkov – svoju druhú manželku. To, čo sa podľa pramenných materiálov v súvislosti s Bortnyikovou zastávkou v Košiciach rekonštruovalo, dokladá, že v tomto meste panovala liberálna a národnostne i politicky mnohvrstevná kultúrna atmosféra (Bakos 2010, 77).

Ešte viac uniká rekonštrukciám osobný príbeh Gejzu Schillera, autora, ktorý pobudol v Košiciach päť rokov a následne sa stopy jeho krátkeho života strácajú v Rumunsku. Autor, ktorý sa aktívne zúčastňoval na budapeštianskom výtvarnom živote – vystavoval v Múcsarnoku a schádzal sa s kruhom ľavicovo orientovaných umelcov – emigroval, rovnako ako viacerí z nich, po páde Maďarskej republiky rád do východoslovenskej metropoly (Ernyey 2010). Tu vytvoril svoje výtvarne najvýznamnejšie diela, ktoré sa jednak vyznačujú ohlasom kubistického obdobia Picassovej tvorby, jednak sú civilne orientované, pričom svojimi témami lyricky reagoval na mestský spôsob života, ale i prírodu blízkeho okolia Košíc. Jeho najbližším priateľom a kolegom pri maliarskych potulkách do okolia mesta bol František Foltýn, ktorý tu strávil prvú polovicu dvadsiatych rokov, skôr ako odišiel do Paríža. Už rané Foltýnove práce jeho košického obdobia svedčia o maliarskom talente, ktorý uplatnil pri pevnej farebnej výstavbe tvarov v kompozíciách so sociálnou tematikou. Schiller i Foltýn boli v úzkom kontakte s Josefom Polákom. V roku 1923 mali spoločnú výstavu vo Východoslovenskom múzeu, kým Schiller tu už predtým, v roku 1921, vystavoval na skupinovej výstave s V. Perlrott-Csabom, M. Graberovou, M. Galimbertim, K. Quittnerom, O. Emberom a A. Balázsom (Sabol 1956).

Jedným z najbližších spolupracovníkov Lajosa Kassáka bol teoretik divadla a estetik Ivan Máca (János Mácza). Jeho politický i odborný profil môžeme rekonštruovať na základe početných a zásadných príspevkov do časopisu MA, ktoré písal počas budapeštianskeho aj viedenského obdobia vydávania časopisu. Máca prišiel do Košíc „v roku 1920 na základe poverenia Maďarskej komunistickej strany. Viedol kultúrnu rubriku novín Kassai Munkás a vďaka svojmu pôvodu (narodil sa v roku 1983 v Nižnom Hrabovci, teda na Slovensku) sa tu rýchlo adaptoval. Svoje experimentálne projekty v oblasti divadla a masovej kultúry mohol realizovať v rámci miestneho hnu-

tia proletárskej kultúry... Máca musel opustiť Košice po prvomájovej demonštrácii a masovej hre v roku 1922; emigroval do Viedne a potom do Sovietskeho zväzu“ (Kókai 2010, 21). Táto hra sa realizovala „za pomoci... Robotníckeho spolku... Košice boli jediným európskym mestom, kde sa toto novátorské verejné predstavenie konalo (išlo o Mejercholldove historické inscenácie, napr. Dobytie Zimného paláca)“ (Štrauss 2011, 58). Medzi mladými ľavičiarimi, ktorí emigrovali do Viedne, a ich kolegami žijúcimi v Košiciach jestvovali živé kontakty. Svedčí o tom i skutočnosť, že Kassák roku 1922 v Košiciach realizoval dva „aktivistické večery“, na ktorých sa osobne zúčastnil aj so svojou manželkou, herečkou Jolán Simon (Kókai 2010). A nielen to. V dvadsiatych rokoch vychádzali v košických maďarských novinách, v ktorých Máca/Mácza publikoval, aj Kassákove články. Tie sprítomňovali avantgardné myšlienky v meste, kde výtvarníci svoju tvorbu orientovali v umiernennejšej podobe moderny vzhľadom na iné publikum, než aké bolo v predvojnovnej Budapešti, ktoré formovalo radikálnosť postojov mladých umelcov a teoretikov túžiacich po zmene spoločenského poriadku. Neskôr môžeme Mácu/Máczu stretnúť v Moskve ako vplyvného marxistického estetika. Jeho rozhodnutie emigrovať do sovietskeho Ruska bolo v súlade s jeho svetoznamom.

I keď sa životné osudy i tvorba Anny Lesznai odohrávali na vidieku v blízkosti Košíc, a nie v meste, v súvislosti s už načrtnutou problematikou je dôležité pripomenúť aj túto autorku. Narodila sa a vyrástla v kaštieli v Nižnom Hrušove neďaleko Košíc ako Amália Moskovitz, v rodine košického lekára, ktorá tvorila jej zázemie. Jar a leto zvykla tráviť na vidieku v Hrušove, jeseň a zimu v Budapešti. Po nevydarenom manželstve, rozvedená, už ako matka dieťaťa, hoci mala len devätnásť rokov, začala navštevovať kurzy kreslenia. Neskôr vystavovala textilné návrhy, realizovala ich vo svojej manufaktúre, písala a publikovala básne, takisto rozprávky pre deti, ktorým sa venovala aj teoreticky a ilustrovala ich, resp. navrhovala obálky kníh. Pohybovala sa v kruhu avantgardných umelcov a intelektuálov skupiny Osma (Nyolcak). Jej druhým manželom bol sociológ Oskár Jászi, minister pre národnostné otázky v Károlyiho vláde, ktorá bola pri moci počas rozpadu Rakúska-Uhorska (Romsics 2006, 84).

Anna Lesznai pracovala počas Maďarskej republiky rád na Ľudovom komisariáte školstva a vytvorila osnovy umeleckej výchovy pre základné a stredné školy. Po potlačení Maďarskej republiky rád emigrovala s manželom do Viedne, ale už o rok neskôr sa rozviedla. Jej životným partnerom sa stal grafik Tibor Gergely. S ním z nacistickej Európy v roku 1939 emigrovala do USA a až do roku 1965 žila a tvorila v New Yorku.

Počas celých dvadsiatych a tridsiatych rokov Anna Lesznai navštevovala rodný Hrušov a zdržiavala sa tam už aj preto, že tu žil v kruhu rodiny jej prvorodený syn. Obdivovala krásu prírody okolia a miestny folklór. Z týchto podnetov čerpala inšpiráciu i námety pre svoje textilné návrhy a ilustrácie. Tvorila v duchu moderny, predchádzajúcej ľavicovo orientovanú avantgardu v zrovnoprávnení vysokého umenia s úžitkovým. Tým, že k sebe do kaštiela pozývala na návštevy mnohých umelcov, vytvárala spoločenské zázemie pre tých, ktorí z Budapešti emigrovali do Košíc, alebo sem zavítali prednášať či vystavovať. Aj ona vlastne – hoci väčšina publikácií, ktoré sa venujú jej výtvarnému a literárnemu dielu, uvádza, že emigrovala do Viedne – svojim

spôsobom emigrovala na územie liberálnej Československej republiky, na Slovensko. Navracala sa do rodného Hrušova, keď bola pre horthyovský režim v Budapešti nežiaduca.¹⁵

Na záver

Tieto stručné poznámky k pôsobeniu umelcov, muzeológov a teoretikov umenia v Košiciach, resp. náčrt ich osudov, aktivít a tvorby počas dvadsiaty rokov, akiste nie sú úplné. Umeleckohistorická literatúra uvádza v súvislosti s východným Slovenskom tohto obdobia ešte mená ďalších výtvarných umelcov, ako napríklad Jánosa Kmettyho, Róberta Berényho, Károly Kernstoka, Vilmosa Perlrotta Csabu, Bélu Kontulyho, Margit Gráber, Lajosa Tihanyiho, Károly Quitnera, Otta Ember-Spitza, Benedeka Bajú, Gézu Csorbu, Károly Kotásza, Dezső Orbána, Bélu Uitzu i Sándora Ziffera, avšak bez rozlíšenia autorov, ktorí žili v Košiciach, a tých, ktorí tu len vystavovali, alebo sem prišli prednášať (Szabó 2010). Archívny výskum, ktorý vyrieši túto otázku, bádateľov ešte len čaká. V každom prípade ide o úctyhodný počet mien, ktoré vypovedajú o čulom kultúrnom dianí Košíc.

Politicky liberálne demokratické medzivojnové Československo, kam patrili Košice v dvadsiaty rokoch 20. storočia, je rámcom individuálnych umeleckých výkonov, organizačných i výstavných aktivít, a ako také tolerantne prijalo autorov modernistickej i avantgardnej orientácie. Na formovaní kultúrneho prostredia Košíc sa podieľali tak miestni umelci a intelektuáli, ako aj tí, ktorí tu našli svoj dočasný domov a miesto svojho profesionálneho pôsobenia: ich jazyková, politická i konfesionálna príslušnosť bola rôznorodá, čoho dôsledkom bola pluralitná mentalita mestského života. Aj táto skutočnosť podčiarkuje význam tolerancie, ktorá charakterizuje genia loci Košíc počas dvadsiaty rokov 20. storočia, tolerancie ako formujúceho prvku pri apropriácii aktuálnych myšlienok a programov do spoločenského, kultúrneho i výtvarného života mesta.

V tejto súvislosti je potrebné dodať, že všetci maliari sa počas pobytu v Košiciach v svojej tvorbe priklonili k viac či menej civilne modifikovanému variantu neoklasizmu. Urobili rovnaký krok ako avantgardní umelci v európskych centrách po vytriezvení z optimizmu začiatku 20. storočia, keď si dovolili experimentovať. V súvislosti s kataklizmom prvej svetovej vojny je návrat k figurácii, hľadanie harmónie, pritakanie humanistickým hodnotám mieru, lásky, rodinného šťastia atď. celoeurópskym fenoménom. Autori, ktorí našli v Košiciach politický azyl, už nepripravovali svetovú revolúciu, ani im nehrozilo životné nebezpečenstvo. Ich výtvarný prejav bol modernistický, nie avantgardný, ale umiernený: dokonca Alexander/Sándor Bortnyik kreslí a maľuje neoklasicky vyvážené kompozície. Z umierneného smerovania sa vymykajú radikálne ľavicové aktivity Ivana Mácu/Máczu, ktoré by sme z dnešného hľadiska mohli označiť ako kolektívne performancie.

Prepisovanie dejín výtvarného umenia sa v prípade prítomnej štúdie uskutočňuje už na popísanom, ale viac-menej vybielenom podklade. Košických ľavicovo orientovaných a zväčša po maďarsky, nemecky alebo česky hovoriacich autorov vnímal náš výtvarný dejepis dlho ako cudzích a z umeleckohistorickej interpretácie ich tvorbu vytesňoval, hoci viacerí pochádzali z dnešného územia Slovenska, vrátili sa sem

po vzniku prvej ČSR a regionálny obraz výtvarnej tvorby i jej prezentácie natoľko ovplyvnili, že sa podpísali na novom obraze jeho celku. Napriek tomu trvalo desaťročia, kým ich dejepis umenia akceptoval v rovine interpretácie: paradoxne sa skôr venoval ich nasledovníkom než im samotným. Kurátori výstav a autori sprievodných katalógov si poukazom na ich tvorbu pomáhali vtedy, keď chceli zvýrazniť sociálnu orientáciu alebo revolučnosť domáceho medzivojnového umenia, do celkového obrazu diania ich však zapájali výnimočne, alebo len ako marginálnych.

Prepísanie dejín výtvarného umenia prvej polovice 20. storočia si vyžiadalo zvýšené úsilie historikov tejto disciplíny viacerých generácií, ktorí boli dlho v menšine: tolerantnosť k jazykovo marginálnym skupinám obyvateľov, hoci ich predkovia žili na území dnešného Slovenska celé generácie, je pomerne novým fenoménom. Časové mantinely tejto situácie možno ilustrovať dvoma už spomenutými reprezentatívnymi publikáciami o umení uvedeného obdobia ako celku, a to knihou Mariána Várossa *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945* (Bratislava 1960), ktorá nielen autorov košickej moderny, ale aj maďarsky hovoriacich umelcov iných miest Slovenska zaradila ešte v duchu medzivojrovej umenovedy do samostatnej okrajovej kapitoly, a publikáciou Jána Abelovského a Kataríny Bajcurovej *Výtvarná moderna Slovenska* (Bratislava 1997), ktorá tvorbu autorov národnostných menšín interpretuje ako súčasť celkového pohľadu na naše výtvarné umenie. Medzi týmito dvoma vydaniaми však existuje množstvo článkov, esejí, úvodov do výstavných katalógov i vedeckých štúdií, ktoré logocentrický obraz nášho výtvarného umenia dvadsiatych rokov – jeho zástancom bol predovšetkým Marián Városov a historici umenia vojrovej slovenskej republiky – spochybňujú. Ich autormi sú Ladislav Saučín, Tomáš Štrauss, Eva Šefčáková, Silvia Ilčková i Zsófia Kiss-Szemán, Gábor Húshegyi a ďalší odborníci, pričom prínos maďarských kolegov k skúmaniu danej problematiky, tak ako v minulosti českých kolegov, zohráva významnú úlohu.

Aktuálnej plastickejšej interpretácii histórie umenia konkrétneho územia vo vymedzenom časovom úseku prítakáva aj celková zmena paradigmy vzťahu spoločnosti k menšinám a ich jazykovej odlišnosti, čo výtvarným dejinám otvára možnosť, aby uvažovali v reláciách im vlastného vizuálneho jazyka a marginalizovali úvahy o tom, aký živý jazyk ten-ktorý konkrétny autor používal, ak žil a tvoril na území v čase, ktoré sú predmetom bádania. Začlenením tvorby predtým zabúdaných, alebo schematicky interpretovaných tvorivých úsilí autorov do našich dejín umenia, teda fakticky palimpsestom, získavame plastickejší obraz umeleckej minulosti Slovenska, v tomto danom prípade obohatený o európsku dimenziu: tvorba viacerých umelcov žijúcich v dvadsiatych rokoch v Košiciach mala už pred ich tamojším pobytom medzinárodný ohlas, ako je to v prípade Alexandra Bortnyika, alebo ho získala onedlho, o čom svedčí príklad Františka Foltýna.

POZNÁMKY

¹ Na dôležitosť uvedených fenoménov a „horizontu vzťahov“ teritória upozorňuje rovnako André Corboz, cit. d., s. 1.

² Štúdia Ivana Halásza *Slovenská národná politika a židovská komunita v období dualizmu* prináša tabuľky spracované na základe výskumu z roku 1910 (publikované roku 1915), ktoré evidujú situáciu

- v Košiciach, kde sa v tom čase ani jeden advokát zo 60 a ani jeden lekár zo 41 nehlásil ku skutočnosti, že je slovensky hovoriaci (Halász 2011, 101–102).
- ³ Na Polákovu štúdiu ma upozornil jeden z podnetných textov Jána Bakoša *Situácia dejepisu na Slovensku*. In *Analekta*, roč. 6, 1979, č. 7. Slovenská národná galéria, Bratislava, 1984, s. 1–264.
- ⁴ Brogyányi, Kálmán: *Festoművészet szlovenskón*. Košice, 1931. Citát je zo s. 22 rukopisu prekladu publikácie do slovenčiny prístupný v knižnici Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
- ⁵ Informáciu možno overiť podľa rôznorodých rukopisov bibliografických údajov a excerpčných výpisov z dobovej literatúry na kartotečných lístkoch v dokumentačnom oddelení Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied.
- ⁶ Na skrytý nacionalizmus publikácie som upozornila v štúdií *Národná versus európska podoba výtvarného symbolizmu* (s prihliadnutím na diela Martina Benku, Antona Jasuscha, Arpáda Murmanna, Jána Koniarka a ich interpretácie). In: *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1999, s. 347–366.
- ⁷ Prelomovou z hľadiska sumarizovania umeleckohistorických súvislostí života Josefa Poláka je publikácia Magdy Veselskej *Muž, ktorý si nedal pokoj / Příběh Josefa Poláka (1886–1945)*, (Veselská 2005).
- ⁸ Tieto a ďalšie údaje využité v štúdií sú výsledkom archívneho výskumu autorky štúdie vo fonde Josef Polák, Východoslovenské múzeum, Košice.
- ⁹ Východoslovenské múzeum v Košiciach, Prírastkový denník zbierok 1920–1930, časť Historické tlače.
- ¹⁰ Škola bola zriadená 1. mája 1921, vyučovať sa začalo 3. mája. Archív Východoslovenského múzea v Košiciach, fond Josef Polák, zložka 1921.
- ¹¹ Plagát publikovaný v katalógu výstavy *Grafika v Košiciach* s úvodom Heleny Němcovej (Němcová 1990). Košice: Východoslovenská galéria, Košice 1990.
- ¹² Informácia od Tomáša Štraussa, ktorý Eugena Króna poznal osobne.
- ¹³ Umelecova pozostalosť v archíve Maďarskej národnej galérie v Budapešti.
- ¹⁴ Umelecova pozostalosť v archíve Maďarskej národnej galérie v Budapešti.
- ¹⁵ Životopisné údaje čerpám zo štúdie Petry Török Nižnohrušovský „Jardin Paradise“ – hornozemská Arkádia Anny Lesznaiovej. (Török 2008).

LITERATÚRA

- ABELOVSKÝ, J. – BAJCUROVÁ, K.: *Výtvarná moderna Slovenska, maliarstvo a sochárstvo 1890–1949*. Bratislava: vydavateľstvo Peter Popelka – vydavateľstvo Slovart, 1997.
- ANDERSON, J. (ed.): *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*. Melbourne: The Miegunyah Press, Melbourne: University Publishing, 2009.
- BAKOS, K.: Výstava Alexandra Bortnyika v Košiciach v roku 1924. In KISS-SZEMÁN, Z. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Košice: Východoslovenská galéria, Košice, 2010, s. 74–79.
- BAKOŠ, J.: *Situácia dejepisu na Slovensku*. *Analekta*, roč. 6, 1979, č. 7.
- BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Národná versus európska podoba výtvarného symbolizmu* (s prihliadnutím na diela Martina Benku, Antona Jasuscha, Arpáda Murmanna, Jána Koniarka a ich interpretácie). In: *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1999, s. 347–366.
- BERÉNYI, R.: Lesznai Anna. In *Forum*, 1932, č. 10, s. 262.
- BROGYÁNYI, K.: *Festoművészet szlovenskón*. Kassa: Kazinczy Könyvtár, 1931.
- CORBOZ, A.: Le territoire comme palimpseste. In *Diogenè* 121, janvier–mars 1983, s. 14–35.
- ERNYEY, G.: Gejza Schiller (1895?–1928) – Vždy na ceste. In: KISS-SZEMÁN, Z. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Košice: Východoslovenská galéria, Košice, 2010, s. 58–68.
- GAMBONI, D.: Repatriation/Introduction. In ANDERSON, J. (ed.): *Crossing Cultures: Con*

- flict, Migration and Convergence*. Melbourne: The Miegunyah Press, Melbourne University Publishing, 2009.
- HALÁSZ, I.: Slovenská národná politika a židovská komunita v období dualizmu. In *Uhorsko a podoby slovenskej identity v dlhom 19. storočí*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 92–118.
- KISS-SZEMÁN, Z. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Košice: Východoslovenská galéria, Košice, 2010.
- KISS-SZEMÁN, Z. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s. II. časť/2nd part*. Košice: Východoslovenská galéria, Košice, 2012.
- KÓKAI, K.: Maďarská avantgarda vo Viedni v rokoch 1920–1926 a košická moderna. In KISS-SZEMÁN, Z. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Košice: Východoslovenská galéria, 2010, s. 19–23.
- KRČMÉRY, Š.: Počiatky Slovenského výtvarného umenia. In *Iskusstvo Slavjanj/Umenie Slovanov*, 1924, č. 2, s. 31.
- NĚMCOVÁ, H.: *Grafika v Košiciach*. Košice: Východoslovenská galéria, 1990.
- POLÁK, J.: Výtvarné umění na Slovensku. In *Slovenská čítanka*. Praha: Kabelík, 1925, s. 470–528.
- ROMSICS, I.: *Trianonská mierová zmluva*. Bratislava: Kalligram, 2006.
- SABOL, E. (ed.): *Katalógy košických výstav do roku 1955. Bibliografický súpis*. Košice: Štátna vedecká knižnica, 1956.
- SAUČIN, L.: *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918–1938*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1964.
- SCOTT, J.: Kulturální analýza v marxistickém humanismu, s. 36. In: EDWARDS, T. (ed): *Kulturální teorie–klasické a současné přístupy* (Cultural Theory. Classical and Contemporary Positions, 2007). Praha: Portál, 2010, s. 28–62.
- SLAVÍK, J.: Pražská skupina Tvrdošíjní a Slovensko. In BAKOŠ, J. – MOJŽIŠOVÁ, I. (ed.): *Kontexty českého a slovenského umenia*. Bratislava: Správa kultúrnych zariadení Ministerstva kultúry a Kruh priateľov českej kultúry, 1988, s. 302–324.
- SMREK, J. (ed.): *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha: L. Mazáč, 1931.
- SZABÓ, L.: Košická moderna a košická typografia medzi dvoma svetovými vojnami. In KISS-SZEMÁN, Z. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Košice: Východoslovenská galéria, 2010, s. 86–92.
- ŠTRAUS, T.: *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy*. Bratislava: SFVU, 1966, s. 35.
- ŠTRAUSS, T.: Triumfujúci urbanizmus: Košice 2013, Európske (hlavné) mesto kultúry. In Štrauss, T.: *O myslení a nemyslení*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 51–87.
- TÖRÖK, P.: Nižnohrušovský „Jardin Paradise“ – hornozemská Arkádia Anny Leszanieovej. In *Anna Lesznai*. Bratislava: Slovenské národné múzeum – Múzeum kultúry Maďarov na Slovensku, 2008.
- VÁROSS, M.: *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945*. Bratislava: SVKL, 1960.
- VESELSKÁ, M.: Dr. Josef Polák a jeho pôsobenie v Košiciach. In: KISS-SZEMÁN, Z. (ed.): *Košická moderna/Košice Modernism. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia/Košice Art in the 1920s*. Zborník z medzinárodného vedeckého sympózia 11.–12. novembra 2010. Košice: Východoslovenská galéria, Košice, 2010.
- VESELSKÁ, M.: *Muž, který si nedal pokoj/Příběh Josefa Poláka (1886–1945)*. Praha: Židovské muzeum, 2005.
- WAGNER, V.: *Profil slovenského výtvarného umenia*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1935.

**PALIMPEST AS ONE OF THE POSSIBLE LANGUAGES
TO UNDERSTAND ART HISTORY IN THE 20TH CENTURY
(THE EXAMPLE OF KOŠICE ART IN THE 1920S)**

Košice. 1920s. Josef Polák. Východoslovenské múzeum. Hungarian Speaking Artists. Dynamics of the Life of Visual Arts.

Over the last decades, researchers' attention has gradually turned from the events in traditional artistic centres to the issues relating to the art history of periphery. This can also be exemplified by 20th century Slovakia, namely by the appropriation of works of artists speaking other than Slovak language in the first half of the century. The paper focuses on some specifics and personalities of cultural life in the East Slovakian town of Košice in the 1920s. With the presence of numerous Hungarian and Jewish minorities it was characterised by multiculturalism, which was visible in the dynamics of artistic life. The development of art was allowed by the atmosphere of a tolerant Masarykian democracy of the First Czechoslovak Republic; finding a temporary home in Košice, the immigrants significantly enriched the local art.

*Mgr. Zuzana Bartošová, PhD.
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská cesta 9
811 04 Bratislava
zuzana.bartosova@savba.sk*



Alexander Bortnyik: Portrét Josefa Poláka, 1924



Josef Polák



František Foltýn: Nezamestnaní, 1924



Gejza Schiller: Mestský motív, 1924



Ivan Mácza/János Mácza



Alexander Bortnyik: Plagát, 1924



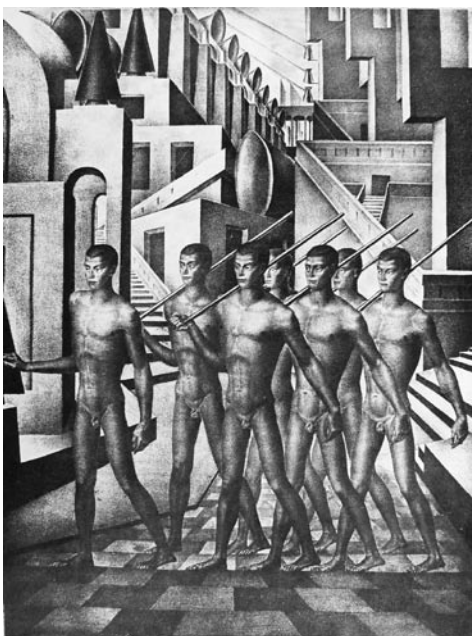
Alexander Bortnyik: Práčky, 1924



Eugen Krón: Kompozícia V., 1922



Eugen Krón: Plagát k divadelnej hre J. Voitha Život, 20. roky



Eugen Krón: z cyklu Tvorivý duch, 1925

Cesta k dejinám slovenského divadla Náčrt problematiky*

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Príspevok sa venuje oblasti otázok súvisiacich s koncipovaním prístupu a štruktúry vytvárania písomných dejín divadla. Od tradičného cez chronologické sledovanie vývinu divadelných udalostí, inscenačných výstupov súvisiacich s vývojom divadelného/kultúrneho diania v okolitých krajinách po novšie trendy teatrologického výskumu v širšom poňatí, zahŕňajúci viaceré vedné disciplíny (o. i. antropológia, psychológia, rodová teória a i.). Oba postupy si vyžadujú interdisciplinárne skúmanie. Autorka zároveň informuje o čiastkových prácach dejinného výskumu slovenského divadla.

Dejiny divadla nesúvisia len s dejinami kultúry a umenia, ale sú súčasťou dejín o človeku a spoločnosti. Celkovo sú zároveň neoddeliteľnou zložkou všeobecných dejín. Ako píše Moussinac, jeden z prvých autorov prehľadných dejín svetového divadla,¹ „živé počiatky divadla treba bezpochyby hľadať v animizme a v mágii. (...) prvé skutočné formy divadla vznikajú a rozvíjajú sa v istom čase ako náboženské obrady, ceremónie a kultúry“ (Moussinac 1965, 5).

Odvtedy divadlo prešlo mnohými vývinovými etapami, aby sa znovu, na sklonku 20. storočia, vrátilo novými formami k stieraniu rozdielov medzi umeniami. (Schechner 2009). Divadlo vo význame divadelného umenia, predvádzania sa, je najsyntetickjším druhom umenia: od spomínaných obradov a kultov, prejavujúcich sa napr. v ázijských kultúrach, cez náboženské prejavy gréckej kultúry, sprevádzané tancami a znázorňujúcimi istú udalosť až po povestného Thespisa na káre. V súčasnosti zahŕňa literatúru, výtvarné, hudobné, tanečné umenie, architektúru a okrem filmu aj nové médiá. Predstavuje reprodukciu názoru autora (dramatika), ale aj obraz autorov všetkých zložiek hotového diela. Divadlo dnes prezentuje aj scénický tvar vyslovenia

* Štúdiá vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

vlastného názoru tvorcov/performerov na skutočnosť. Obsahuje všetky tvary performance, ktoré opisujú „scénický akt alebo vystúpenie“ (Schechner 2009, 12).

Cieľom tohto príspevku nie je exkurz do dejín svetového divadla, ale náčrt problematiky cesty k dejinám jednej divadelnej kultúry na základe konkrétnych príkladov v širších kontextoch (napríklad na území Slovenska).

Krátky pohľad do minulosti

Slovenská kultúra nemá spracované systematické dejiny slovenského divadla. Nevelký kolektív akademického pracoviska začal pracovať na domácich dejinách divadla už od polovice minulého storočia. Výsledkom bola monografia *Kapitoly z dejín slovenského divadla* so skromným spresnením *Od najstarších čias po realizmus*, ktorá vyšla v roku 1967. Vedecký redaktor vydania v úvode pod skratkou J. M. [Ján Marták] informuje, že ide o prvý zväzok štvordielneho projektu plánovaných systematických Dejín. Priznal, že predkladané Kapitoly sú „východisko z núdze“. Nielen preto, že dovtedajšie práce boli prekonané novšími výskumami (najmä toho najstaršieho obdobia), ale predovšetkým absenciou prác o baletе, a folklórnych prejavochoch². Nepriamo tak upozornil na nedostatok divadelných historikov, ktorí by obsiahli širokú škálu divadelných druhov a foriem. Táto situácia sa za päťdesiat rokov nevelmi zmenila. V čase politického oteplenia, teda v druhej polovici šesťdesiatych. rokov 20. storočia, informuje J. Marták optimisticky o plánovanom pokračovaní projektu (druhý zväzok mal obsiahnuť obdobie 1890–1932 v ochotníckom a profesionálnom divadle, tretí zväzok sa mal sústreďiť na roky 1932–1945 a štvrtý na obdobie od roku 1945 po súčasnosť – rozumej dobu ukončenia projektu). Zo zložitých aj politických dôvodov k tomu nedošlo, hoci rukopisy druhého dielu boli viac-menej pripravené. Čiastkové práce autori publikovali buď samostatne v knižných vydaniach (Milena Cesnaková-Michalcová, Ladislav Čavojský, Július Pašteka, Ladislav Lajcha, Vladimír Štefko) alebo časopisecky v akademickom časopise Slovenské divadlo.

V osemdesiatych rokoch vyšli objemnejšie monografie o dvoch divadlách (Martin, Nitra – autor V. Štefko). Osve zachytávajú prácu jednotlivcov, analyzujú inscenácie a charakterizujú umelecké smerovanie týchto súborov v súvislosti s ich históriou. Kolektívna práca o slovenskom divadle v 20. storočí pod vedením Miloša Mistríka z roku 1996 zahŕňa aj hudobné divadlo (opera, opereta, muzikál), balet, bábkové divadlo i pantomímu. Základ týchto prác tvoria parciálne už čiastkovo publikované práce.

V porovnaní s vyšším počtom historicko-analyzujúcich diel o českom divadelníctve,³ sú doterajšie edičné pokusy o slovenské divadlo skromnejšie. Chýbajú najmä dejiny Slovenského národného divadla, ale aj oblastných divadiel, a to v širších spoločensko-politických súvislostiach. Dodnes ich supluje dvojdielna *Encyklopédia dramatických umení* (1989, 1990)⁴, ktorej pokračovanie či dodatok je v nedohľadne. Takáto práca si totiž vyžaduje autorov, ktorí tvorbu toho-ktorého divadla či tvorca sledujú kontinuálne, sú schopní odosobnenia sa a zovšeobecnenia v komparatívnej rovine aspoň domáceho, ak nie zahraničného prostredia. Aby sme boli objektívni, treba pripomenúť stručné prehľadové práce o bábkovom divadle, knižné publikácie zamerané na inscenačné praktiky jedného autora (napr. Shakespeara), ako aj kolek-

tívne zborníky teoretikov, kritikov a pamätníkov, zamerané na krátku činnosť malých, ale pre slovenské divadlo významných divadelných súborov (Divadlo na korze, Tatra-revue, študentské súbory) a jednotlivcov. Viacerí autori vydali knižne súbor publikovaných recenzií, štúdií. Zaujímavým podkladovým materiálom pre dejiny súčasného slovenského divadla, informujúcim o jeho cieľoch a očakávaní recipientov, sa stala publikácia generačných statí a rozhovorov o mladom divadle (2000).

Najviditeľnejším dôvodom súčasného neuspokojivého stavu je absencia čiastkových prác o významných umeleckých činoch divadelnej tvorby, a to najmä mimo Bratislavy. Druhým dôvodom je nedostatok divadelných kritikov a historikov, ochotných cestovať na divadelné predstavenie mimo Bratislavy. Na túto činnosť nie sú finančné prostriedky (na cestovanie⁵, na odmeňovanie tejto práce atď.). Nie nepodstatným je nezaujím mladšej generácie začleniť umeleckú tvorbu do domácich historických a medzinárodných socio-ekonomických súvislostí, neobídú ani politické pozadie. A záujem viac sa osobne podieľať na tvorbe nových divadelných prejavov ako ich reflektovať.

Špecifickosť divadelného umenia

Divadlo na rozdiel od literatúry, výtvarného umenia, filmu, televízie, rozhlasu (v oblasti umeleckých programov, vrátane featurov) nie je fixované. Žije v istom okamihu, v daných súvislostiach objektívneho (vzťah tvorca – divák, ale aj vzájomne ovplyvňujúceho sa vzťahu medzi tvorcom a divákom) a subjektívneho charakteru (interpret, divák). Všetky druhy a prejavy divadelného umenia majú prvky, ktoré ich spájajú s hudobným interpretačným umením na osi textuálneho (text, bodový scenár, partitúra) a neopakujúceho sa interpretačného výkonu. Pri hudobnom diele (hudobné divadlo, orchestrálna skladba) nie sme a ani nemôžeme byť svedkami takého voľného narábania s predlohou ako pri textovom, voľnom, improvizáčnom diele.

Naštudovaná inscenácia (s účasťou diváka divadelné predstavenie), performancia, happeningy a ďalšie divadelné prejavy sú v istom zmysle neukončené, t. j. sú živým umením kontinuálneho procesu. Divadlo sa tým odlišuje od iných umení (literatúry, prezentovaného výtvarného diela, médií), ktoré sú vydaním v rôznej podobe (knižne, zvukové, zvukovo-vizuálne nosiče) ukončené a pripravené na šírenie. Každé divadelné predstavenie je iné, vplýva naň množstvo faktorov. Pri konkrétnom predstavení do systému umelecko-technických prostriedkov tvorby (pripravená, zakódovaná inscenácia) vstupujú okrem psychofyzického stavu herca (interepreta) ďalšie prvky komunikačného kanálu medzi tvorcom, interpretom a recipientom. Reakcie divákov ako súčasť kolektívneho umenia, konkrétne udalosti v spoločnosti v čase reprízovosti tej-ktorej inscenácie sú častým podnetom k improvizáčným posunom v texte, ako aj k posunom významu javiskového konania postáv. Pri nenáležitých prejavoch publika (napr. pri predstaveniach pre mládež) môžu naopak pôsobiť rušivo. Najbližšie k divadlu majú výtvarné happeningy, ktoré sú vlastne divadelným prejavom (Schechner). Najmä v nových divadelných formách je dôležitá interaktivita medzi tvorcami a náhodným, resp. cieľeným divákom, ktorý sa priamo zúčastňuje na dotváraní diela.

Ku knihe, k filmu ako k hotovým umeleckým tvarom či produkciám na akomkoľ-

vek nosí sa môžeme kedykoľvek vrátiť, prečítať/pozrieť si ich, pretože zostávajú uchované pre budúcnosť. Divadlo ako živé umenie, nie je ukončené. Napriek pracovným filmovým záznamom z divadelnej skúšky, prípadne niektorého predstavenia, ide o nedokonalý tvar. Na to, aby sa zaznamenalo panoramatické dianie na javisku, neopomenúc pri tom paralelné obrazy/výstupy, detail hercovej práce (pohyb, gesto, mimiku, rekvizitu), scénografie a jej zmeny v korelácii s textovou a významovou rovinnou, nestačia zachytiť a sprostredkovať ani dve či tri kamery. Divadlo totiž pracuje s odlišnými vizuálnymi a textovými znakmi ako film (napríklad celok/detail a i.). Avšak v poslednom období vstupom médií do divadelného umenia (video, televízia, zvuková nahrávka ako súčasť predstavenia, teatralizovanie médií a iné; Lehmann 2007) divadlo pomaly stráca svoju špecifickú vlastnosť neopakovateľnosti.

Divadelní historici majú aj napriek technickému pokroku na rozdiel od kolegov literátov a filmárov sťažnenú situáciu. Najmä v novodobých dejinách divadla je ľudská pamäť a schopnosť jej nositeľa zatriediť zážitky a vedomosti nezameniteľná.

Zachovanie dedičstva

Na otázku, či v globalizujúcej sa spoločnosti má mať každá kultúra svoje dejiny, by aj malý národ mal odpovedať kladne. Mali by sme vyšpecifikovať ciele a metodologické prístupy, napr. zachovanie kultúrneho dedičstva, dejinnými prehľadovými prácami o slovenskom divadle doplniť prázdne miesta v knižných publikáciách európskych a amerických autorov, prezentovať schopnosť vnímať a teoreticky pomenovať súčasné divadlo na teatrologických fórach, a tak vstúpiť do dialógu minimálne s európskymi divadelníkmi a iné.

Na začiatku tejto cesty stojí poznanie slovenského divadla v nadväznosti na poznatky z divadla minimálne v okolitých krajinách, resp. festivalových inscenácií významných divadelných festivalov v Európe.

Opäť musíme pripomenúť, že na rozdiel od filmových, televíznych a rozhlasových umeleckých produkcií, ktorých časť sa zachovala,⁶ divadlo sa uchováva viac nepriamo (papierovo) ako záznamovo. Jedným z prameňov je pamäť tvorcov, s ktorými ešte môžeme diskutovať alebo pamäť priamych recipientov, či len pamätníkov istého obdobia, ktorí síce nevideli inscenáciu, ale majú vedomosti, respektíve zážitky širšieho záberu (reakcia spoločnosti, iných tvorcov a pod.). Ich výpovede (oral history) môže bádateľ nielen dopĺňať, overovať z ďalších zdrojov, ale s respondentmi môže ešte ďalej pracovať na rozdiel od nežijúcich pamätníkov. Ďalším zdrojom je písomný materiál tvorcov (režijné knihy, archívne scenáre hercov, scénografov, kostýmových výtvarníkov), ktoré majú neraz zaujímavú výpovednú hodnotu. Dôležitým dokumentačným materiálom sú novinové a časopisecké kritiky, z neskoršieho obdobia aj interné hodnotenia predstavení. Divadelné fotografie (zo skúšok a premiéry) málokedy zachytávajú všetky obsadenia, doštudovanie postavy (paralela s kritikami, ktoré tiež zväčša reagujú len na premiéru, jej prvé obsadenie). Filmový materiál, aj v minulosti spravidla snímaný jednou kamerou (dnes rovnako), je určený prioritne na dokumentačné účely, využíva sa pracovne (napríklad pri „oprašovačkách“, t. j. pri skúškach po dlhšej repertoárovej prestávke inscenácie). Viac z minulosti ako zo súčasnosti poznáme nasnímanie inscenácie pre potreby televízneho vysielania viacerými kamerami.

Takýto záznam logicky podlieha zákonitostiam televíznej réžie (napr. zostrih). Kým prítomný divák v hľadisku si vyberá nielen situáciu, ale aj herca, ktorých bude dôslednejšie sledovať, pri televíznom zázname rozhoduje o zábere režisér. Výsledný tvar logicky nemôže zachytiť celé detailné dianie na javisku. Má informatívnu dokumentačnú hodnotu (zachovanie divadelnej inscenácie/predstavenia často s reakciami divadelného diváka) s (už) vlastnými estetickými hodnotami.

Roviny divadelného výskumu

Rozlišujeme niekoľko rovín divadelného výskumu, ktoré je možné zhrnúť nasledujúcim spôsobom:

- Priama účasť na divadelnom predstavení
 - a) tradične chápanej divadelnej inscenácie;
 - b) v zmysle (jednorazového) happeningu, performancie a pod. (divadlo vizuálnych umení).

Pri a) i b) platí, že ide o množinu súhrnu inscenačných zložiek, ktoré sa vzájomne prelínajú a podľa uprednostnenia systému (auditívnych, vizuálnych) znakov predstavenia možno vyčítať hierarchiu semiotického komunikátu divadelnej výpovede. Pri a) stojí na začiatku procesu autor/autori, najčastejšie prostredníctvom slova (predlohu tvorí buď fixovaný text alebo bodový scenár či dodatočný zápis improvizácie – platí to rovnako pre činohru, ako pre tanečné umenie a pantomímu). Nadväzujú naň predstavitelia ďalších zložiek (dramaturg, režisér, herec, scénograf, scénický kostymér, autor hudby, pohybovej spolupráce, osvetlovač, zvukár a iní). Posledným (spolu)tvorcom je divák. Vzhľadom na to, že b) je vlastne prezentácia konkrétnej témy, myšlienky a často „vzniká“ až v komunikácii s recipientom, ktorý môže byť priamym účastníkom divadelného predstavenia ako akčného umenia, forma je viac otvorenejšia, neukončená myšlienka sa často rozvíja neskôr, v konkrétnych spoločenských súvislostiach. Prvý typ je fixovanejší, má vyššiu frekvenciu opakovanosti, pri druhom môže ísť o jednorazové prezentácie. Napríklad happening pracuje viac s náhodou (scenár často neexistuje), stavia vedľa seba nelogické prvky, odčleňuje termín „hranie“ od „ne-hrania“.

- Dôležitým rozlišovacím znakom divadelného prejavu je hrací priestor (od klasických priestorov cez variabilné štúdiové sály po site specific). Je vysoko určujúcim prvkom na vnímanie umeleckého diela (napr. barokové divadlo, námestie a i.), pre teatrológa platí podmienka poznania najširšieho možného priestorového spektra.

- Medzi ďalšie oblasti výskumu patrí výskum zachovaného kultúrneho dedičstva divadelných prejavov:

- štúdiom súčasného materiálu, vplyvajúceho na tvorbu umeleckého, resp. dokumentárneho diela (text, scenár, ako aj spoločenské a politické udalosti);
- štúdiom pramenného materiálu: písomný (režijné knihy, poznámky tvorcov, nemusia byť realizované, recenzie, štúdie a i.); fotografický (problém výpovednej hodnoty pre rekonštrukciu inscenácie); z mladších dejín divadla filmový materiál na starších i novších nosičoch, rozhovory s pamätníkmi, resp. historikmi; zvukové nahrávky; pokus o rekonštrukciu starších predstavení.

- Potreba súbežného bádania vo väzbe na ďalšie vedné odbory: literatúra (námet,

dramatizácia, preklad, v prípade viacerých dramatizácií toho istého diela použitie komparatívnej metódy v úzkej súčinnosti s predchádzajúcimi inscenáciami tej-ktorej kultúry), hudba (pôvodná, výber, jej účinok vo väzbe na slovo, znak), výtvarné umenie, tanec, psychológia (herec – znak – výpoveď), sociológia, história a iné.

- Dekódovanie divadelnej výpovede (inscenácie, performancie, happeningu) v súvislostiach filozofického, estetického a sociologického pohľadu a i.
- Akceptovanie prehodnocovania historických metód dejín a teórie; vplyv okolitej kultúry (Pavis 2004, 117).

Divadlo a spoločnosť

Postavenie divadla závisí od konkrétneho stavu spoločnosti, od historického, kultúrneho a sociálneho kontextu, od spoločenskej slobody (demokracie) a ekonomických podmienok (hospodársky rast), ktoré spolu s dostupnosťou médií vplývajú na vnímanie skutočnosti a na zvýznamňovanie znakov. Totalitný režim rozvíja funkciu znaku, metaforu, demokratické režimy naproti tomu stierajú rozdiely medzi divadelnými druhmi a žánrami, medzi divadlom a skutočnosťou. Ak sa v minulosti klasické divadlo považovalo za divadlo drámy (o. i. vo význame potreby formovania spoločnosti), prejavy postdramatického divadla, zahŕňajúceho performanciu a ostatné divadelné prejavy okrem iného vstupom médií, sú často antiilustratívne. Predstavujú model konfliktu jednotlivca, menšieho kolektívu s konzumnou spoločnosťou, ktorá postupne mení klasický hodnotový systém. V takejto spoločnosti stoja vedľa seba klasické divadelné prejavy (inscenácie) s alternatívnymi a modernými formami divadla (od rituálov po politické, dokumentárne divadlo).

Recipient vníma určité divadelné dielo/prejav v konkrétnom spoločenskom, kultúrnom a estetickom kontexte. Má možnosť okamžitej reakcie, resp. reakcie na sprostredkované reakcie zúčastnených percipientov. Dosah divadelného diela na diváka, spoločnosť sa často končí jeho prvým uvedením a zachovaním tejto informácie (napr. kritika, videozáznam a i.). Podľa Schechnera sem patrí aj divákova spomienka na predstavenie, vlastná rekonštrukcia, akási spätná väzba (feedback), ktorá sa stáva pokračovaním produkcie (Schechner, 12).

Dejiny drámy a divadla neraz zdôrazňujú blízky alebo naopak priam nepriateľský vzťah medzi umelcami a politikmi. Okrem individuálnych vzťahov je prejavom názorového spektra jednotlivca vo vzťahu k politickému zriadeniu krajiny a slobody spoločnosti (nielen v totalitných štátoch, ale aj v demokratických zriadeniach).

Knihy či štúdie, ktoré sa viažu k dejinám slovenského divadla a vznikli, resp. boli publikované zväčša v druhej tretine 20. storočia, sú silne poznačené politicko-spoločenským pozadím doby svojho vzniku. Z dôvodu cenzúry, neraz aj autocenzúry, mnohé fakty a súvislosti autori zamlčali (napr. po umelcovej emigrácii) alebo ich hodnotili tendenčne – napríklad uvádzanie absurdnej drámy v slovenských divadlách a pod. (Rampák 1979, 436).

Výskum novších dejín divadla

Oblasť výskumu novších dejín divadla si vyžaduje vymedzenie cieľov a postupov s dôrazom na otváranie divadelnej reflexie aj iným aspektom vnímania, iným umeniam a sociálnym vedám. K základným postupom patrí skúmanie a osobná reflexia divadelného umenia v širších kultúrnych dimenziách (výtvarné umenie, médiá, performancie). Medzi povinnosti bádatela treba zahrnúť aj pravidelnú účasť na interaktívnych umeleckých, resp. divadelných podujatiach (workshopoch), ako aj na vedeckých stretnutiach, rovnako aj uvedenie si a akceptovanie zmeny paradigmy prijímania nového divadelného umenia (novej drámy, jej prezentácie) a jeho reflexie.

Pri skúmaní súčasného divadla je potrebné osvojenie si nového pojmového aparátu na reflexiu umenia, zahŕňajúceho rôznorodú škálu rôznych typov a foriem umeleckých prejavov, ovplyvnených kultúrnymi tradíciami a súčasnými mimoeurópskymi kultúrami. Globalizačný proces je možno chápať pozitívne ako možnosť a) približovania kultúr, b) udržiavania rozdielov medzi nimi, zachovávanie ich špecifickosti, ktorá udržiava vlastnú kultúru, vnímanú z iných perspektív ako inakosť. Od druhej polovice 20. storočia sme svedkami zvýšeného príklonu k recepcnému ponímaniu diela. Pavis rozlišuje dva druhy recepcie. Prvou je skúmanie diela z historického hľadiska jeho prijatia, rôznych interpretácií (podľa doby a skupín). Druhou je recepcia, resp. interpretácia diela divákom prostredníctvom viacerých rovín procesov (napr. intelektuálnych, emocionálnych) (Pavis 2004). Súčasťou transformácie divadla sú aj zmeny očakávania a prijímania publika – „dočasné (zábava), trvalé (rituál)“ (Schechner, 193).

Idea dejín slovenského divadla

Znalosť, prípadne neznalosť prostredia určuje a v zásade aj definuje výslednú množinu informácií, tak ako aj šírku a objektivitu informácií o spoločenských a politických súvislostiach výskumu a spracovania dejín divadla. Najjednoduchší spôsob zachytenia dejín je chronologické sledovanie vývinu inscenačných výstupov cez jednotlivé zložky divadla (dráma,⁷ dramaturgia, réžia, scénografia kritika a ďalšie) alebo kolektívov. Okrem interpretačného prístupu dochádza k využitiu semiotického (vrátane sémantiky, syntaxu, pragmatiky), intertextuálneho a historického skúmania (diachrónny a synchronný prístup skúmania divadelných javov v istom spoločensko-politickom kontextovom vývine, príčinných súvislostiach a vzájomnom prepojení).

Touto metódou sa dá postupovať aj cez osobnosti slovenského divadla. Tu sa otvára väčší priestor na porovnanie so zahraničím (aj na základe réžií slovenských tvorcov za hranicami). Postup bádatela/autora dejín po zložkách a osobnostiach otvára aj tému inscenačných dejín divadiel prostredníctvom rekonštrukcií jednotlivých inscenácií. Jednou z ďalších možností na ceste k dejinám slovenského divadla a paralelným krokom k chronologickému sledovaniu by mohol byť teatrologický výskum po vytipovaných témach, ktoré súčasné divadlo a jeho recepcia ponúka, zahŕňajúci viaceré vedné disciplíny (o. i. antropológia, psychológia, rodová teória a i.).

Veľké i menšie dejiny slovenského divadla brzdia nedostatok pramenných materiálov, konkrétne absencia bližších informácií o niektorých inscenáciách. Súvisí to s podceňovaním dokumentačného zbierkového materiálu (napr. divadelná fotografia

verzus umelecká fotografia z predstavenia), s absenciou archívov v divadlách. V súčasnosti sa pripravuje projekt oral history s dôležitými, ešte žijúcimi osobnosťami slovenského divadla. Ako a kto bude ďalej pracovať s týmito svedkami, to bude vypovedať aj o uvedení si nielen formálnej zmeny paradigmy kriticko-reflexívnych hodnôt, ale aj o pripravenosti mladej teatrologickej generácie vyhodnotiť takto nadobudnuté informácie.

Vznik klasických divadelných inscenácií a nových divadelných foriem súčasnosti, ich prijímanie divákom, spoločnosťou, pomenovanie nových trendov a úlohy divadla, má v domácom i zahraničnom kontexte tak priamy, ako aj nepriamy vplyv na rozvoj spoločnosti.

POZNÁMKY

- ¹ Moussinacova kniha vyšla v roku 1957. Takmer tridsať rokov pred ňou vydal Vojtěch Kristán Blahník *Světové dějiny divadla* (Praha: Aventinum, 1929). Na tieto dve diela sa odvolávajú mnohí neskorší autori dejín svetového divadla, okrem iného aj O. G. Brockett.
- ² V roku 1971 vyšla Jaczovej kniha o baletе Slovenského národného divadla. Tanečné umenie (t. j. balet, folklór, moderný a súčasný tanec) sa dočkalo svojich dejín až v roku 2012 v publikácii Emila T. Bartka.
- ³ Máme na mysli najmä štvorčlenné kolektívne *Dějiny českého divadla*, ktoré vychádzali v rokoch 1968 až 1983. V roku 1971 k nim vydali aj súbor zvukových dokumentov.
- ⁴ Obdobné dielo zamerané len na české divadelné súbory vyšlo až o desať rokov neskôr. *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000.
- ⁵ V posledných rokoch dve mimobratislavské divadlá (Divadlo Andreja Bagara Nitra, Slovenské komorné divadlo Martin) zabezpečujú pre kritikov na premiéru dopravu.
- ⁶ Z dôvodu nedostatku záznamového materiálu sa v 70. 80., ale aj v 90. rokoch dvadsiateho storočia mnohé televízne a rozhlasové diela zmazali, čím vznikla nevyčísliteľná kultúrna škoda. Filmový ústav postupne reštauruje zachované filmové snímky a viaceré aj digitalizuje.
- ⁷ V roku 2012 vyšli s vročením predchádzajúceho roka *Dejiny slovenskej drámy*. Dvadsaťjeden profilov autorov od roku 1890 po dnešok spájajú Štefkove štúdie, ktoré dávajú dramatickú tvorbu do dobových politicko-spoločenských súvislostí a informujú o prácach ďalších zaujímavých dramatikov. Viac ŠTEFKO, V. a kol.: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011.

LITERATÚRA

- BAKOŠOVÁ, Z.: *Kolotoč herectva. Divadlo Astorka Korzo '90: 1990–2000*. Bratislava: Divadelný ústav; Divadlo Astorka Korzo '90, 2001.
- BARTKO, E. T.: *Podoby slovenského tanečného umenia 1920–2010*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011.
- BROCKETT, O. G.: *Dějiny divadla*. Prel. M. Lukeš. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: *Premeny divadla. (Inonárodné divadlá na Slovensku do roku 1918)*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV, 1981.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M.: *Z divadelných počiatkov na Slovensku*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1997.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M., NOSKOVIČ, A., ČAVOJSKÝ L., LEHUTA, E. *Kapitoly z dejín slovenského divadla. Od najstarších čias po realizmus*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave, 1967.
- ČAVOJSKÝ, L., ŠTEFKO, V.: *Slovenské ochotnícke divadlo 1830–1980*. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1983.

- GRUSKOVÁ, A, MALITI, R., VANNAYOVÁ, M. (eds): *Semiš a chróm. Sprievodca mladým divadlom*. Bratislava: Divadelný ústav, 2000.
- JABORNÍK, J., MISTRÍK, M.(eds.): *Divadlo na korze 1968–1971*. Bratislava: Tália-press, 1994.
- Kol: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1 A–L. Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2. M–Ž*. Bratislava: VEDA, 1989, 1990.
- LEHMANN, H.-T.: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- MISTRÍK, M. a kol: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1999.
- Moskovskij chudožestvennyj teatr. Sto let. I. diel. Spektakli i scenografija / Moschow Art Theatre. One Hundred Years. Performances and Set Design*. Moskva: MCHT, 1998.
- MOUSSINAC, L.: *Divadlo od počiatku po naše dni*. Prel. J. Boor. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.
- Pamätnica Slovenského národného divadla*. Zborník. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960.
- PAVIS, P.: *Divadelný slovník*. Prel. S. Šimková, E. Flašková. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
- PODMAKOVÁ, D.: *Divadlo v Trnave: ako sa hľadalo 1974–2006*. Bratislava: Veda, 2006.
- PODMAKOVÁ, D.: *Príbeh divadla. Divadlo, ktoré nezaniklo*. Martin: Slovenské komorné divadlo, 2009.
- POLÁK, M. (ed): *Bol raz jeden kabaret Tatra-revue (1958–1970)*. Bratislava: Národné divadelné centrum; Združenie divadelných kritikov a teoretikov, 1997.
- RAMPÁK, Z.: Divadlo. In ŠMATLÁK, S. a kol: *Slovensko, 4. diel. Kultúra – I. časť*. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1979, s. 344 – 451.
- SCHECHNER, R.: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Prel. Z. Vajdičková, V. Kolejáková. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.
- SCHERHAUFER, P: *Čítanka z dejín divadelnej réžie. Od neandertálcov po Meiningenčanov*. 1. diel. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998.
- SCHERHAUFER, P: *Čítanka z dejín divadelnej réžie. Od Goetheho a Schillera po Reinhardta*. 2. diel Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998.
- SCHERHAUFER, P: *Čítanka z dejín divadelnej réžie. Od futuritov po Ejzenštejna*. 3. diel Bratislava: Národné divadelné centrum, b. r.
- SĽAVIŇSKA, I.: *Divadlo v súčasnom myslení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002.
- ŠTEFKO, V.: *Divadelná Nitra*. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1989.
- ŠTEFKO, V.: *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine*. Martin: Vydavateľstvo Osveta, 1984.
- ŠTEFKO, V.: *Slovenské činoherné divadlo 1938–1945*. Bratislava: Tália-press, 1993.
- ŠTEFKO, V. (ed.): *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava: Tália-press, 1996.
- ŠTEFKO, V. a kol.: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011.

THE WAY TO THE HISTORY OF SLOVAK THEATRE

**Cultural Heritage. History of Slovak Literature. Performance. Oral History.
New Cultural Paradigm.**

The paper is dedicated to the issues of formulating an approach and a structure of the creation of the written history of the theatre, starting off with the traditional, through chronological observation of theatrical events and productions related to the development of theatrical/cultural events in the neighbouring countries, down to the most recent trends of theatre research within a broader context, involving several scientific disciplines (anthropology, psychology, gender theory, etc.). Both approaches are based on interdisciplinary investigation.

*PhDr. Dagmar Podmaková, PhD.
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
dagmar.podmakova@savba.sk*

Hudba, náboženstvo a identita – interpretácia vzájomných prienikov typologických štruktúr stredovekých notačných systémov z územia Slovenska

EVA VESELOVSKÁ

Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Pramene stredovekej hudobnej kultúry z konca 11. až začiatku 16. storočia z územia Slovenska reprezentujú najstaršiu vrstvu jednohlasnej cirkevnej hudby – tzv. Cantus Planus. Notačné systémy zachovaných rukopisov svedčia o multikultúrnom zázemí jednotlivých cirkevných centier krajiny. Pod vplyvom ekonomických, historických a kultúrnych faktorov sa jednotlivé štruktúry notácie formovali na základe viacerých skriptorských vzorov a tradícií. Pri celom procese vzniku a používania stredovekých notácií zohrávala dôležitú úlohu špecifikácia základných foriem nemových znakov, ktorá sa stala nositeľkou identity konkrétnej cirkevnej inštitúcie.

V súčasnosti je na Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied hlavným predmetom výskumu stredovekej hudobnej kultúry z územia Slovenska kompletizácia, analýza a komparatívne vyhodnotenie najnovších terénnych výskumov stredovekých notovaných rukopisov na Slovensku a slovenskej proveniencie v zahraničí. Základná koncepcia a komplexné hodnotenie stredovekej hudobnej kultúry z nášho územia sú stanovené na základe metodických postupov najvýraznejšej postavy slovenskej historiografie – Richarda Rybariča¹ v spojení s detailnou analýzou kompletnej pramennej základne zo všetkých archívnych, knižničných a muzeálnych inštitúcií na Slovensku v spojení s použitím najnovších technologických postupov (implementácia prostredníctvom interaktívnych databáz). Metódy súčasnej hudobnej paleografie, o ktoré sa opierajú terénne výskumy, predstavujú komplexný súhrn zásad, ciest, techník a pravidiel. Hlavným cieľom výskumov je globálne empirické poznanie zákonitostí a podstaty vzniku, používania a šírenia stredovekého notačného systému v určitom časovom a geografickom priestore. Konkrétne metodické postupy v súčasnosti reflektujú najmä všeobecné princípy, spôsoby, zdroje a stav poznania v danej oblasti, v tomto prípade v hudobnej paleografii.

* Štúdiá vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

Mnohé otázky vzniku, pôvodu a používania stredovekých notovaných rukopisov a fragmentov na Slovensku zostali dodnes nezodpovedané. Torzovitý stav niektorých prameňov neumožňoval presné stanovenie vedeckovýskumných záverov. Na Slovensku je v súčasnosti evidovaných 15 kompletných notovaných kódexov a vyše 700 fragmentov, ktoré boli použité ako väzby mladších kníh, mestských úradných listín, účtov, zápisníc, kopiačov a protokolov. Väčšinou bolo vyrezané fólio použité na vrchný obal mladšieho rukopisu, inkunábuly alebo tlače. Časťou pergamenu boli spevňované predné alebo zadné prídoštia väzby. Často sa celé strany liturgických rukopisov prerezávali na malé časti (pol strany, prípadne úzky malý pásik na spevnenie chrbáta väzby a pod). V prípadoch výskumu veľkorozmerných kódexov (700x500 mm) bolo niekedy mimoriadne komplikované identifikovanie presného liturgického obsah zlomku. Celý proces analýzy komplikovala i historická skutočnosť, že anonymita notátora bola v stredoveku úplne bežná a býva mimoriadne výnimočné, ak sa meno pisára hudobného priebehu uviedlo v rukopise (prípadne, že bolo spomínané v sekundárnych písomných prameňoch). Väčšinou sa ani v kompletne zachovaných kódexoch meno notátora neuvádzalo. Najčastejšie sa zachovali údaje s datovaním rukopisu, prípadne s menom jeho objednávateľa, skriptora alebo iluminátora. O notátorovi sa v stredovekých rukopisoch zachovali zmienky len výnimočne. Meno notátora je uvedené napr. vo vizitáciách rakúskeho kláštora v Klosterneuburgu, kde mu bola v dvadsiatych rokoch 15. storočia vyplatená mzda za notovanie antifonára.²

Ďalším problémovým okruhom hudobnej paleografie je taktiež skutočnosť, že vnútorné prvky hudobnej písomnej kultúry sú často málo diferencované. Zhotoviteľa alebo datovanie rukopisu nebolo niekedy možné definitívne určiť kvôli faktu, že konkrétne notačné písmo mohlo byť v rovnakej štrukturálnej podobe používané v určitom geografickom priestore 500 i viac rokov (napr. kvadratická notácia sa od stredoveku v nezmenenej podobe používa dodnes). Každopádne je však komplexná analýza notačných štruktúr (používané neumové štruktúry, ich stavba, kodikologicko-paleografické merateľné ukazovatele) dôležitým ukazovateľom pôvodu (proveniencie) notátora. Každopádne je pri identifikácii, analýze, komparácii a vyhodnotení rukopisov (zachovaných kompletne i fragmentárne) nevyhnutná detailná vnútorná a vonkajšia kritika skúmaných pamiatok.

Vnútorná kritika prameňa prebieha na základe komparácie liturgických zvyklostí. V mnohých prípadoch je možné na základe analýzy liturgického radenia spevov stanoviť inštitúciu alebo liturgickú tradíciu, ktorá mohla daný kódex používať. Špecifické vlastnosti omšovej alebo oficiovej liturgie často presne určia liturgickú alebo hudobnú prax daného mesta, kláštora alebo inej cirkevnej inštitúcie. Striktné normy a predpisy viažu síce časť repertoáru temporálu a sanktorálu omšových i oficiových textov, napriek tomu je v každom liturgickom kódexe množstvo špecifických obsahových jednotiek, ktoré dokumentujú konkrétnu lokalitu, región, ekonomickú silu objednávateľa a pod. Medzi významné činitele určenia proveniencie sa zaraďujú napr. spevy na sviatky svätých (patrón kostola, kláštora, mesta, fary, oltára a pod.; v neskorom stredoveku sú často notované iným ako čiernym atramentom, najdôležitejšie sviatky najmä zlatou, červenou alebo modrou farbou), ďalej rýmované oficiá, oficium za zosnulých,³ z omšového repertoára niektoré alelujové spevy,⁴ sekvencie, om-

šové ordinária a trópané spevy (presahujúce základný repertoár). Pri oficiových spevoch je mimoriadne dôležité napr. radenie adventných antifón a antifón v období cez rok.⁵

Vonkajšia kritika prameňa analyzuje a definuje najmä skriptorskú tradíciu, vzory a vplyvy konkrétnej notácie. Jednotlivé notačné štruktúry boli síce dlhodobou používané (200–500 rokov), napriek tomu často získavali jedinečnú podobu podľa konkrétneho skriptória, podľa ekonomickej sily objednávateľa alebo historických faktorov. Hudobnopaleografická stránka rukopisu (konkrétny typ notácie) môže naznačiť pôvod notátora (špecifickú skriptorskú tradíciu – určitého skriptória, notátorskej dielne a pod.). V základnej vonkajšej kritike prameňa je nevyhnutné spracované základných údajov (kodikologický popis, textová analýza, hudobnopaleografický popis, zápis melódie, digitalizácia rukopisu). Hlavným metodickým postupom v identifikácii paleografickej stránky stredovekých notovaných prameňov je vyhodnotenie a porovnanie jednoduchých neum (*punktum, tractulus, pes, clivis, scandicus, climacus, torculus, porrectus*) a popis vonkajších paramentrov notácie (dvojité rámovanie, počet riadkov v linajkovej osnove, porovnanie rozmerov zrkadla, výšky notovej osnovy, medzery v notovej osnove, veľkosti základného notačného elementu punktu). Na základe zhody parametrov je možné priradiť niektoré zlomky k pôvodne jednému kódexu (napr. väčšina fragmentov zo Štátneho archívu v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica pochádza z jedného rukopisu – graduálu).

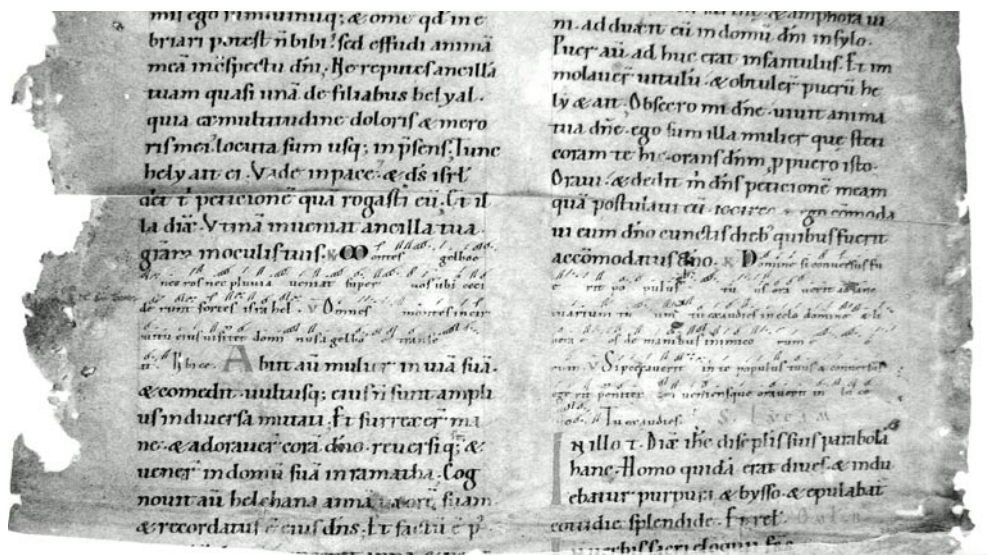
Pre špecifickú oblasť spracovania fragmentárne zachovaných prameňov stredovekej hudobnej kultúry z územia Slovenska je mimoriadne dôležité dodržanie kritéria prehľadnosti a dôslednosti spracovania prameňa. Na základe zhody konkrétnych znakov vonkajšej alebo vnútornej kritiky prameňa je možné koncentrovať analytické údaje, ktoré napomôžu definovať a určiť liturgický, skriptorský alebo provenienčný okruh používania daného rukopisu alebo zlomku.

Stredoveké notácie z územia Slovenska

Najstaršia vrstva hudobnej kultúry na Slovensku, ktorá je doložená primárnymi prameňmi, je tzv. *Cantus Planus* (latinský liturgický spev, nazývaný i gregoriánsky chorál). Notované materiály latinského jednohlasu, ktorý bol súčasťou náboženských obradov (sv. omša, modlitby posvätenia času), sa na našom území zachovali z časového obdobia od konca 11. do začiatku 16. storočia. V celej Európe, v rôznych krajinách a v rozličných mestských alebo kláštorných komunitách vznikali počas celého stredoveku formovo mimoriadne rozmanité notačné systémy. Hodnotiace analýzy v oblasti hudobnej paleografie vyšpecifikovali niekoľko základných bodov. Na Slovensku sa zachovalo a pravdepodobne aj používalo 6 stredovekých notácií. Najstaršie pramene z konca 11. až začiatku 13. storočia dokumentujú príklady nemeckej bezlinajkovej adiastematickej notácie (*Nitriansky kódex*: notované pašie a fragmenty z celého územia Slovenska). Tieto rukopisy pochádzajú z benediktínskych skriptorských dielní nemecko-rakúskeho okruhu, resp. vplyvu. Niektoré vznikli v zahraničných skriptóriách a na naše územie boli dovezené len vo svojej sekundárnej funkcii na väzbe mladších kníh. Je však nanajvyš pravdepodobné, že v najstarších benediktínskych kláštoroch na Slovensku bola používaná práve spomínaná nemecká forma

adiastematickej neumovej notácie. Za domáce rukopisy by sa dali najpravdepodobnejšie považovať niektoré fragmenty z bývalej Kapitulskej knižnice v Bratislave, ktoré boli identifikované pri nedávnom výskume stredovekých notovaných zlomkov v Slovenskom národnom archíve.

Notovaný breviár z konca 11. storočia (31 prúžkov cca 280x15 mm) bol použitý vo väzbe rukopisu *T. Ebendorfer – T. Chabham – Mikuláš z Dinkelsbühlu – Guido z Montrocheru – Kázne a traktáty* z roku 1459 (Slovenský národný archív, Manus. 81).⁶ Nemecká bezlinajková neumová notácia zlomku používa jemnú kaligrafickú verziu tohto adiaستمatického notopisu, ktorý sa približuje notácii rukopisov rakúskych skriptorských dielní konca 11. storočia.⁷ Pruhy pergamentu obsahujú viaceré časti oficiá *De Regum* a *Commune Virginum*.



Obr. 1 Notovaný breviár Manus. 81 Slovenský národný archív

Časť textu na spojených prúžkoch (11) obsahuje spevy:

R. Montes Gelboe nec ros nec (Cantus ID 0071768 C BEMVHRDFSLA). V. Omnes montes in circuitu ejus (Cantus ID 007176a8C BEMVHRDFSA).

R. Exaudisti domine orationem (Cantus ID 0066884 C BEMVHRDFSLA). V. Domine qui custodis pactum et (Cantus ID 006688a4C BE V RDFSLA).

R. Domine si conversus fuerit (Cantus ID 0065148C BEMVHRDFSLA). V. Si peccaverit in te populus (Cantus ID 006514a)

De Regum

Ďalších 5 stredovekých notačných systémov, používaných na Slovensku, sa od najstaršej nemeckej adiaستمatickej notácie líšilo používaním linajkovej osnovy. Čím viac bol obohacovaný repertoár spevov gregoriánskeho chorálu, tým dokonalejším sa stával systém zapisovania hudobného priebehu. Postupne sa jednotlivé notačné znaky začali zapisovať v rôznych výškových polohách – tzv. diastematický princíp. Boli pridávané dve farebné linajky (označujúce tóny *f* a *c*), ktoré mali pomôcť pri identifikácii poltónov *ef* a *hc*. Revolučným medzníkom sa v dejinách hudobného zápisu stal vynález linajkovej osnovy talianskym učencom Guidom z Arezza začiatkom 11. sto-

ročia. Pridaním tretej linajkovej osnovy *a* medzi linajku *f* a *c* boli hudobné znaky zaradené do presného, terciovo organizovaného, výškového systému. Kvôli rozsahu chorálových spevov odporúčal Guido pridať i ďalšiu linajkovú osnovu. V roku 1028 predstavil Guido svoje reformné názory pápežovi Jánovi XIX. (1024–33).⁸ Guidova organizácia hudobného zápisu sa následne uplatnila v mnohých regionálnych notačných školách v 4-linajkovej i 5-linajkovej podobe. Na území Slovenska sa linajkový notačný systém začína objavovať v prameňoch z druhej polovice 13. storočia. Ide o jedinečné a žiaľ len ojedinelé príklady pokrokových kláštorných (cisterciánskych) skriptórií alebo zlomky skriptorských dielní významných cirkevných centier krajiny (Ostrihom, Bratislava, Spišská Kapitula). Z 13. storočia ide výlučne o fragmentárne zachované rukopisy, pričom miesto ich vzniku je otázne. Jedinú výnimku predstavuje *Notovaný misál* 387 z Ústrednej knižnice Slovenskej akadémie vied z konca 13. storočia, ktorý pochádza zo Švédska (Lund). Väčšina zachovaných fragmentov z tohto obdobia sa nachádza na väzbách mestských úradných kníh (Levoča, Poprad, Spišská Nová Ves, Stará Lubovňa, Bratislava, Košice) alebo starých tlačí (evanjelické knižnice v Kežmarku, Bratislave a Levoči) vo svojej sekundárnej funkcii (obal alebo väzba mladšej knihy). Na Spiši (Štátny archív v Levoči, pobočka Bardejov: Antifonár sign. 1805, 2285, 1796 a 914)⁹ a v Košiciach (Štátna vedecká knižnica: Graduál z väzby knihy *Liber de Arte Distil*) sa práve z 13. storočia zachovali zaujímavé materiály, ktoré dokumentujú vplyv notátorskej tradície z Poľska (košické fragmenty) a z hlavného cirkevného centra stredovekého Uhorska – arcibiskupstva v Ostrihome (bardejovské zlomky sa mimoriadne približujú notačnému systému fragmentov Rakúskej národnej knižnici vo Viedni *Fragm. 903a–b, Cod. 14544*). V ďalšom období (po roku 1300) počet notovaných materiálov oproti predchádzajúcemu obdobiu značne narastá. Zachované liturgické kódexy z celého územia Slovenska reprezentujú 5 neskorostredovekých notačných systémov: métsko-gotickú notáciu, kvadratickú notáciu, českú notáciu, ostrihomskú notáciu a nemeckú gotickú chorálnu notáciu. Na celom Slovensku dominuje tzv. métsky notačný systém (spišské i bratislavské rukopisy, zlomky stredoslovenských banských miest, väčšina fragmentov všetkých archívnych, knižničných a muzeálnych inštitúcií). Métska alebo lotrinská notácia¹⁰ sa vo svojej najstaršej adiaستمatickej a diastematickej forme používala v 10.–11. storočí na severovýchode Francúzska, najmä v okolí arcibiskupstva v Remeši a biskupstva v Métach (arcibiskupstvo Trevír). Najstarším kompletným rukopisom je kódex *Laon 239* (F–LA 239), ktorý bol napísaný okolo roku 930. Charakteristickými znakmi tejto notácie boli malá bodka (*punctum* alebo *uncinus*), *clivis* vo forme arabskej číslice 7 a *cephalicus* vo forme arabskej číslice 9. Diastematická métska notácia prijala Guidónsky linajkový systém v priebehu 12. storočia. Znakové štruktúry sa po zavedení linajkovej osnovy veľmi zjednodušili a komplikované ozdobné tvary adiaستمatickej a diastematickej notácie boli nahradené menšími skupinovými neumami (vytráca sa napr. používanie *quillismy*, ktorá je nahradená *scandicom*). Niektoré skriptória prestali používať väčšinu liquescentných tvarov (objavuje sa už len *cephalicus* a *epiphonus*). Základnou štruktúrou notácie sa stalo *punctum* (*punctum* alebo *uncinus* = bodka), ktorého podoba sa odlišovala od skriptória ku skriptóriu. Podobne regionálne variabilný tvar mali i trojtónové neumy *scandicus* a *climacus*. Podľa teritoriálnych zvyklostí sa odlišovali a špe-

cifkovali svojím smerovaním (vertikálnym, diagonálnym, punktuálnou verziou, v úvode so samostatnou virgou a pod.). Najmä koncom 12. storočia sa ustálila doprava smerujúca, diagonálna forma *climacu* pod vplyvom francúzskych a nemeckých skriptórií (hlavný rozdiel od ostrihomskej notácie, kde je *climacus* postavený vo vertikálnej verzii s dvojitým bipunktuálnym úvodom). Métska notácia sa od 13. storočia stala mimoriadne expanzívnym notačným systémom, ktorý sa etabloval v takmer celom stredoeurópskom priestore. Rôzne formy a často mimoriadne ojedinelé varianty métskeho systému sa v špecifickej podobe objavujú v diecéznych (kapitulské, mestské, farské skriptória) a premonštrátskych skriptóriách dnešného Francúzska, Nemecka, Čiech, Moravy, Poľska, Rakúska, Slovenska, Rumunska, Slovinska i Chorvátska. Napriek relatívne jednotnej štrukturálnej výstavbe základných neumových tvarov (jednotónová neuma: *punctum*, dvojtónové neumy: *pes* a *clivis*, trojtónové neumy: *scandicus*, *climacus*, *torculus* a *porrectus*) sa jednotlivé skriptorské centrá (Praha, Krakov, Olomouc a i.) začínajú odlišovať v používaní špecifických verzií neumových tvarov. V českej metropole, v skriptóriu pražskej kapituly, je z pôvodne francúzskej verzie premoštrátskej métskej notácie dokonca vytvorené úplne samostatné a tvarovo jedinečné české notačné písmo.¹¹ Na Slovensku sa métska notácia objavuje začiatkom 14. storočia (fragmenty z Bratislavy, Banskej Bystrice, Banskej Štiavnice, Modry, Staršej Lubovne, Lelesa a i.) a pôvodom pochádza z nemecko-rakúskych oblastí (súvisí s príchodom zahraničných *hostí* na Slovensko: banské mestá, obchodné križovatky; dá sa predpokladať aj vplyv zahraničných vzdelancov v hlavných cirkevných centrách krajiny: Ostrihom, Bratislava, Nitra, Košice a v kláštoroch: cisterciiti, premonštráti). V čase svojho najväčšieho rozkvetu v 14. a najmä v 15. storočí bola métsko-gotická notácia na našom území používaná paralelne s kvadratickou (monastický systém dominikánov, františkánov a kartuziánov, napr. *Kartuziánsky graduál J 538* zo Slovenskej národnej knižnicev Martine), ostrihomskou (napr. *Bratislavský misál I ante 1341*, Archív mesta Bratislavy EC Lad. 3), českou (napr. *Žaltár kanonika Blázia* z roku 1419, Maďarská národná Szechényho knižnica Clmae 128) a nemeckou gotickou chorálnou notáciou (*Misál Henrika Stephaniho de Westfalia* z roku 1377 R II 134, Alba Iulia). Vyše ¾ všetkých stredovekých notovaných rukopisov dokumentuje práve métsky notačný systém konca 14. a najmä 15. storočia. Zásluhou gotizácie jednotlivých neumových štruktúr sa v priebehu 15. storočia mení táto rozmerovo menšia notácia na notopis veľkoformátových liturgických kódexov, ktoré sa zachovali v bývalých kapitulských knižniciach v Bratislave, Spišskej Kapitule alebo aj vo východoslovenských mestách (Prešov, Košice).¹² Métska notácia z územia Slovenska vykazuje špecifickú štýlovú štruktúru, ktorá sa dá teritoriálne rozdeliť na dva veľké okruhy. Západný okruh zachovaných pamiatok (Bratislava, západné a stredné Slovensko), inklinuje k písárskej tradícii rakúskych a nemeckých notátorských dielní (*Bratislavské antifonáre I, II, IV, Bratislavský misál „H“¹³* a i.). Východný okruh okolo Spišskej Kapituly (východné Slovensko: Spišská Kapitula, Levoča, Košice, Prešov; časť stredného Slovenska: Banská Štiavnica) sa štýlovo i formou približuje k niektorým poľským rukopisom a k poľskej notačnej praxi najmä z okolia Krakova.



Obr. 2 Spišský graduál Juraja z Kežmarku. Slovenský národný archív, Fond Hodnoverného miesta Spišská Kapitula

Na fragmente zo *Spišského graduálu* je uvedená časť liturgie na tretiu pôstnu nedeľu (introtitus *Oculi mei*, graduale *Exurge Domine*, tractus *Ad te levavi oculos* s veršom *Ecce sicut oculi*). Ide o jedinečný nález pôstnej časti *Spišského graduálu*, keďže v súčasnosti zachovaný hlavný korpus sa začína až liturgiou vo štvrtok pred Kvetnou nedeľou.

Všeobecne by sa dalo vyšpecifikovať niekoľko základných znakov métsko-gotickej notácie na Slovensku. Z jednotónových neum sa používalo iba *punctum*. Zo znakového systému sa takmer úplne vytratila *virga*. Objavuje sa len v kombinácii, v rámci skupinových neumových útvarov (*pes*, *scandicus*, *climacus*, *porrectus*). Je to jeden z hlavných rozdielov métsko-gotickej notácie z nášho územia a rukopisov, notovaných métskou notáciou z nemecky hovoriacich krajín (Nemecko, Rakúsko). Samostatná *virga* sa v nemeckých a rakúskych kódexoch používala samostatne i vo vrcholnom stredoveku (neskorostredoveké rukopisy z 15. storočia). Z kľúčov sa často používali najmä c a f-kľúče, niekedy sa vyskytuje aj g-kľúč. Na našom území sa používal *custos* (na rozdiel od ostrihomskeho notačného systému). Tvary *custosu* sa od seba navzájom mierne odlišovali. V spišských rukopisoch sa objavuje vertikálne písaný kosoštvorcový *rombus* s manieristickým zakončením. Bratislavské rukopisy (*bratislavské antifonáre I, II, III, IV*) používali skôr rozmerovo menšie, doprava naklonené *punctum* s jemnou dlhou vlásočnicovou čiarou, ktorá smeruje doprava. Staršie rukopisy s métsko-gotickou notáciou (14. storočie) používali *custos* len výnimočne.

Notácia západného okruhu (bratislavské rukopisy s výnimkou prvého fólia 1v *Bratislavského antifonára IV* Slovenský národný archív 2) bola umiestnená do 4-linajkového červeného systému s dvojitém rámovaním. Väčšina neskorostredovekých spišských rukopisov naopak používa 5-linajkovú sústavu (prevažne červenej farby).

Najmä v 15. storočí je taktiež umiestňovaná do dvojitého rámovania, ktoré určovalo zrkadlo strán. Na základe presnej analýzy neumových štruktúr kompletných rukopisov Spišskej Kapituly – *Spišského antifonára* (Spišská Kapitula Mss. Mus. No. 2),¹⁴ *Spišského graduálu Juraja z Kežmarku* (Spišská Kapitula Mss. Mus. No. 1)¹⁵ a mimoriadne veľkého počtu zachovaných fragmentov z rôznych archívnych inštitúcií Spiša a východného Slovenska je možné vystopovať i niekoľko zaujímavých informácií o zvyklostiach špecifickej notátorskej praxe Spiša v 14. a 15. storočí. Príbuzným métsko-gotickým znakovým systémom sú notované i rukopisy zo Štátnej vedeckej knižnice v Prešove (*Notovaný breviár z Dambna z roku 1375*¹⁶ a *Žaltár z druhej polovice 14. storočia*¹⁷), *Misál Clmae 92* zo Szechényho knižnice v Budapešti,¹⁸ *Misál a Žaltár z Východoslovenského múzea v Košiciach*.¹⁹ Niekoľko spoločných prvkov obsahujú *Misál Clmae 92*, *Spišský graduál*, *Spišský antifonár* a niekoľko desiatok fragmentov z Lyceálnej knižnice v Kežmarku, Štátneho archívu v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica (vplyv krakovských rukopisov), zo Štátneho archívu v Levoči, pobočka Poprad, pobočka Spišská Nová Ves a zo Štátneho archívu v Levoči zo 14. a 15. storočia. Notačný systém týchto kódexov je do istej miery uniformný v prípade ostrých, zrezaných tvarov jednotlivých koncových častí niektorých neum. *Clivis*, *torculus* a *porrectus* sú v závere zapisované bez akýchkoľvek rombických zakončení. Táto typizovaná štruktúra sa objavuje v geograficky blízkyh, poľských rukopisoch (skriptor-

KÓDEX	ROZMERY	ZRKADLO	VÝŠKA NOTOVEJ OSNOVY	MEDZERA	PUNKTUM
Spišský graduál	600x380	435x270	30	6	6x5
Spišský antifonár	570x370	A-C: 435x264	A-C: 25	A-C: 6	A: 7x5
Misál Clmae 92	7ra-rb: 320x222	A: 220x142	A: 11	4	A: 3x3, 2x2
Graduál 638 Banská Štiavnica	480x337	460x281	29	8	8x6
Antifonár 11.901 ŠA Levoča	397x252	397x231	24	7	7x5
Graduál MS 45 AKKK, 1423	455x338	385x248	26	6	6x6
Bratislavský antifonár IV SNA 2	545x365	412x256	24	7	6x5
Bratislavský antifonár III AMB EC Lad.6	605x415	440x277	20	5	5x5
SN 26.414 ÖNB	528x325 (rozrezané fólio)	228x222	20	5	5x5

Tabuľka 1

ská tradícia poľských rukopisov prvej polovice 15. storočia z Krakovskej diecézy, duktus písma má vertikálne postavenie, príbuzné *Graduálu MS 45* z Archívu a knižnice katedrálnej kapituly v Krakove).²⁰ Nepoužíva sa v bratislavských prameňoch a napr. v pramennej základni Banskej Bystrice, kde sa objavuje mierne odlišná, jasne rombízovaná, manieristická podoba métsko-gotického systému s rombickými zakončeniami neum (*bratislavské antifonáre I, II, IV*).

Métsko-gotický systém rukopisov Bratislavskej kapituly (*Bratislavský misál „H“, bratislavské antifonáre I, II, IV*) ovplyvňovali najmä české, moravské a rakúske skriptorské dielne. Métsko-gotická notácia *bratislavských antifonárov I, II, IV* dokumentuje štylizované znaky tohto notačného systému, pričom sa najmä tvary *Bratislavského antifonára II* približujú notačnej praxi moravských rukopisov druhej polovice 15. storočia (Olomouc, Brno). Nemecké znaky métsko-gotickej notácie sa v bratislavských rukopisoch vytrácajú. *Virga* sa vo väčšine prípadov nenachádza ani v úvode *climacu*. Vystriedal ju *tractulus*, ktorý je vyznačený tenkou zvislou čiarou. Jediným svedkom nemeckého pôvodu ostal tvar *scandicus*. Určitý odklon smerom k českému notovému písmu zaznamenáva práca druhého notátora *Bratislavského antifonára IIb*. Formy neum inklinujú svojim podlhovastým tvarom a hlavicami jednotlivých neum skôr k českému notovému písmu.

Neskorostredoveké fragmenty Štátnych archívov v Bratislave, pobočka Modra a pobočka Trnava dokumentujú miešanie prvkov métskej notácie s ostrihomským notačným systémom. Zmiešaný métsko-ostrihomský typ reprezentuje aj *Bratislavský antifonár III* (Archív mesta Bratislavy EC Lad. 6), ktorý bol vytvorený pre Bratislavskú kapitolu v Budínskom skriptóriu. Formová štruktúra jednotlivých neum jasne inklinuje k ostrihomskej notácii, nepreberá ju ale konštantne. V nedávnej minulosti bolo identifikovaných viacero fragmentov tejto špecifickej skriptorskej tradície (budínskej) v rámci projektu spracovania stredovekých fragmentov Rakúskej národnej knižnice vo Viedni (budínske skriptorium reprezentuje skupina fragmentov s označením GNA 3 (spolu 32 signatúr): <http://www.oeaw.ac.at/kmf/cvp/>). V rámci komparatívnych meraní bol spracovaný fragment antifonára *Ser.n. 26.414* (fragment tvoril väzbu signatúry *Cod. med. gr. 15*). Rozmery notovej osnovy sú totožné s *Bratislavským antifonárom III*, pričom jednotlivé neumové štruktúry, použité kľúče (kľúč g v tvare čísla 6) i forma *pesu* potvrdili hypotézu, že ide o fólio priamo z *Bratislavského antifonára III* (z jeho stratenej časti). Bifólio antifonára Rakúskej národnej knižnice obsahuje časť ofícia na sviatok sv. Ladislava, uhorského kráľa (slávený 27.6.). Na fóliu 2v je uvedený koniec antifóny *Fons aeternae pietatis lux superne veritatis tibi Christe complacentes Ladislao nos tuente fac consortes aeternorum te laudantes gaudiorum*, rezponzórium *Salve rex benigne Ladislae laude dignehonor noster et patrone pie potens tutor bone* s veršom *Afflictorum portans onus et ad omne pium pronus*. Ide o mimoriadne vzácne spevy k domácomu, uhorskému patrónovi. Publikovanie digitálnej kópie zlomku v rámci databázy projektu Rakúskej akadémie vied poukázalo na dôležitý fenomén súčasných technologických možností rýchlej a perspektívnej identifikácie stratených stredovekých rukopisov alebo ich častí.

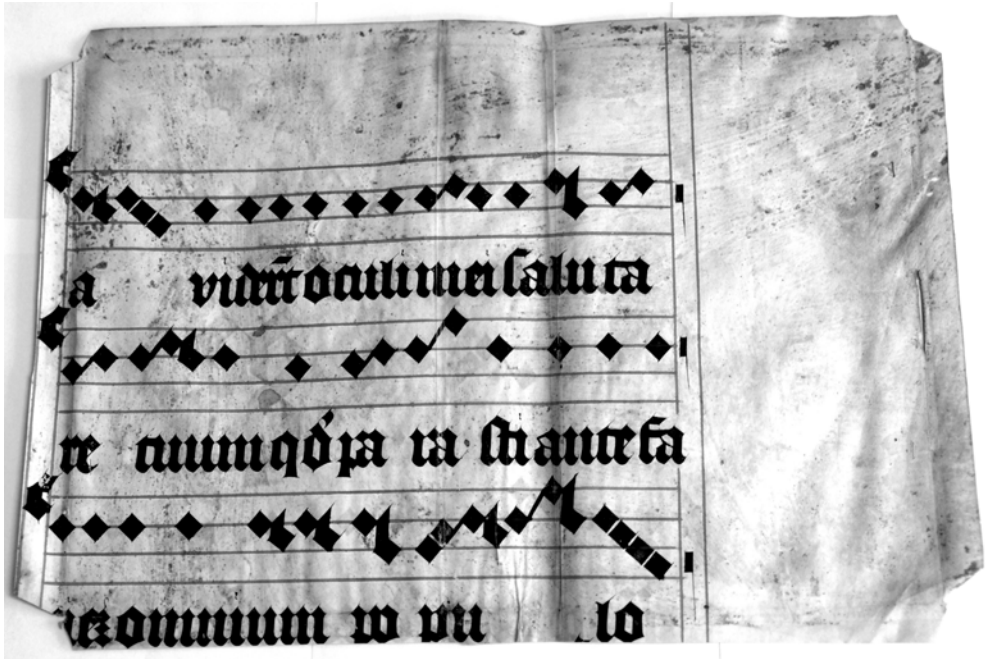
Druhým najpoužívanejším systémom na našom území bola notácia kvadratická, ktorú reprezentujú 2 rukopisy (*Kartuziánsky graduál* zo Slovenskej národnej knižni-

ce v Martine zo začiatku 16. storočia a *Notovaný misál 387* z Ústrednej knižnice SAV v Bratislave²¹) a niekoľko desiatok fragmentov z obdobia od konca 13. do začiatku 16. storočia. Používala sa v kláštornom prostredí, keďže ju mali predpísané viaceré rehoľné spoločnosti (na našom území napr. františkáni, dominikáni, kartuziáni). Z dôvodu mimoriadne striktny uniformity jednotlivých notačných tvarov je tento notačný systém značne ochudobnený o špecifické podskupiny notátorských tradícií. Na Slovensku bola kvadratická notácia používaná paralelne s príchodom žobravých reholí a sekundárne správy často spomínajú konkrétne mená skriptorov, ktorí prepisovali i liturgické rukopisy. Zaujímavú formu miešania tvarov kvadratickej a českej notácie dokumentujú fragmenty zo Štátneho archívu v Bratislave, pobočka Trenčín. Podobný znakový systém sa vyskytoval i v niektorých moravských rukopisoch a dokladá ho i úvodné fólio *Graduálu z Luzern P. 19* z Zentral- und Hochschulbibliothek (<http://www.e-codices.unifr.ch/en/zhl/0019>).

Treťou najpoužívanejšou notáciou na Slovensku bola notácia česká, pričom komplexné pramenné výskumy stredovekých notovaných kódexov a fragmentov poukázali v poslednom období na dôležitý fakt, že totiž písomná kultúra z konca 14. a celého 15. storočia bola na území Slovenska pod mimoriadne veľkým vplyvom českej vzdelanosti. Priame dosahy českej písárskej tradície na vývoj notačnej praxe zaznamenávame v hudobných prameňoch Slovenska najmä v rozpätí rokov 1370–1520. Český notačný systém je doložený v prameňoch niekoľkých cirkevných a kultúrnych centier (napr. Bratislava, Trenčín, Kremnica). Rukopisy sa zachovali v kompletnej (rukopisy Kapitulskej knižnice v Bratislave – *Bratislavský antifonár V*,²² *Žaltár kanonika Blázia*,²³ *Bratislavský misál „D“*,²⁴ ďalej *Trnavský rukopis*²⁵) alebo fragmentárnej podobe. Pražský liturgický rítus spolu s českou notáciou dokladá *Bratislavský antifonár V*. Ojedinele sa ale objavujú príklady, keď je (český) notačný systém odlišný od používanej liturgie. Tzv. *Zalka kódex* dokumentuje napr. liturgickú tradíciu z Transylvánie, z Veľkého Varadína (Várad).²⁶ Fragmenty tohto rukopisu sa objavujú v mnohých archívnych inštitúciách na Slovensku, v Rakúsku i v Maďarsku. Medzi posledné objavy zlomkov tohto kódexu patria dva fragmenty zo Štátneho archívu v Levoči, pobočka Poprad (*Antifonár – Magistrát mesta Spišská Sobota 1660–1700*) a druhá odrezaná polovica toho istého fólia s časťou responzória *Certamen magnum habuerunt* s veršom *Isti sunt sancti qui z Commune martyrum* je uložená v Knižnici Evanjelického a.v. cirkevného zboru v Levoči pod signatúrou 13 895 (B.51).²⁷

Vzácné fragmenty tohto rukopisu boli nedávno identifikované v Slovenskom národnom archíve vo Fonde rodu Pálffy, Panstvo Červený Kameň (Inv. č. 184, 185).

Dva fragmenty obsahujú časť liturgie (matutínium) na sviatok *Purificatio Beatae Mariae Virginis* (CAO-ECE VII/B. KOVÁCS, A. 5.02020.210 – 5.02020.230). Radenie antifón zodpovedá liturgickému poriadku Veľkého Varadína. Pre Varadín netradične sa na druhom fóliu objavuje responzórium *Obtulerunt pro eo* s veršom *Postquam impleti* (nápev je zhodný s verziou *Parížskeho breviára* F-Pnlat.15181: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447768b/f902.item>)



Obr. 3 *Zalka antifonár* – Slovenský národný archív, Fond Pálffy, Panstvo Červený Kameň inv. č. 184, 185

Text:

1r V. [Responsum] acceperat a spiritu sancto [non visurum se mortem nisi videret Christum domini] (Cantus ID 7635b)

1v A. [Specie tua et pulchritudine tua inten-]de prospere procede et regna (Cantus ID 4987). Eruct. A: Adjuvabit eam deus vultu [suo deus in medio ejus non commovebitur] (Cantus ID 1282)

2r: V. [Qui]a viderunt oculi mei salutare tuum quod parasti ante faciem omnium populorum [6367a]

2v: R. [Obtulerunt pro eo domino par turturum aut duos pullos columbarum] sicut scriptum est in lege domini (Cantus ID 7307E V RDFSL). V. Postquam impleti (Cantus ID 7307a)

Mimoriadne dôležitým notačným systémom stredovekej hudobnej kultúry z nášho územia bola notácia ostrihomská, ktorá vznikla ako domáci, špecifický produkt skriptorských dielní hlavného cirkevného centra stredovekého Uhorska – Ostrihomu. Napriek faktu, že sa zachovala len v prípade 2 rukopisov (*Prayov kódex* Mny 1 Národná Szechényho knižnica v Budapešti, *Bratislavský misál I ante 1341* Archív mesta Bratislavy EC Lad. 3), ktoré sa používali v Bratislave, 1 ranonovovekého graduálu (*Graduál SNA 17*) a niekoľkých desiatok fragmentov (Bratislava, Levoča, Nitra, Banská Bystrica, Kremnica, Košice), tvorí mimoriadny doklad jedinečnej skriptorskej tradície. V slovenských prameňoch sa najmenej vyskytuje nemecká gotická chorálna, ktorá sa na naše územie dostala pravdepodobne len prostredníctvom exportu z nemeckého prostredia. Z Nemecka pochádza už novoveký rukopis *AXXX V 1–52 Lamentácie proroka Jeremiáša* z druhej polovice 16. storočia (1564) zo Slovenskej národnej

knížnice v Martine a nemeckou gotickou notáciou je notovaný aj *Bratislavský misál* R II 134 z Knížnice Batthyaneum v Albe Julii v Rumunsku z r. 1377.

Základným cieľom výskumov stredovekých notovaných fragmentov na Slovensku je vyhodnotenie najnovších poznatkov bádania prameňov stredovekej cirkevnej hudby na Slovensku v kontexte hudobnej kultúry strednej Európy (komparácia výsledkov výskumov v oblasti liturgického a hudobného obsahu prameňov, hudobnej paleografie a analýzy).

Obrovský nárast online informácií mimoriadne zrýchлил proces identifikácie, spracovania a vyhodnotenia najmä fragmentárne zachovaných rukopisov. V mnohých databázach však absentujú podstatné a mimoriadne zásadné údaje ku komparácii prameňov v strednej Európe. Z tohto dôvodu pokladáme za prioritné metodické riešenie spracovanie a sprístupnenie všetkých stredovekých notovaných kódexov a fragmentov z územia Slovenska v rámci internetovej databázy Ústavu hudobnej vedy SAV – *Slovak Early Music Database – Cantus Planus in Slovacia* (<http://cantus.sk>). Veríme, že v blízkej budúcnosti sa na základe porovnávacieho výskumu a databáz viacerých európskych vedeckých inštitúcií (napr. Rakúska akadémia vied: <http://www.oeaw.ac.at/kmf/cvp/>, Maďarská akadémia vied: <http://gradualia.eu/>) podarí určiť väčšie skupiny notátorských rúk a skriptorských dielní najmä fragmentárne zachovaných rukopisov, ktoré súvisia so stredovekou písomnou tradíciou z územia Slovenska.

POZNÁMKY

- ¹ RYBARIČ, R.: *Hudobná historiografia*. Prešov: Matúš music, 1994. RYBARIČ, R. *Vývoj európskeho notopisu*. Bratislava: Opus, 1992.
- ² HAIDINGER, A.: Bemerkungen zur Entstehung des Großen Antiphonars Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Cod. 65-68. In *Codices Manuscripti*. Supplementum 6. RISCHPLER, S. – THEISEN, M. (ed.). Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek, 2012, s. 73-80.
- ³ V prípade oficiálnych spevov je v otázke stanovenia presnej proveniencie smerodajným činiteľom napr. oficium za zosnulých, v ktorom je veľmi špecifické radenie responzórií pre konkrétne diecézy, kláštory alebo mestá. OTTOSEN, K.: *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*. Aarhus: Aarhus University Press, 1993. www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus, databáza oficiá za zosnulých: „Responsories of the Latin Office of the Dead“.
- ⁴ Pri omšových formulároch je dôležitá analýza používania a radenia alelujových veršov v cezročnom období, ktorá môže stanoviť presné zaradenie liturgie ku konkrétnemu rítu. www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus – databáza: „Post-Pentecost Alleluias“.
- ⁵ *Corpus Antiphonarium Officii I-IV*. HESBERT, J. R. (ed.). Berne: Herbert Lang, 1971. Oficiové spevy je možné komparatívne porovnávať taktiež na niekoľkých interentových databázach, kde je sa dá určiť mimoriadne presná liturgická väzba ku konkrétnej inštitúcii alebo k liturgickému rítu. www.publish.uwo, www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus; <http://cantusdatabase.org>
- ⁶ SOPKO, J.: *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie*. Martin: Matica slovenská, 1981, č. 84, s. 111. KNAUZ, N. *A Pozsonyi Káptalannak Kéziratai*. Strigonii, 1870, č. 85.
- ⁷ <http://www.oeaw.ac.at/kmf/cvp/>. Notácia sa približuje neumovým tvarom *Graduálu Cod. 1821* z Rakúskej národnej knižnice vo Viedni.
- ⁸ Guido priniesol pápežovi svoje dielo *Antiphonarium*, v ktorého predslove sa po prvýkrát nachádza vysvetlenie princípu terciovej organizácie hudobnej notácie na štyroch linijkách.
- ⁹ BEDNÁRIKOVÁ, J.: Notované fragmenty gregoriánskeho chorálu v archívno-knižničných fondoch Bardejova, Prešova a Levoče. Ružomberok: Verbum, 2010, s. 23–40.
- ¹⁰ HILEY, D. – SZENDREI, J.: Notation, §III, + (iv): Plainchant: Early Palaeo-Frankish notations, 9th–11th

- c., (f) Messine (Lorraine, Laon) notation. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, S. (ed.), Volume 18, Oxford etc.: Oxford University Press, 2001. HILEY, D. – SZENDREI, J. Notation, §III (v): Plainchant: Pitch-specific notations, 11th–12th c., (f) Messine (Metz, Lorraine, Laon) notation. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE, S. (ed.), Volume 18, Oxford etc.: Oxford University Press, 2001. SZENDREI, J.: Staff notation of Gregorian Chant in Polish Sources of 12th–16th century. In *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish sources 11th–16th century*. WITKOWSKA – ZAREMBA, E. (ed.). Kraków 2001, s. 187–281.
- ¹¹ VESELOVSKÁ, E.: Der böhmische Einfluß auf mitteleuropäische Musikhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts unter Berücksichtigung illuminierter Codices. In *Böhmische Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Codices Manuscripti. Supplementum 6. RISCHPLER, S. – THEISEN, M. (ed.). Pürkersdorf: Verlag Brüder Hollinek, s. 95–115. VESELOVSKÁ, E. Česká notácia na Slovensku v období stredoveku. In *Musicologica Slovaca*, 2011, roč. 2 [28], č. 2, s. 173–206. (2011).
- ¹² Z dôvodu mimoriadnej gotizácie jednotlivých tvarov v 14. a v 15. storočí označuje maďarská hudobná historička Janka Szendrei túto notáciu ako métsko-gotickú, keďže sa jedná o úplne iný notáčny systém ako bola pôvodná métska notácia (adiastematická, diastematická i na linajkovej osnove). SZENDREI, J.: Choralnotationen als Identitätsausdruck. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27, Budapest 1985, s. 139–170.
- ¹³ Clmae 94, Szechényho národná knižnica v Budapešti. Notovaný je *Exultet*, prefácie a rodokmeň Ježiša Krista, tzv. *Genealogia*. Métsko-gotická notácia tohto kódexu je jedným z najstarších príkladov tohto notáčného typu priamo z dielne bratislavského skriptória.
- ¹⁴ *Spišský antifonár*. ADAMKO, R. – VESELOVSKÁ, E. – ŠEDIVÝ (ed.). Ružomberok: Katolícka univerzita, 2008. Vo fonde Hodnoverného miesta Spišskej Kapituly, ktorý je uložený v Slovenskom národnom archíve, bolo nedávno objavených 16 fólií zo *Spišského antifonára*.
- ¹⁵ *Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1425)*. AKIMJAK, A. – ADAMKO, R. – BEDNÁRIKOVÁ, J. (ed.), Ružomberok: Katolícka univerzita, 2006. Vo fonde Hodnoverného miesta Spišskej Kapituly, ktorý je uložený v Slovenskom národnom archíve, bolo nedávno objavené 1 fólio zo *Spišského graduálu*.
- ¹⁶ SOPKO, J.: *Stredoveké latinské kódexy*, c. d., č. 197. URDOVÁ, S.: Spevy prvej adventnej nedele Notovaného breviára vo fonde Štátnej vedeckej knižnice v Prešove. In *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I*. HULKOVÁ, M. (ed.). Bratislava: Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 2007, s. 241–250.
- ¹⁷ SOPKO, J.: *Stredoveké latinské kódexy*. Cit. d., č. 196.
- ¹⁸ Clmae 92, Szechényho národná knižnica v Budapešti. GÜNTHEROVÁ, A. – MIŠIANIK, J.: *Stredoveká knižná malba na Slovensku*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, č. 6, s. 37–38.
- ¹⁹ VESELOVSKÁ, E.: Stredoveké notované rukopisy z Košíc. In *Ad honorem Richard Rybářič : Musicologica historica I*. PETÖCZOVÁ, J. (ed.). Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 225–244.
- ²⁰ SUTKOWSKI, A.: Cechy paleograficzne notacji muzycznych w polskich rekopisach średniowiecznych. In *Musica Medii Aevi I*. Krakow: PAN, 1965, s. 53–68. SZENDREI, J. Staff Notation of Gregorian Chant in Polish Sources of 12th–16th century. Cit. d., s. 211–224, 237.
- ²¹ ADAMKO, R.: Príspevok k problematike kalendára v Misáli R. 387. In *Slovenská hudba*, roč. 32, 2006, č. 2, s. 144–151.
- ²² Slovenský národný archív 17.
- ²³ Clmae 128, Maďarská národná Szechényho knižnica v Budapešti.
- ²⁴ Clmae 216, Maďarská národná Szechényho knižnica v Budapešti.
- ²⁵ Clmae 243, Maďarská národná Szechényho knižnica v Budapešti.
- ²⁶ *Corpus Antiphonalium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae VII/A Transylvania–Várad (Temporale)*. KOVÁCS, A. (ed.). Budapest: MTA, 2010. *Corpus Antiphonalium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae VII/B Transylvania–Várad (Sanctorale)*. KOVÁCS, A. (ed.). Budapest: MTA, 2010. V súčasnosti pripravuje pramennú edíciu tohto rukopisu Dr. Zsuzsa Czágány z Maďarskej akadémie vied. CZÁGÁNY, Z.: Fragment, Kodex, Ritus, Tradition. Fragmente des Antiphonale Waradiense in Győr und Modra. In *Zenetudományi Dolgozatok 2011. In memoriam DObszay László*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, s. 123–141.
- ²⁷ BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Stredoveké notované pamiatky v Knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru*

v Levoči. Ružomberok: Verbum, 2010, s.139–140. Dr. Zsuzse Czagány ďakujeme za odborné konzultácie popradského i levočského fragmentu i za ich indentifikáciu. *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae VII/B Transylvania-Várad (Sanctorale)*. Cit. d., s. 142.

LITERATÚRA

- ADAMKO, R.: Príspevok k problematike kalendára v Misáli R. 387. In *Slovenská hudba*, roč. 32, 2006, č.2, s. 144–151.
- BEDNÁRIKOVÁ, J.: Notované fragmenty gregoriánskeho chorálu v archívno-knižničných fondoch Bardejova, Prešova a Levoče. Ružomberok: Verbum 2010.
- BEDNÁRIKOVÁ, J.: *Stredoveké notované pamiatky v Knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči*. Ružomberok: Verbum, 2010.
- Corpus Antiphonarium Officii I-IV*. HESBERT, J. R. (ed.). Berne: Herbert Lang, 1971.
- Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae VII/A Transylvania-Várad (Temporale)*. KOVÁCS, A. (ed.). Budapest: MTA, 2010.
- Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae VII/B Transylvania-Várad (Sanctorale)*. KOVÁCS, A. (ed.). Budapest: MTA, 2010.
- CZAGÁNY, Z.: Fragment, Kodex, Ritus, Tradition. Fragmente des Antiphonale Waradiense in Győr und Modra. In *Zenetudományi Dolgozatok 2011. In memoriam Dobszay László*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, s. 123–141.
- GÜNTHEROVÁ, A. – MIŠIANIK, J.: *Stredoveká knižná malba na Slovensku*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961.
- HADINGER, A.: Bemerkungen zur Entstehung des Großen Antiphonars Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Cod. 65-68. In *Codices Manuscripti. Supplementum 6*. RISCHPLER, S. – THEISEN, M. (ed.). Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek, 2012, s. 73-80.
- HILEY, D. – SZENDREI, J.: Notation, §III, + (iv): Plainchant: Early Palaeo-Frankish notations, 9th-11thc., (f) Messine (Lorraine, Laon) notation. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, S. (ed.), Volume 18, Oxford etc.: Oxford University Press, 2001.
- HILEY, D. – SZENDREI, J.: Notation, §III (v): Plainchant: Pitch-specific notations, 11th-12th c., (f) Messine (Metz, Lorraine, Laon) notation. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. , SADIE, S. (ed.), Volume 18, Oxford etc.: Oxford University Press, 2001.
- KNAUZ, N.: *A Pozsonyi Káptalannak Kéziratai*. Strigonii, 1870.
- OTTOSEN, K.: *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*. Aarhus: Aarhus University Press, 1993.
- RYBARIČ, R.: *Hudobná historiografia*. Prešov: Matúš music, 1994.
- RYBARIČ, R.: *Vývoj európskeho notopisu*. Bratislava: Opus, 1992.
- SOPKO, J.: *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie*. Martin: Matica slovenská, 1981.
- Spíšský antifonár*. ADAMKO, R. – VESELOVSKÁ, E. – ŠEDIVÝ (ed.). Ružomberok: Katolícka univerzita, 2008.
- Spíšský graduál Juraja z Kežmarku (1425)*. AKIMJAK, A. – ADAMKO, R. – BEDNÁRIKOVÁ, J. (ed.), Ružomberok: Katolícka univerzita, 2006.
- SUTKOWSKI, A.: Cechy paleograficzne notacji muzycznych w polskich rękopisach średniowiecznych. In *Musica Medii Aevi I*. Krakow: PAN, 1965, s. 53–68.
- SZENDREI, J.: Choralnotationen als Identitätsausdruck. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 27*, Budapest 1985, s. 139–170.
- SZENDREI, J.: Staff notation of Gregorian Chant in Polish Sources of 12th–16th century. In *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish sources 11th–16th century*. WITKOWSKA

– ZAREMBA, E. (ed.). Kraków 2001, s. 187–281.

URDOVÁ, S.: Spevy prvej adventnej nedele Notovaného breviára vo fonde Štátnej vedeckej knižnice v Prešove. In *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I.* HULKOVÁ, M. (ed.). Bratislava: Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 2007, s. 241–250.

VESELOVSKÁ, E.: Der böhmische Einfluß auf mitteleuropäische Musikhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts unter Berücksichtigung illuminierter Codices. In *Böhmische Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Codices Manuscripti. Supplementum 6. RISCHPLER, S. – THEISEN, M. (ed.). Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek, s. 95–115.

VESELOVSKÁ, E.: Česká notácia na Slovensku v období stredoveku. In *Musicologica Slovaca*, 2011, roč. 2 [28], č. 2, s. 173–206. (2011).

VESELOVSKÁ, E.: Stredoveké notované rukopisy z Košíc. In *Ad honorem Richard Rybarič: Musicologica historica I.* PETÖCZOVÁ, J. (ed.). Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 225–244.

MUSIC, RELIGION AND IDENTITY – INTERPRETATION OF MUTUAL CONJUNCTION OF TYPOLOGICAL STRUCTURES OF THE MEDIEVAL NOTATION SYSTEMS FROM THE TERRITORY OF SLOVAKIA

Middle Ages. Slovakia. Church Music. Notation.

Medieval notated sources from Slovakia document multicultural base of sriptors and notators that were educated or came from many clerical, cultural and scholar European centres. Besides a dominant influence of archbishopric of Gran (a clerical centre of the country) on liturgical content of codices (mostly manuscripts of Bratislava chapter) and fragments from the whole region of Slovakia, close relations and effect of Czech, Austrian and on Spiš mostly Polish sriptors' workshops can be observed on well-preserved production of notated materials. The increase of online information extremely accelerated the process of identification, processing and evaluation of fragmentary preserved manuscripts. In this regard we consider methodological solution, processing and accessing of medieval notated sources from Slovakia region in the frame of internet database of Institute of Musical Sciences of SAS – Slovak Early Music Database – Cantus Planus in Slovacia (<http://cantus.sk>) as preferred.

PhDr. Eva Veselovská, PhD.
Ústav hudobnej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
eva.veselovska@savba.sk

Súčasný výskumy umeleckej hudobnej kultúry na Spiši v ranom novoveku*

JANKA PETŐCZOVÁ

Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava

ABSTRAKT

V druhej polovici 16. storočia dosiahla hudobná kultúra na Spiši vysoké postavenie vďaka myšlienkam reformácie a humanizmu. Sformovali sa tu evanjelické a. v. (luteránske) kantoráty, v ktorých sa pestovala renesančná polyfónia a v 17. storočí aj baroková hudba na európskej úrovni. Najnovšie výskumy spišských hudobno-historických prameňov odhaľujú nové detaily hudobného života a stavajú nás pred nové metodologické otázky chápania a interpretácie multietnicity, konfesionalnej a hudobnoštýlovej heterogenosti. Zaujímavé je pôsobenie skladateľa Thomasa Goslera z Flensburgu v Kežmarku 1625 – cca 1646 i európske uznanie hudobnej tvorby organistu v Spišskom Podhradí Johanna Schimracka (hrala sa v 17. storočí vo Vroclave). Postupne sa upresňuje obraz o hudbe na Spiši smerom k uznaniu adekvátneho podielu Nemcov na rozvoji hudobnej kultúry. Základom presného výkladu a interpretácie hudobných prameňov je komplexný, korektný pohľad na umenie Spiša ako súčasť širšieho geografického, historického i kultúrneho priestoru (areálu) východnej časti strednej Európy.

V období raného novoveku (1526–1711) sa stala umelecká hudobná kultúra na Spiši (Zips) integrálnou súčasťou každodennej duchovnej kultúry; postupne formovala hudobný vkus, umelecké vnímanie a náboženskú identitu ľudí. V porovnaní s predchádzajúcim obdobím stredoveku sa výrazne zmenila podstata chápania hudby a stratifikácia hudobnej kultúry. Rozvinula sa inštitucionálna základňa hudobného života a nastal zreteľný posun v štýlovej a žánrovej diferenciacii duchovnej i svetскеj hudby. Nové filozoficko-estetické chápanie podstaty hudby prinieslo aj nové chápanie statusu hudobníkov a umelcov. Zmenilo sa sociálne postavenie obyvateľov a v štruktúre hudobného života spišských miest sa niektorí postupne stali mestskými zamestnancami. Vysoké spoločenské postavenie, ktoré dosiahla hudobná kultúra na

* Štúdia vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

Spiši medzi umeniami už v druhej polovici 16. storočia bolo prirodzeným dôsledkom reformácie a rozvoja myšlienok humanizmu na Spiši. V tomto období sa tu sformovali hudobné evanjelické (luteránske) kantoráty ako základná platforma pre začlenenie umeleckej hudby do sféry kultúrneho života. Duchovná umelecká hudba mala vysokú úroveň; pestovala sa tu renesančná polyfónia a neskôr baroková vokálna a vokálno-inštrumentálna viachlasná i viacborová hudba.¹

O duchovnej hudbe na Spiši máme v súčasnosti omnoho viac poznatkov než o hudbe svetskej. Na Spiši sa zachovalo neporovnateľne viac hudobných prameňov z prostredia kostolov a hudobnej výchovy v školách, než z prostredia šľachtických dvorov a mestských sídel, resp. z privátneho prostredia bohatých mešťanov. Najmenej informácií máme o ľudovej hudbe a hudbe nižších vrstiev, o existencii ktorej máme torzovité informácie. Výskum hudby a hudobnej kultúry na Spiši v ranom novoveku je predmetom muzikologického bádania už viac než polovicu storočia.² Počas neho sa vyvíjali metódy bádania a zmenám podliehali aj interpretačné jazyky hudobnej historiografie, vrátane pojmoslovného aparátu a hudobnohistorickej terminológie. Cieľom príspevku je objasniť historicko-vyvinové súvislosti metodologických východísk tohto bádania a analyzovať nové trendy v súčasnej muzikológii, ktoré sa zameriavajú na čo najpresnejšie geografické, kultúrne a umelecké vymedzenie hudby na Spiši v európskom kultúrnom priestore.

Z hľadiska heuristického výskumu hudobnohistorických prameňov je Spiš jediným regiónom súčasného Slovenska, kde sa zachovali autentické primárne hudobné pramene v rozsiahlom ucelenom zbierkovom fonde, a to v historickej knižnici Evanjelickej a. v. cirkevnej obce v Levoči (*Leutschau*). V tejto tzv. Levočskej zbierke hudobnín sa nachádza niekoľko desiatok hudobných rukopisov a tlačí zo 16. a 17. storočia, s väzbou na jednu lokalitu (Spiš), bez neskoršieho presunu prameňov.³ Druhá zbierka hudobnín, relevantná z hľadiska dnešného územia Slovenska – z bývalej historickej knižnice Evanjelickej a. v. cirkevnej obce v Bardejove (*Bartfeld*), – je deponovaná v Hudobnom oddelení Štátnej Széchényiho knižnice v Budapešti. Táto tzv. Bardejovská zbierka hudobnín vznikala počas 16. a 17. storočia pre potreby bardejovského, vtedy evanjelického (luteránskeho) kostola sv. Egídia a v roku 1914 bola odkúpená za 30000 zlatých na základe dohody medzi rímsko-katolíckym biskupstvom a uhorským kráľovským Ministerstvom vzdelávania.⁴ Napriek viacerým snahám o kooperáciu táto spôsobuje situáciu istú nepísanú deľbu práce medzi slovenskými a maďarskými hudobnými historikmi, a každý v podstate spracúva pramene uložené na svojom území, čo do istej miery ovplyvňuje samotné bádanie, ale aj interpretáciu prameňov.

Slovenskí hudobní historici sa primárne koncentrovali na Spiš ako najvýznamnejšiu lokalitu, z ktorej sa nám zachovali diela barokovej umeleckej hudby domácich skladateľov. Skúmal sa predovšetkým hudobný život Levoče, teda najväčšieho slobodného kráľovského mesta Spiša, resp. pramene zachované v Levočskej zbierke hudobnín. Z nich boli najpreferovanejšie tabulatúrne zborníky, ktoré obsahujú tvorbu domácich, na Spiši žijúcich skladateľov a tzv. *Pestrý zborník*.⁵ Ich výskum zahŕňal vonkajšiu a vnútornú kritiku prameňov, identifikáciu hudby, skladateľov, kopistov a proveniencie (miesta vzniku). Časť problémov pri interpretácii prameňov spôsobu-

je do veľkej miery stav, v ktorom sa zachovali; hudobné rukopisy zväčša nemajú titulné listy, mnohé sú torzovite a nekompletne zachované a je ťažké presne identifikovať ich pisateľov, či určiť dobu vzniku. Pri výskume repertoáru je najčastejším problémom anonymita mnohých hudobných skladieb, pri ktorých nie sú zapísané mená ich autorov, resp. existujú aj skladby, ku ktorým sú priradení rôzni autori v rôznych európskych prameňoch. Takže nakoniec nejde len o otázku identifikácie samotnej hudby (hudobného diela), ale aj o presné určenie autorstva a identifikáciu skladateľov, ktorí nefigurujú v žiadnych muzikologických databázach.⁶ Pri niektorých prameňoch ešte nie je zodpovedaná ani otázka, či vznikli na Spiši, alebo či boli vyhotovené v inom prostredí a prinesené (napr. zo Sliezska). Ide teda o zložitý komplex otázok výskumu hudobného života na Spiši v kontexte hudobnej kultúry stredoeurópskych centier.⁷

Pre slovenských muzikológov je však kľúčovou problematika výskumu hudobnej tvorby na Spiši pôsobiacich hudobníkov, t. j. 1.) hudobníkov, ktorí sa na Spiš prisťahovali a dlhodobo tu pôsobili, ako napríklad levočský organista a skladateľ Samuel Marckfelner, ktorý pochádzal z Košíc (*Kassau*), alebo Nemeč Thomas Gosler z Flensburgu (Schleswig-Holstein), hudobný skladateľ a notár v Kežmarku (*Kesmark*) v rokoch 1625 – ca 1646; 2.) hudobníkov originálne pochádzajúcich zo Spiša, ako bol napríklad Johann Schimrack, ktorý pôsobil ako organista v Spišskom Podhradí (*Kirchdrauf*) v rokoch 1630–1657. Ich diela sa zachovali vo viacerých levočských rukopisných prameňoch a jednoznačne dokazujú spišskú provenienciu týchto rukopisov.⁸

Optikou prameňov Levočskej zbierky hudobnín bola poznačená aj interpretácia topografie hudobného života na Slovensku. V slovenskej hudobnej historiografii sa dlho pertraktovali tri okruhy vývoja hudobnej kultúry v ranom novoveku: západoslovenský okruh, spišsko-východoslovenský okruh a oblasť stredoslovenských banských miest.⁹ Neskôr sa stratifikácia hudobnokultúrnych okruhov špecifikovala detailnejšie na štyri okruhy: Bratislava a západné Slovensko, bohaté stredoslovenské banské mestá, Spiš s centrom Levoča (neskôr Podolíneč) a východné Slovensko s Bardejovom, Prešovom a Košicami.¹⁰ Jednou z modifikácií týchto vymedzení je pojem spišsko-šarišský región (oblasť), ktorý vznikol v súvislosti s porovnávaním repertoáru Levočskej a Bardejovskej zbierky hudobnín.¹¹ Takéto geografické vymedzenia však pre obdobie raného novoveku (1526–1711) skrývajú rôzne úskalía a posledné z nich vlastne ani nezodpovedajú presným kritériám na výskum hudobnej kultúry v období raného novoveku. Nemožno totiž z pohľadu súčasných lokalít, odkiaľ pochádzajú pramenné nálezy, interpretovať historickú hudobnú kultúru v stoliciach bývalého horného Uhorska v 16. a 17. storočí. Spiš i Šariš boli síce samostatné administratívno-správne stolice, hudobný život v ich mestách (minimálne do sedemdesiatych rokov 17. storočia), ktorý dokumentujú o. i. aj zbierky hudobnín z Levoče a Bardejova, sa rozvíjal predovšetkým vo väzbe na vtedajšie evanjelické a. v. hudobnokultúrne prostredie, do ktorého boli včlenené aj Košice, s vyspelým hudobným kantorátom, fungujúcim relatívne dlho, aj napriek intenzívnejšej rekatolizácii už od polovice 17. storočia. Košice do týchto dvoch stolíc síce nepatrili, nemožno si však absenciu prameňov z košického evanjelického kantorátu zamieňať s absenciou hudobnej kultúry v tomto meste. Už aj vzhľadom na fakt, že z tohto prostredia prišiel na Spiš vynikajúco hudobne vzdelaný organista a skladateľ Samuel Marckfelner, ktorý pôsobil na

prestížnom hudobníckom poste v Levoči, v Kostole sv. Jakuba v rokoch 1648–1674. Sám Marckfelner svoj pôvod a svoje hudobné vzdelanie v rodnom meste Košice zdôraznil i vo vlastnoručne napísanej básni, ktorá sa zachovala na vnútornej strane pergamenového poťahu prednej dosky v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 5A (13994).¹² Komplexný, teritoriálne korektný pohľad je teda základom presného výkladu a interpretácie prameňov a vyžaduje si precíznu prácu nielen s hudobníkmi, ale aj s dobovými mapami, a tá neraz v odborných štúdiách absentuje.

V prípade Levočskej zbierky hudobní ide o pramene evanjelickej a. v. (luteránskej) hudobnej kultúry a konfesiónalna príslušnosť nás usmerňuje na uvažovanie v intenciách organizačno-správneho vývinu evanjelických cirkevných zborov v hornom Uhorsku. Turkami neokupované územie Uhorska bolo na severozápade a severe rozčlenené na západný (tzv. preddunajský) a východný (tzv. hornouhorský) kapitanát a v rámci nich sa na začiatku 17. storočia sformovali evanjelické superintendencie. Po Žilinskej synode (1610) to boli Bytčianska, Nitrianska, Breznianska a Gemerská superintendencia. Od synody v Spišskom Podhradí (1614) existovala superintendencia piatich slobodných kráľovských miest (Prešov, Bardejov, Sabinov, Levoča a Košice) a Spiško-Šarišská superintendencia pre ostatné cirkevné zbory Spišskej a zborov Šarišskej stolice; táto však pre neustále problémy prestala roku 1619 samostatne existovať a bola pripojená k superintendencii piatich slobodných kráľovských miest, neskôr spolu s Kežmarkom a Veľkým Šarišom. Evanjelické cirkevné zbory Šariša, Zemplína a Spiša takto existovali pod správou jediného superintendenta až do sedemdesiatych rokov 17. storočia.¹³ Pri výskume hudobného života Spiša a jeho interregionálnych kontaktov musíme teda brať do úvahy okrem územného aspektu aj aspekt konfesiónalno-správny a administratívno-správny.

Administratívno-správny vývin Spiša situáciu ešte komplikoval, lebo tu relatívne samosprávne (pod poľskou správou) fungovalo 13 Poľsku zálohovaných miest, a neboli to len okrajové hraničné mestečká, ale vnútroregionálne, hospodárske i kultúrne prosperujúce centrá, ku ktorým patrilo napríklad Spišské Podhradie (*Kirchdrauf*) alebo popradské päťmestie: Spišská Sobota (*Georgenberg*), Matejovce (*Matzdorf*), Veľká (*Felka*), Poprad (*Deutschendorf*) a Stráže pod Tatrami (*Michelsdorf*). Táto administratívna situácia však nebránila kultúrnemu rozvoju zálohovaných mestečiek; pre hudobnú kultúru boli totiž rozhodujúce evanjelické kantoráty a ich usporiadanie, pretože hudobníci v nich boli nositeľmi intenzívneho pestovania hudobnej kultúry a hudobného vzdelania. Profesionálne kantoráty predstavovali v týchto spišských mestách systémy hudobného života, v ktorých aktívne spolupôsobili školskí zamestnanci a mestom platení hudobníci. Najdôležitejšími z nich boli kantori, zodpovedajúci za žiacky spevácky zbor. Ich povinnosťou bolo vyučovať spev, dirigovať spevácky zbor a chrámový súbor, koordinovať hudobnú výchovu v škole s hudobnými produkciami v kostole a samozrejme, zodpovedali aj za úroveň hudobného repertoáru a interpretácie hudby. Z mestských hudobníkov instrumentalistov mali rozhodujúcu pozíciu organisti a trubači. K pracovným povinnostiam organistu patrili nielen organové sprievody a improvizácia podľa vlastného umenia ale aj komponovanie umeleckej hudby. Trubači boli nielen interpretmi na dychové nástroje (cinky, pozauny) ale mali dôležitú strážnu funkciu na mestskej veži, aj so svojimi pomocníkmi (tovarišmi).¹⁴

Len v súčinnosti celého hudobnokultúrneho mechanizmu, farára, rektora a učiteľov školy, inšpektorov a samotných hudobníkov bolo možné zabezpečiť výchovu dorastu, pravidelné hudobné produkcie vysokej úrovne a – čo je tiež dôležité – i hudobné formovanie sa vkusu recipientov, obyvateľov mesta.

Kontakty spišských hudobníkov, ich migrácia, zmeny pôsobísk a cestovanie boli najintenzívnejšie v prostredí s geograficky najbližšími mestami a mestečkami Šariša, Brezovica, Sabinov, Prešov, Bardejov, smerom na východ s Košicami a opačným smerom s hudobníkmi evanjelických kantorátov na Liptove a vzhľadom na prevažujúcu nemeckú etnickú identitu i s geograficky vzdialenejšími, tzv. stredoslovenskými bankskými mestami, napríklad Banská Štiavnica (*Schemnitz*) atď. Vieme napríklad, že Georg Wirsinger, rektor a kantor mestskej latinskej školy v Spišskej Novej Vsi (*Zipser Neudorf, Iglo*), prišiel na Spiš z Krupiny (*Carpona*) roku 1625 a približne po roku 1640 sa do Krupiny aj vrátil. Tri jeho latinské diela sa zachovali v rukopisných prameňoch Levočskej zbierky hudobnín.¹⁵ V širšom európskom kontexte boli spišskí hudobníci orientovaní na nemecké centrá renesančnej a neskôr barokovej hudby, predovšetkým v strednom Nemecku, kde sa zrodila Lutherova reforma a kde boli strediská univerzitného vzdelania. Vzorové pre nemecké sídelné oblasti v Európe boli stredonemecké hudobné centrá, v ktorých pôsobili známe hudobnícke osobnosti, napr. Heinrich Schütz (1585–1672) v Drážďanoch. Dôležitú líniu tvorila trasa zo Spiša na Sliezsko, cez južné Poľsko, resp. cez Moravu a horné Uhorsko, a tiež trasa na juh do Sedmohradska. Je známe, že organista Samuel Marckfelner pôsobil pred príchodom do Levoče v Sedmohradsku, dokázateľne v rokoch 1643 a 1648.¹⁶ Najnovšie objavy zas ukazujú, že začlenenie skladateľov do európskeho hudobnokultúrneho priestoru bolo omnoho intenzívnejšie, než sme doteraz vedeli, napríklad hudbu skladateľa a spišskopodhradského organistu Johanna Schimracka poznali a hrali v 17. storočí v najvýznamnejšom historickom centre Sliezska, vo Vroclavi, v Kostole sv. Márie Magdalény.¹⁷ Zo Schimrackových duchovných koncertov, skomponovaných pre vokálno-inštrumentálne teleso veľkého obsadenia, sa v tomto druhom najväčšom luteránskom kostole vo Vroclavi hral jeho zhudobnený žalm č. 100 *Jauchzet dem Herren, alle Welt*.

Systematický výskum hudby a hudobnej kultúry na Spiši sa zintenzívnil v muzikologickom bádani na Slovensku v sedemdesiatych a v osemdesiatych rokoch 20. storočia. V tom čase sa začali hlbšie výskumy sekundárnych, archívnych prameňov, týkajúce sa stratifikácie hudobného života na Spiši a pristúpilo sa k vydávaniu pramených kritických edícií hudobných diel zo 17. storočia. Nové poznatky sa odrazili aj pri koncipovaní nasledujúcich monografických publikácií. Práve syntetické monografie nám v súčasnosti poskytujú prehľad vývinu metodologických hudobnohistoriografických postupov (ak, samozrejme, eliminujeme v povojnových, starších publikáciách ideologicky motivované myšlienky). Prvé akademické monografické práce boli zamerané na prvotnú heuristiku, zmapovanie a základný opis hudobných prameňov slovenskej proveniencie (aj spišskej). V syntetických prácach sa však slovenskí muzikológovia primárne koncentrovali na dichotómiu *slovenská hudba* versus *hudba na Slovensku*, a to sa vzťahovalo aj výskum hudby na Spiši, pri ktorom sa bádatelia nevyhli tendencii spätného etnizovania hudobnej kultúry z optiky slovenskosti. Od lí-

JAUCHZET DEM HERREN, ALLE WELT

Johann Schimrack / Ján Šimrák

Forté

General per 2 dam

©Janka Petőczová - Matúšová 2012

Obr. 1 Johann Schimrack (Ján Šimrák): *Jauchzet dem Herren, alle Welt!//Zvučne plesaj Hospodinu, celá zem!* (1642) Transkripcia z pramenno-kritickej edície *Musica Scepusia Veteris II/7*, ed. J. Petőczová

nie vlastivedného nadšenia pre hľadanie etnicky slovenskej hudby v 17. storočí sa hudobná historiografia prepracovala k chápaniu historického vývoja ako naplnenia ideí národnej hudby a neskôr k ešte modernejším myšlienkam hľadania internacionálnej hodnoty hudobných diel a k osvojeniu si hudby ako celospoločenskej umeleckej hodnoty.¹⁸ Metodologicky sa to prejavilo väčším dôrazom na vydávanie pramenokritických edícií podľa hodnotového kritéria a prvýkrát bola v akademických dejinách uverejnená rozsiahla notová príloha (Rybarič, 1984, 154–225).

Dichotómia *slovenská hudba*, resp. *hudba na Slovensku* však ostala, resp. v ostatných akademických *Dejinách* bola označená za legitímnu ako súčasť viacdimenzionálneho pohľadu na ten istý fenomén, so zdôvodnením, že pojmy „slovenský“ a „na Slovensku“ majú komplementárny charakter.¹⁹ Toto tvrdenie je však diskutabilné: sú to síce komplementárne pojmy, ale jeden druhému je nadradený. Podobnej dichotómii sa nevyhli ani inonárodné hudobné historiografie. Do popredia to vystupuje pri prekladových prácach, ktorých cieľom je zabezpečiť začlenenie domácich výsledkov výskumu do európskeho hudobnohistoriografického bádania. V poľskej muzikológii vyšli reprezentatívne dejiny hudby k tomuto obdobiu od renomovanej muzikologičky Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, ktorá publikovala dvojazyčnú verziu jednej

monografie pod dvoma odlišnými názvami, v anglickej verzii ako *The History of Music in Poland III/1 THE BAROQUE* (Dejiny hudby v Poľsku) a v poľskej verzii *Historia Muzyki Polskiej III/1 BAROK* (Dejiny poľskej hudby). Bez ohľadu na názvy je obsah publikácií rovnaký. Autorka v úvode presne definuje svoje metodologické východiská, vrátane rozčlenenia problematiky baroka do dvoch zväzkov a zvolenú periodizáciu vo dvoch etapách 1595–1696 a 1697–1763, ktorá sa v prípade poľských dejín opiera o výrazné spoločensko-politické a historicko-kultúrne medzníky, zásadne ovplyvňujúce vývoj celej kultúry a umenia.²⁰ Druhou rovinou, v ktorej autorka vymedzuje predmet svojho bádania, je teritoriálne a kultúrno-etnické vymedzenie; tu sa neobmedzuje len na „poľskú hudbu“ ale zahŕňa do svojho predmetu bádania aj „hudbu (čiže hudobnú kultúru) v Poľsko-Litovskej únii, čiže v Poľskom kráľovstve a Litovskom veľkokniežatstve“. Tento moderný koncept hudobných dejín je postavený na akceptovaní multikultúrnosti a heterogénnosti v dejinách, na chápaní hudby ako univerzálneho jazyka v európskom prostredí konfesionalne a etnicky transkultúrnych vývojových procesov. Napokon treťou rovinou, v ktorej sa autorka pohybuje, je samotná autonómna oblasť hudby ako štýlovo vyhranenej umeleckej hodnoty, ktorá nemôže byť selektovaná otrocky časovým a teritoriálnym vymedzením, ale ktorú je potrebné vnímať so všetkými jej hudobnoštýlovými premenami – od renesančných atribútov hudobného myslenia, akceptovaných ešte hlboko v 17. storočí, cez manieristické a štýlisticky ambivalentné hudobné prejavy.

Problémy s korektným zhodnotením a interpretáciou prameňov sa netýkajú len starších koncepcií dejín hudobnej kultúry. Subjektivita v bádanií je viditeľná aj na úrovni interpretácie prameňov a ich korektného analytického čítania (tzv. vnútorná kritika prameňov). Pre hudobnú historiografiu je príznačné, že ide o dvojaký proces, o čítanie a porozumenie textu literárneho i textu notového.²¹ Tu vznikajú prvotné informácie, ktoré ak ide o deformácie, neskôr sa ťažko odstraňujú. Jedným z najokatejších príkladov nesprávneho čítania textu je v súčasnosti slovo *Schimrack* (Šimrák), priezvisko organistu v Spišskom Podhradí *Johanna Schimracka*, ktoré je zapísané v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 3A (olim 13992) niekoľkokrát v úvodných textových incipitoch jeho vlastných skladieb, a to dvojakým spôsobom, ako *Schimrackii*, resp. *Schimbrackii*. Ide o tvar genitívu slova *Schim(b)rack* s latinskou koncovkou genitívu *-ii*. Posledné dve hlásky slova sú v originálnej podobe *-ij* (v transkripcii *-ii*) tesne pri sebe a pri čítaní sa zdanlivo môžu „zlievať“ do jedného písmena *j*. Nerešpektovanie latinskej deklinácie spôsobilo, že posledné štyri hlásky slova v genitívnom tvare *-ckii* boli čítané ako slovenská koncovka *-cký*, čiže ako nominatív.²² Tým vzniklo skomolené slovo *Schimbracky*, poslovenčené na *Šimbracký* a táto nesprávna interpretácia priezviska pretrváva v slovenskej hudobnej historiografii u časti odbornej obce dodnes.²³ Pritom korektné prečítanie mena je základom korektnej identifikácie osoby, v tomto prípade hudobného skladateľa a ovplyvňuje aj genealogické bádanie v archívnych dokumentoch.

S problémom korektného prečítania priezviska *Schimrack* ide ruka v ruke ďalší problém – písanie jeho priezviska v spisovnej slovenčine ako *Šimrák* a začlenenie tohto slova do hudobnohistorických textov písaných v slovenčine. Tu však ide o širší jazykovedný a všeobecno-historiografický problém písania historických osobných

mien (aj hudobníkov a skladateľov) z uhorského obdobia slovenských dejín. Dualizmus, ktorý v tomto smere v súčasnosti prevažuje, je tolerantný k obidvom stranám. Je však isté, že ak sa bude výhradne používať len slovenská transkripcia (prepis) historických priezvisk hudobníkov v textoch po slovensky písaných dejín hudby (nielen na Spiši), spôsobí to preváženie vedecky nie korektného prístupu, etnického poslovenčovania spišských, resp. slovenských dejín. Tolerancia subjektivity v tomto smere nepriamo ovplyvňuje aj interpretačný jazyk ďalších a ďalších bádateľov.

Filologické problémy pri výskume spišských hudobnohistorických prameňov len potvrdzujú, že vtedajšia hudobná kultúra bola produktom v ranom novoveku etnicky sa už formujúcej, ale pritom ešte silne latinizovanej Európy. Celá sféra kultúrnych kontaktov v umeleckej hudbe medzi hudobníkmi spišských miest a európskymi hudobnými centrami predstavovala zložitý, konfesionalne aj etnicky štruktúrovaný kultúrny priestor a Spiš v ňom participoval predovšetkým na spolupráci s nemeckými konfesionalne identickými hudobnými komunitami rovnako v Sliezske, ako aj priamo v historickom Nemecku i vo vzdialenejších nemeckých sídelných oblastiach Európy.

Hudobnohistorické pramene takisto potvrdzujú, že na Spiši prevládala v ranom novoveku v mestách obývaných nemeckým obyvateľstvom, ktoré vyznávalo luteránsku vieru, duchovná hudobná kultúra nemecká, resp. časť repertoáru tvorila i hudba talianska, sporostredkovaná nemeckým kultúrnym transferom, z prevažujúcej časti hudobný repertoár aj pochádzal nemeckého prostredia. K najznámejším tlačeným hudobninám zachovaným v Levoči patria v Európe rozšírené autorské nototlače – Orlando di Lasso: *Magnum opus musicum* (Mníchov 1604), Samuel Scheidt: *Cantiones sacrae octo vocum* (Hamburg 1620), Hieronymus Praetorius: *Magnificat octo vocum* (Hamburg 1602), Hieronymus Praetorius: *Cantiones sacrae* (Hamburg 1607), Heinrich Schütz: *Psalmen Davids* (Dresden 1619) a dve súborné tlače (antológie): *Promptuarii musici sacras harmonias* (Abraham Schadaeus ed., Straßburg 1611, 1612, 1613, 1617) a *Vierdter und letzter Theil Geistlicher Concerten* (Ambrosius Profius ed., Leipzig 1646). V rukopisných hudobninách sa zachovali v Levoči stovky skladieb komponovaných v dvoch jazykoch; omše, motetá a duchovné koncerty na latinské a nemecké texty Biblie a množstvo duchovných piesní. Medzi najvýznamnejšie novoobjavené hudobnohistorické pramene patrí nemecký rukopisný kancionál *Himmlicher Engel-Schall* z Veľkej pri Poprade (1685).²⁴ Hudobná terminológia, používaná v dobovej hudobnej praxi i v hudobnej výchove na Spiši, je v prameňoch tiež doložená v latinských a nemeckých kompendiách *Exercitationes Musicae duae* (Leipzig 1600) Setha Calvisia a *Musicae Compendium latino germanicum M. Henrici Fabri Melchiora Vulpia* (Jena 1608).

Viacero objavov postupne upresňuje obraz o hudbe na Spiši smerom k uznaniu adekvátneho podielu Nemcov na rozvoji hudobnej kultúry; zjednodušene by sa dalo povedať, že dejiny hudby na Spiši v ranom novoveku sa postupne „germanizujú“. Typickým príkladom je objavenie pôsobenia nemeckého exulanta a hudobného skladateľa Thomasa Goslera na Spiši, ktorý sem prišiel cez Sliezske a Moravu okolo roku 1625. Jeho manželka Justina Andersin pochádzala z Opavy a spolu sa usadili v Kežmarku, kde Gosler pôsobil ako mestský notár, školský inšpektor a neskôr bol i sená-

torom. Gosler pochádzal zo severonemeckého mesta Flensburg z váženej učiteľskej rodiny. Mal vynikajúce hudobné vzdelanie a dokázal komponovať aj náročnú polychorickú hudbu. Z jeho tvorby sa zachovala dvojzborová skladba pre dve priestorovo oddelené vokálno-inštrumentálne telesá *Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?* a šesťhlasný koncert *Du hast mir das Herz genommen* v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 3A (olim 13992). Notované sú nemeckou tabulatúrnou notáciou a obidve zapísal sám autor v Lubici (*Leibitz*) roku 1642.²⁵ Európsky rozhladený a mimoriadne vzdelaný Thomas Gosler sa stal vážnou osobnosťou na Spiši, v severnej časti horného Uhorska, kde našiel bezpečné podmienky pre svoj život a prácu (pôsobil tu ca do roku 1646). V hudobnej historiografii ho zvyčajne hodnotíme vzhľadom na jeho podiel vo vývoji hudobnej kultúry Spiša ako domáceho, spišského skladateľa. Jeho nemecký pôvod sa však príliš nezďorazňuje; okrem prívlastku *domáci* či *spišský* skladateľ sa mu nanajvýš prisúdi prívlastok *evanjelický*. Čo však v tomto prípade znamená *domáci* skladateľ? Bol to rodený Nemec zo severného Nemecka, ktorý sa usadil pre neho v *domácom* prostredí Spiša, medzi spišskými Nemcami.

Historická hudba etnicky nemecká sa len postupne a nie bez ťažkostí prijíma do dejín hudby Slovenska s jej adekvátnym označením. Terminológia ako *nemecká hudba na Spiši* v období raného novoveku sa ešte stále v hudobnej historiografii na Slovensku nepoužíva bežne, napriek tomu, že už začiatkom 16. storočia bol demografický vývin Spiša – s pomerne hustým zaľudnením – vykryštalizovaný. Odhaduje sa, že v 15. storočí tvorili na Spiši Nemci približne jednu až dve tretiny mestského obyvateľstva.²⁶ V najväčších spišských mestách to bolo v ranom novoveku až okolo 90% mešťanov. Levoča bola ako najväčšie mesto Spiša takmer celá nemecká; i keď tu žili Nemci aj Slováci, Slováci boli nielen početne ale hlavne majetkovo v slabom zastúpení a správa mesta bola v rukách najbohatších Nemcov.²⁷ Prílev Slovákov z vidieckych sídel v polovici 17. storočia však už natoľko silnel, že získavali na dôležitosť, a keď im už nestačil špitálsky Kostol sv. Ducha, žiadali roku 1664, aby sa ich bohoslužby mohli konať v hlavnom farskom kostole. Ich požiadavka bola zamietnutá, pretože Kostol sv. Jakuba považovali Nemci za svoje vlastníctvo a bol plne obsadený; Slováci dostali kostol patriaci k starému kláštoru minoritov. To už mali aj svojho vlastného kantora a organistu.²⁸ Výskum multietnicity v hudobnej kultúre Spiša nie je jednoduchý. Typickým odrazom vtedajšej doby s jej multilinguálnosťou bola činnosť levočskej tlačiarne Brewerovcov, ktorá produkovala latinské, nemecké, maďarské a slovenské tlačce, a kde koniec-koncov vyšiel prvý tlačený evanjelický spevník *Cithara sanctorum* (1636) i katolícky spevník *Cantus catholici* (1655).

Nový impulz do výskumu hudobnej kultúry Spiša priniesol rok 1989; zintenzívnilo sa regionálne bádanie a zväčšil sa i okruh bádateľských problémov. V prvom rade sa pristúpilo k medzinárodnej kooperácii a k novým témam v oblasti stredoeurópskych hudobnokultúrnych kontextov. Ideologické bariéry vo výskume dejín padli a do popredia sa dostali archívne výskumy duchovnej a cirkevnej hudby v celej jej šírke i teritoriálnom rozpriestranení. Rozvoj zaznamenala hymnológia a výskum duchovnej piesne v konfesionalne rôznorodom prostredí. Popri evanjelickej hudbe sa začal viac skúmať aj vývin hudby katolíckych rádov na Spiši. Výskum sa sústreďoval na význam a miesto hudby u piaristov, ktorí prišli na Spiš do Uhorska z poľských

provincií a roku 1642 založili v Podolínci (*Pudlein*) kláštor. V 17. storočí patrilo tamjšie piaristický kláštor s kolégiom a kostolom do Poľskej provincie piaristov (do roku 1782) a postupne sa stal významným centrom hudobného života na Spiši i v širšom priestore strednej Európy. Svedčí o tom podolínska zbierka hudobní, ktorá obsahuje bohatý fond hudobných prameňov z obdobia baroka i neskoršieho klasicizmu. Dnes je táto zbierka deponovaná v Štátnom archíve Bratislava, pobočka Modra a ostatné pramene k hudbe rádov sa nachádzajú diskontinuitne po celej (minimálne) strednej Európe (Krakov, Budapešť), tak ako vznikali a boli formované provincie piaristického rádu.²⁹ Výsledkom sledovania hudobných kontaktov a výskumu konfesionalne diferencovanej hudby raného novoveku v strednej Európe (a aj ich prienikov na Spiš) bolo i neskoršie rozčlenenie výskumu barokovej hudby na Slovensku na prevažne „evanjelický“ barok 17. storočia a prevažne „katolícky“ barok prelomu 17. a 18. storočia a prvej polovice 18. storočia.³⁰

Práve spišské hudobné pramene – ich konfesionalna, etnická a a žánrová (predmetná) rôznorodosť – nás stavajú pred nové metodologické otázky chápania a interpretácie multietnicity, multikultúrnosti a heterogenosti v hudbe na Spiši a v strednej Európe. Najnovšie výskumy postupne odhaľujú nové detaily hudobného života v jednotlivých spišských mestách a mestečkách a umožňujú precíznejšie kvalifikovanie javov. Ukazuje sa, že kontakty spišských hudobníkov s poľskými, moravskými, českými, maďarskými, sedmohradskými, ale predovšetkým sliezskymi a nemeckými hudobníkmi boli omnoho intenzívnejšie, ako sme doteraz vedeli. Pri výskume hudobnohistorických prameňov sa ukazuje ako jedna z nových možností používať pojem *areálová hudobná kultúra*, pojem, ktorý je zatiaľ v muzikológii málo pertraktovaný. Dejiny stredoeurópskeho priestoru sú totiž omnoho zložitejšie, než ako sa k nim pristupovalo v minulosti a nedajú sa skúmať len v geograficky rigidne vymedzených priestoroch. Premennivý je už samotný pojem stredoeurópsky priestor. Mení sa v čase i v priamej interakcii s hodnotovým predmetom. Stručne by sa to dalo načrtnúť takto: zmena reality = zmena priestoru = zmena času. Vývinové zmeny súradníc si teda vyžadujú v hudobnej historiografii zmeny výskumných teritórií a k ich charakteristike je vhodný práve termín *areál* (*areálová kultúra*). Už aj preto, lebo neexistuje len jedna jediná metóda uchopenia dejín hudby a hudobnej kultúry na Spiši v ranom novoveku, tak ako neexistuje ani jediné vymedzenie stredoeurópskeho hudobnokultúrneho priestoru. Spiš bol súčasťou Uhorského kráľovstva, čiže súčasťou širšieho geografického, historického i kultúrneho areálu východnej časti strednej Európy (Ostmitteleuropa, Central-Eastern Europe, East Central Europe), ktorú charakterizujú určité spoločné konstitutívne znaky: t. j. nezlučiteľnosť kultúrno-etnických a politických hraníc a vysoký stupeň plurietnicity a multikulturality.³¹

POZNÁMKY

¹ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava: Opus, 1984. KAČIC, Ladislav: Od stredoveku po renesanciu. Barok. In *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Ed. Oskar Elsček. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art et Science, 1996, s. 54–138.

² Začiatky systematického výskumu prebehli v povojnových rokoch, pozri BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v 17. storočí*, Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1954; *Dejiny*

slovenskej hudby. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1957. V súčasnosti tvorí bibliografiu k dejinám hudby na Spiši niekoľko desiatok vedeckých štúdií, pramennokritické edície hudby zachovanej v spišských prameňoch, vedecké príspevky v zborníkoch z konferencií a mnohé odborné texty. PETŐCZOVÁ, Janka (ed.) *Musica Scepusii Veteris/Stará hudba na Spiši*. Zborník z konferencie. Bratislava, Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008; KAČIČ, Ladislav (ed.): *Musicologica Slovaca et europaea XIX*. [Hudobná kultúra Spiša] Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art and Science, 1994.

- ³ V historickej knižnici ECAV v Levoči sa zachovali hudobniny od 16. do 20. storočia, najväčšia pozornosť sa venuje prameňom zo 16. a 17. storočia, pre ktoré sa všeobecne používa názov *Levočská zbierka hudobnín*. Tieto staršie hudobniny boli skatalogizované roku 1985. HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobnín*. 2 zv. diss. msc. Bratislava, FFUK, 1985. K novším výskumom pozri PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudobné pramene v historickej knižnici evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči*. In *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska, zborník príspevkov z konferencie Bratislava*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum, 2011, s. 228–235. <http://www.snm.sk/?hudobne-muzeum-publikacie>
- ⁴ MURÁNYI, Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. (= Deutsche Musik im Osten 2) Bonn: Gudrun Schröder Verlag, 1991, VII.
- ⁵ MATÚŠ, František (ed.): *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera* (Výber) [Tabulaturbuch von Samuel Marckfelner]. (= *Stará hudba na Slovensku/Alte Musik in der Slowakei* 4) Bratislava: Opus, 1981. RYBARIČ, Richard (ed.): *Ján Šimbracký: Opera omnia I* (= Fontes Musicae in Slovacia 7). Bratislava, Opus, 1982. RYBARIČ, Richard (ed.): *Ján Šimbracký: Opera omnia II* (= Fontes Musicae in Slovacia 8). Posthumné vydanie, ed. Ladislav Kačič. Bratislava, Opus, 1993. KAČIČ, Ladislav (ed.): *Pestrý zborník. Tabulatura Miscellanea* (= *Monumenta Musicae Slovacae*) Bratislava: Hudobné centrum, 2005.
- ⁶ Základnou hudobnohistorickou databázou pre evidenciu, dokumentácia a indentifikáciu hudobných diel, skladateľov a prameňov je celosvetový súpis hudobných prameňov *Répertoire International des Sources Musicales*. (<http://opac.rism.info>)
- ⁷ Jedným z takýchto prípadov je neisté autorstvo skladby *Jauchzet dem Herren, alle Welt*, ktorá sa zachovala v 27 európskych prameňoch buď ako anonymná, alebo pod menami rôznych autorov (Heinrich Grimm, Michael Praetorius, Johann Robach, Sebastian Franck a Matthäus Apelles von Löwenstern). SYNOFZIK, Thomas: *Heinrich Grimm (1592/93–1637). Cantilena est loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis*. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 2000, s. 355–357. Táto skladba je ako anonymná uvedená aj v levočských rukopisných hudobninách, v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 6A (olim 13991) a v ôsmich hlasových zošitoch. PETŐCZOVÁ, Janka: *Žalm č. 100 v európskom barokovom hudobnokultúrnom priestore [Der Psalm Nr. 100 im europäischen musikkulturellen Raum des Barocks]* In: PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Johann Schimrack/Ján Šimrák: Jauchzet dem Herren, alle Welt!/Zvučne plesaj Hospodinu, celá zem! [1642]* (= *Musica Scepusii Veteris, II / 7*). Bratislava, Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2012, s. 21–26.
- ⁸ PETŐCZOVÁ, Janka. *Polychorická hudba II, na Spiši v 17. storočí*. Prešov: Matúš Music, 1999.
- ⁹ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. c. d., s. 46.
- ¹⁰ KAČIČ, Ladislav: *Barok*. In: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. c. d., s. 81.
- ¹¹ HULKOVÁ, Marta: *Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobnín (16. a 17. storočie)*. In *Slovenská hudba* 25, 1999, 2/3, s. 150.
- ¹² MATÚŠ, František: *Samuel Marckfelner. Príspevok k poznaniu života a diela levočského organistu, hudobného skladateľa a senátora*. In ŽIFČÁK, František (ed.) *Z minulosti Spiša IX–X*, Levoča: Spišský dejepisný spolok, 2002, s. 137–149. PETŐCZOVÁ, Janka: *Samuel Marckfelner bin ich genandt*. In *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 1, s. 108–120.
- ¹³ PETRÍK, Borislav (zost.): *Evanjelická encyklopédia Slovenska*. Bratislava: BoPo, 2001, s. 428–429.
- ¹⁴ *Tradícia evanjelických (luteránskych) kantorátov duchovnej hudby sa v Európe formovala podľa vzoru stredonemeckých kantorátov, vytvárajúcich sa v okruhu pôsobenia Dr. Martina Luthera. Za prvý vzorový sa považuje kantorát v Torgau, kde Johann Walter viedol spievacký zbor zložený z 12 hudbomilovných mešťanov a 9 chlapcov, žiakov mestskej latinskej školy. MÖLLER, Eberhard: Kantorei. [Heslo] In FINSCHER, Ludwig (ed.): *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachtteil 4. Zweite, neube-**

- arbeitet Ausgabe. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, 2006, stl. 1779–1787.
- ¹⁵ Podľa účtovných kníh mesta Spišská Nová Ves dostal rektor *Georg Wirsinger* v prvom roku svojho pôsobenia na Spiši (1625) plat 84 forénov a 60 denárov. MV SR, ŠA Levoča, pobočka Spišská Nová Ves, Fond MM-SNV, Účtovná kniha za roky 1617–1631, inv. č. 34, K/I. Wirsingerove skladby sa zachovali v tabulatúrnych zborníkoch sign. SK-Le 3A (olim 13992) a 5A (olim 13994) a v hlasových zošitoch 64A, 65 A (olim 14003).
- ¹⁶ O pôsobení *Samuela Marckfelnera* v Sedmohradsku informujú rukopisné poznámky v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 5A (olim 13994) – *Gemacht ihm Jahr 1.6.4.8. den 20 Sontag Trinit. Von Sa: Mar: zu Schössburg ihn Siebenbürgen* (f. 77r), *wie man zu Krohn in Siebebürgen pflegt zu süngen* (f. 27r), *Anno Domini 1643 Coronae* (f. 142r). *Marckfelner* zapisoval melódie piesní v mestách dnešného Rumunska Brašov a Sighișoara (Brašov, nem. Kronstadt, 1643; Sighișoara, nem. Schäßburg (Schössburg) 1648).
- ¹⁷ Svedčí o tom archívny zápis dvoch skladieb *Johanna Schimracka* v testamente vrocavského mešťana Friedricha Cremitza „*Missa. Auth: Johann Schimrack, mit Paucken*“ a duchovný koncert „*100: Psalm/ Jauchzet dem Herren alle Welt, dienet dem Herren mit Freuden/Author Johan[n] Schimrack, mit Paucken*“. Zápis sa vzťahuje na roky ca 1678–1683 a nachádza sa v zozname „*Specification/Der Geistlichen Concerten und deutschen Lieder, so zu dem Feste Jubilate gehören*“. Išlo o hudobný repertoár Kostola sv. Márie Magdalény (vo vtedajších časoch bol luteránsky) ktorý sa týkal predvádzania hudby počas nedele *Jubilate* (tretia nedeľa po Veľkej Noci). PL-WRpa: Wrocław, Archiwum Państwowe, Akta Miasta Wroclawia, AMW 4382, olim P 79^{se}, s. 35.
- ¹⁸ BURLAS, Ladislav: Predslov. In: RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava: Opus, 1984, s. 7–8.
- ¹⁹ ELSCHKEK, Oskár: Slovenská hudba v spoločenskom a kultúrnom kontexte. In ELSCHKEK, Oskár (ed.) *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. c. d., s. 39.
- ²⁰ Roky 1595 a 1696 mali mimoriadny dosah na vývin hudobnej kultúry. Rok 1595 bol začiatkom reorganizácie kráľovského dvora Žigmunda III. Vasu, počas ktorej vznikla kráľovská kapela, pod krátkym vedením Annibale Stabileho a po ňom Luca Marenziu. Vplyv talianskych hudobníkov a celej tejto kapely na vývoj barokovej hudby bol mimoriadne silný a pretrval až do smrti hudbe priaznivo nakloneného poľského kráľa Jána III. Sobieskeho 1696. PRZYBYSZEWSKA-JARMINSKA, Barbara: *BAROK, część pierwsza, 1595–1696* (= Historia Muzyki Polskiej III) In SUTKOWSKI, Stefan (ed.) Warszawa: Sutkowski Edition, 2006.
- ²¹ Notový zápis renesančnej a barokovej hudby nezodpovedá dnešnému modernému notovému zápisu a je potrebné ho transkribovať do dnešnej notácie. Pri hudbe vokálnej a vokálno-inštrumentálnej musí hudobný historik rekonštruovať aj text podložený pod notami. Príprava pramenno-kritickej edície má svoje presné pravidlá. KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. Bratislava: FFUK, 1981, (1992). RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia* (posthumné vydanie). MATÚŠ, František – PETŐCZOVÁ, Janka (ed.) Prešov: Matúš Music, 1994. FEDER, Georg: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- ²² PETŐCZOVÁ, Janka: Johann Schimrack/Ján Šimrák – spišský polyfonik 17. storočia. In PETŐCZOVÁ, Janka (ed.) *Musica Scepusii Veteris/Stará hudba na Spiši*. Zborník z konferencie. Bratislava, Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2008, s. 79–100.
- ²³ Nový poznatok o správnom priezvisku organistu *Johanna Schimracka* bol uvedený do slovenskej hudobnohistorickej literatúry v roku 2004 v druhej sérii pramenno-kritickej edície *Musica Scepusii Veteris*: PETŐCZOVÁ – MATÚŠOVÁ, Janka (ed.): *Johann Schimrack/Ján Šimrák: Lobe den Herren, meine Seele!/Chváľ, duša moja, Hospodina! [1642]*. (= Musica Scepusii Veteris, II/1). Prešov: Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2004. Časť odbornej obce tento nový poznatok však ani dnes nerešpektuje; pozri: HULKOVÁ, Marta: Reakcia na poznámky Ladislava Kačica v recenzii zborníka Ústavu hudobnej vedy SAV „Lament v hudbe“ v periodiku *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 1 s. 144. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 3 (29), 2012, č. 2, s. 307–310; VEREŠ, Jozef: Hudba a hudobné vzdelávanie Slovákov (do 19. storočia). In: VEREŠ, Jozef – FULKA, Vladimír – ŠEFČÍKOVÁ, Veronika – TURÁK, František: *Hudba. Integrácie. Interpretácie*, 15. Nitra: UKF, 2012.

- ²⁴ *Himmlischer Engel=Schall oder Gesangbuch... von dem Herrn Nicolao Simonides... ANNO DOMINI 1685 Die 25. Octobris* obsahuje 417 textov nemeckých a latinských duchovných piesní (antifóny, žalmy v próze, hymny, kantiká, respozóriá a nemecké pašie podľa Matúša). RUŠČIN, Peter: *Duchovné piesne rukopisného kancionálu Himmlischer Engel-Schall z Velkej* (1685). In PETŐCZOVÁ, Janka (ed.) *Ad honorem Richard Rybarič. Zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica I. venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930-1989)* Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 102–123.
- ²⁵ PETŐCZOVÁ, Janka: Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia. (Venované nedožitým 65. narodeninám Richarda Rybariča) In: *Slovenská hudba* 21 (1995), č. 2, s. 228–262. PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Thomas Gosler: Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?/Keď Boh za nás, kto proti nám? [1642]* (= Musica Scepusii Veteris I/1). Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk 2003; PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Thomas Gosler: Du hast mir das Herz genommen/Uchvátila si mi srdce [1642]* (= Musica Scepusii Veteris I/2) Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk 2003.
- ²⁶ MEIER, Jörg: *Stadtrechtslandschaften und Städtebünde in Oberungarn*. In: FETKO, Filip, ŠTEVÍK, Miroslav (zost.) *Pocla Ivanovi Chalupeckému*. Levoča: Spišský dejepisný spolok v Levoči 2012, s. 39–40.
- ²⁷ SUCHÝ, Michal: *Dejiny Levoče 1*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 283–290.
- ²⁸ PETŐCZOVÁ, Janka: Slovenský prvok v hudobnom živote Levoče v 17. storočí. In *Musicologica Slovaca et Europaea*, roč. 19, 1994, s. 63–78.
- ²⁹ KAČIC, Ladislav (ed.): *P. Petrus Petko a Sancto Martino SP. Missa ex G Jesuli Nati 1759. (Vianočná omša G dur)*. (= Musica Scepusii Veteris IV/1) Bratislava, Prešov: ÚHV SAV, SÚJS SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2009. KAČIC, Ladislav (ed.): *P. Ferdinandus Pankiewicz a S. Caecilia SchP: Concerto a 4* (= Musica Scepusii Veteris VI/1). Bratislava, Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2012.
- ³⁰ KAČIC, Ladislav: *Od stredoveku po renesanciu. Barok*. In *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*, c. d., s. 76.
- ³¹ TANCER, Jozef: *Hornouhorskí Nemci v 18. storočí*. In KILIÁNOVÁ, Gabriela – KOWALSKÁ, Eva – KREKOVIČOVÁ, Eva (ed.) *My a tí druhí*. Bratislava: Veda, 2009, s. 353.

LITERATÚRA

- BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v 17. storočí*, Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1954.
- BURLAS, Ladislav: *Predslov*. In RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava: Opus, 1984, s. 7–8.
- Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1957.
- ELSCHEK, Oskár: *Slovenská hudba v spoločenskom a kultúrnom kontexte*. In ELSCHEK, Oskár (ed.) *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: ASCO Art et Science, 1996, s. 21–45.
- ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art et Science, 1996.
- FEDER, Georg: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- HULKOVÁ, Marta: *Levočská zberka hudobní. 2 zv. diss. msc.* Bratislava, FFUK, 1985.
- HULKOVÁ, Marta: *Zhody a odlišnosti Bardejovskej a Levočskej zberky hudobní (16. a 17. storočie)*. In *Slovenská hudba* 25, 1999, 2/3, s. 150.
- KAČIC, Ladislav (ed.): *Musicologica slovaca et europaea XIX. [Hudobná kultúra Spiša]* Bratislava: ASCO Art and Science, Ústav hudobnej vedy SAV, 1994.
- KAČIC, Ladislav: *Od stredoveku po renesanciu. Barok*. In *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. ELSCHEK, Oskár (ed.) Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art et Science, 1996, s. 54–138.

- KAČIC, Ladislav (ed.): *Pestrý zborník. Tabulatura Miscellanea (= Monumenta Musicae Slovacae)* Bratislava: Hudobné centrum, 2005.
- KAČIC, Ladislav (ed.): *P. Petrus Petko a Sancto Martino SP. Missa ex G Jesuli Nati 1759. (Vianočná omša G dur)*. (= Musica Scephusii Veteris IV/1) Bratislava, Prešov: ÚHV SAV, SÚJS SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2009.
- KAČIC, Ladislav (ed.): *P. Ferdinandus Pankiewicz a S. Caecilia SchP: Concerto a 4* (= Musica Scephusii Veteris VI/1). Bratislava, Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2012.
- KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. Bratislava: FFUK, 1981 (1992).
- MATÚŠ, František (ed.): *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera (Výber)* [Tabulaturbuch von Samuel Marckfelner]. (= *Stará hudba na Slovensku/Alte Musik in der Slowakei* 4) Bratislava: Opus, 1981.
- MATÚŠ, František: Samuel Marckfelner. Príspevok k poznaniu života a diela levočského organistu, hudobného skladateľa a senátora. In ŽIFČÁK, František (ed.): *Z minulosti Spiša IX–X*, Levoča: Spišský dejepisný spolok 2002, s. 137–149.
- MEIER, Jörg: Stadtrechtslandschaften und Städtebünde in Oberungarn. In FETKO, Filip, ŠTEVÍK, Miroslav (zost.): *Pocta Ivanovi Chalupeckému*. Levoča: Spišský dejepisný spolok v Levoči 2012, s. 39–50.
- MÖLLER, Eberhard: Kantorei. [Heslo] In FINSCHER, Ludwig (ed.): *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter, 2006, stl. 1779–1787.
- MURÁNYI, Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)* (= *Deutsche Musik im Osten* 2). Bonn: Gudrun Schröder Verlag, 1991.
- PETŐCZOVÁ, Janka: Slovenský prvok v hudobnom živote Levoče v 17. storočí. In *Musicologica Slovaca et Europaea*, roč. 19, 1994, s. 63–78.
- PETŐCZOVÁ, Janka: Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia. (Venované nedožitým 65. narodeninám Richarda Rybariča) In *Slovenská hudba* 21 (1995), č. 2, s. 228–262.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba II, na Spiši v 17. storočí*. Prešov: Matúš Music 1999.
- PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Thomas Gosler: Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?/Keď Boh za nás, kto proti nám? [1642]* (= Musica Scephusii Veteris I/1). Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk 2003.
- PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Thomas Gosler: Du hast mir das Herz genommen/Uchvátila si mi srdce [1642]* (= Musica Scephusii Veteris I/2) Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2003.
- PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka (ed.): *Johann Schimrack / Ján Šimrák: Lobe den Herren, meine Seele! / Chváľ, duša moja, Hospodina! [1642]*. (= Musica Scephusii Veteris, II/1). Prešov: Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2004.
- PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Musica Scephusii Veteris/Stará hudba na Spiši*. Zborník z konferencie. Bratislava, Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- PETŐCZOVÁ, Janka: Johann Schimrack/Ján Šimrák – spišský polyfonik 17. storočia. In *Musica Scephusii Veteris. Stará hudba na Spiši*. In PETŐCZOVÁ, Janka (ed.) Bratislava, Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008, s. 79–100.
- PETŐCZOVÁ, Janka: Samuel Marckfelner bin ich genandt. In *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 1, s. 108–120.

- PETŐCZOVÁ, Janka: Hudobné pramene v historickej knižnici evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči. In *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska, zborník príspevkov z konferencie Bratislava*. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum, 2011, s. 228–235. <http://www.snm.sk/?hudobne-muzeum-publikacie>
- PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Musica Scepusii Veteris. Stará hudba na Spiši. Zborník z muzikologickej konferencie*. Bratislava, Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2008.
- PETŐCZOVÁ, Janka: *Žalm č. 100 v európskom barokovom hudobnokultúrnom priestore [Der Psalm Nr. 100 im europäischen musikkulturellen Raum des Barocks]* In PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Johann Schimrack/Ján Šimrák: Jauchzet dem Herren, alle Welt!/Zvučne plesaj Hospodinu, celá zem! [1642] (= Musica Scepusii Veteris, II/7)*. Bratislava, Prešov: Ústav hudobnej vedy SAV, Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2012, s. 9–76.
- PETRÍK, Borislav (zost.): *Evanjelická encyklopédia Slovenska*. Bratislava: BoPo, 2001.
- PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: The BAROQUE, part 1: 1595–1696. Preklad: John Comber. In SUTKOWSKI, Stefan (ed.) *The History of Music in Poland vol. III*. Warsaw: Sutkowski Edition, 2002.
- PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA, Barbara: BAROK, część pierwsza, 1595–1696. In SUTKOWSKI, Stefan (ed.) *Historia Muzyki Polskiej III*. Warszawa: Sutkowski Edition, 2006.
- RUŠČIN, Peter: Duchovné piesne rukopisného kancionálu *Himmlicher Engel-Schall* z Veľkej (1685). In PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Ad honorem Richard Rybarič. Zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica I. venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930–1989)* Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 102–123.
- RYBARIČ, Richard (ed.): *Ján Šimbracký: Opera omnia I (= Fontes Musicae in Slovacia 7)*. Bratislava: Opus, 1982.
- RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava: Opus, 1984.
- RYBARIČ, Richard (ed.): *Ján Šimbracký: Opera omnia II (= Fontes Musicae in Slovacia 8)*. (posthumné vydanie, ed. Ladislav Kačic) Bratislava: Opus, 1993.
- RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia* (posthumné vydanie) MATÚŠ, František – PETŐCZOVÁ, Janka (ed.). Prešov: Matúš Music, 1994.
- SUCHÝ, Michal: *Dejiny Levoče 1*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 283–290.
- SYNOFZIK, Thomas: *Heinrich Grimm (1592/93–1637). Cantilena est loquela canens. Studien zu Überlieferung und Kompositionstechnik. Mit Thematischem Werkverzeichnis*. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 2000.
- TANCER, Jozef: Hornouhorskí Nemci v 18. storočí. In KILIÁNOVÁ, Gabriela – KOWALSKÁ, Eva – KREKOVIČOVÁ, Eva (ed.): *My a tí druhí*. Bratislava: Veda, 2009, s. 352–371.
- VEREŠ, Jozef – FULKA, Vladimír – ŠEFČÍKOVÁ, Veronika – TURÁK, František: *Hudba. Integrácie. Interpretácie, 15*. Nitra: UKF, 2012.

CURRENT RESEARCH OF THE ARTISTIC MUSICAL CULTURE OF THE ZIPS (SPIŠ) IN THE EARLY MODERN AGE

Renaissance and Baroque Music. Multi-ethnicity and the History of Music of Zips (Spiš). German evangelical (i.e. Lutheran) cantorates. Johann Schimrack. Thomas Gosler.

The sources of musical history of Zips (Spiš) dated from the 16th and 17th centuries represent a heterogeneous culture in terms of style, confession and ethnicity, which flourished in close relationship of the local musicians with other Hungarian and extra-Hungarian (German, Silesian, Transylvanian, Polish, Moravian, Czech etc.) musicians. In the context of the Evangelical a.c. (Lutheran) culture decisive influence on the development of the musical life in Zips was exerted by the respective German Evangelical cantorates, where, Renaissance polyphony in the late 16th century, and Baroque music in the 17th century were performed, both at high European level. Domestic musicians, originated from Zips (like Johann Schimrack) or migrants from Germans, who had settled in the region (like Thomas Gosler) also contributed to this quality. Within the framework of the Catholic musical culture it was the Piarists and later the Jesuits, who came to the forefront in the mid-17th century. New methodological issues of the interpretation of multi-ethnicity, confessional background and heterogeneity of styles of the musical culture of Zips have been disclosed within the context of complex and true approach to the art of this former county of the Hungarian Kingdom, having been an integral part of a broader geographic, historical and cultural space of the eastern part of Central Europe.

*PhDr. Janka Petöczová, CSc.
Ústav hudobnej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
jana.petoczova@savba.sk*