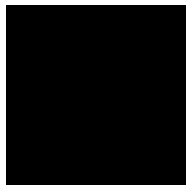




Miroslav Ballay  
Július Fújak  
Marcela Králiková  
Veronika Moravčíková  
Jozef Puškár  
Barbora Púťová

**(De)tabuizácia  
smrti v diskurzoch  
súčasného umenia**

(De)tabuizácia smrti  
v diskurzoch súčasného umenia



Miroslav Ballay  
Július Fújak  
Marcela Králiková  
Veronika Moravčíková  
Jozef Puškár  
Barbora Pútová



**(De)tabuizácia  
smrti v diskurzoch  
súčasného umenia**

Vedecká monografia pod názvom  
*(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia*  
je publikovaná v rámci riešenia grantového projektu  
VEGA 1/0410/14 *(De)tabuizácia smrti v súčasnej kultúre*,  
realizovaného Katedrou kulturológie Filozofickej fakulty  
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

Posudzovatelia  
prof. PhDr. Erich Mistrík, CSc.  
doc. PhDr. Michaela Malíčková, PhD.

© Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016  
© Miroslav Ballay, Július Fujak, Marcela Králiková, Veronika Moravčíková,  
Jozef Puškár, Barbora Pútová, 2016

ISBN 978-80-558-1098-0

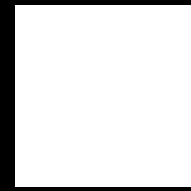
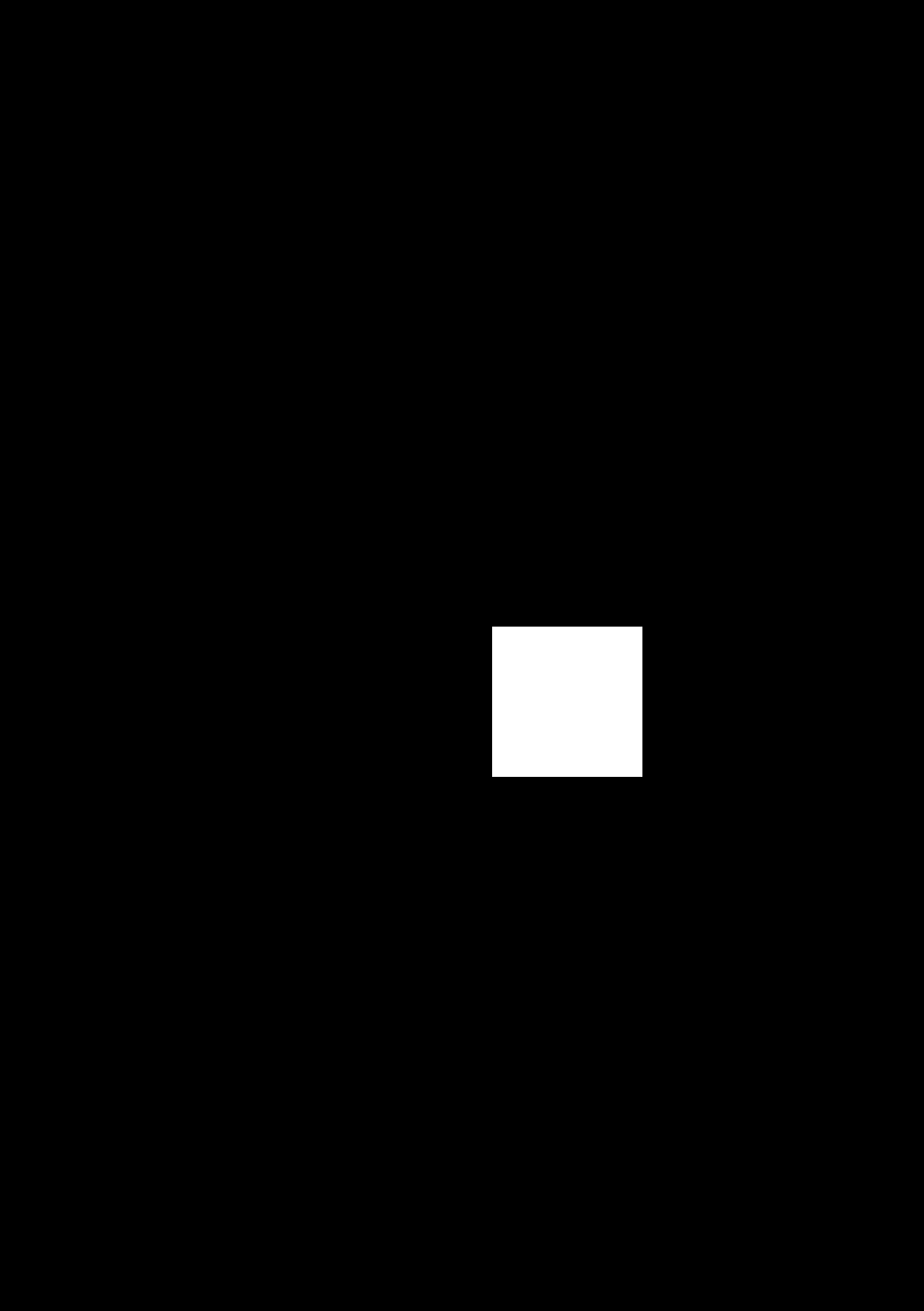
Úvod	7
<b>Transgresia smr(teľnos)ti v diskurze nekonvenčnej hudby</b>	11
Július Fujak	
<b>Tanec smrti v rubáši detabuizace: příspěvek k historické antropologii</b>	29
Barbora Pútová	
<b>(De)tabuizácia smrti v súčasnom divadle</b>	49
Miroslav Ballay	
<b>Zobrazenia smrti v divadle pod holým nebom (súčasnú pouličnú a kočovnú divadlo)</b>	91
Marcela Králiková	
<b>(De)tabuizácia smrti v literárnom zobrazení pre deti a mládež (kvalitatívna obsahová analýza vybraných diel)</b>	127
Veronika Moravčíková	
<b>(Ne)umelecká fotografia v kontextoch detabuizácie smrti v spoločnosti</b>	153
Jozef Puškár	
<b>Marginálie k reflexii smrti v súčasnom filme (interpretácia filmu Trogár)</b>	171
Miroslav Ballay	
Záver	187
Summary	189
Slovník hesiel	191
Archívne pramene	194
Bibliografia	195
Menný register	207
Zoznam autorov	213

Vedecká monografia *(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia* je jedným z hlavných výstupov grantovej úlohy VEGA 1/0410/14 *(De)tabuizácia smrti v súčasnej kultúre*, realizovanej Katedrou kulturológie FF UKF v Nitre. Autorský tím v zložení piatich spoluriešiteľov (Miroslav Ballay, Július Fujak, Marcela Králiková, Veronika Moravčíková, Jozef Puškár z Katedry kulturológie FF UKF v Nitre) a externej spolupracovníčky (Barbora Půtová z Ústavu etnológie Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej v Prahe) sa podujal na extenzívny prienik do skúmanej problematiky tabuizácie a detabuizácie smrti v diskurzoch súčasného umenia v rozmanitých smeroch. Ústrednú líniu spoločného nasmerovania koncepcne vymedzil estetik a hudobný semiotik Július Fujak. Vytýčil hlavné motívické línie monografie v súvislosti s náročnou i zložitou tematikou smrti, o ktorej sa neľahko vyjadruje, hoci sa týka nás všetkých. Medzi základné, frekventované pojmy zahrnul okrem iného transgresiu, mimezis, katarzis, postmortalitu a s ňou spojenú radikálnu inakosť „života po živote“, príp. rozmanito evidované prejavy tzv. postmortálneho humoru a pod.

Kolektív autorov sa v tomto zmysle pokúsil reflektovať smrť predovšetkým na pôdoryse rôznych druhov umenia. V jednotlivých kapitolách ozrejmoval osobito vyjavovanú smrť i rozličné spôsoby jej artikulácie atď. Autori monografie sa svojimi prevažne interpretačnými sondami do súčasnej umeleckej kultúry prednostne snažili identifikovať príslušné témy artefaktov (ich tematickej roviny) – vyvolávajúce, artikulujúce i zjavne manifestujúce i celé ďalšie spektrum výrazových kvalít súvisiacich so smrťou ako takou.

Svoju pozornosť zameriavajú poväčšine na procesualnosť smrti v príslušných umeleckých dielach. Nesporne smerovali i k funkčnej typológii jednotlivých artefaktov tematizujúcich, resp. sprítomňujúcich smrť. Ich snahou sa stalo vystihnúť rozličných nekrofilných i biofilných tendencií v súčasnej umeleckej kultúre, ktoré je nesporne dôležité reflektovať. Cieleným úsilím kolektívu riešiteľov monografie sa stalo ich zmapovanie a poukázanie na fungujúcu znakovú, výrazovú paletu. Zastúpenie viacerých druhov umenia v monografii ponúkol cenný globálnejší pohľad na konštantné tematizovanie smrti vo viacerých poetikách, špecifických rukopisoch osobitých umeleckých tvorcov, obohacujúcich súčasnú kultúru o zážitkové dotyky jej umeleckých dimenzií zobrazovania.

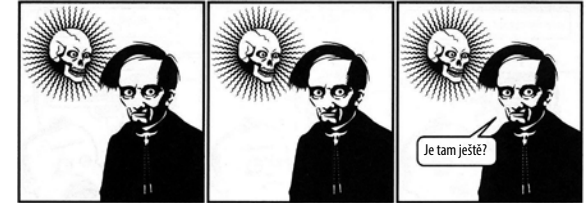
Miroslav Ballay



# Transgresia smr(telno)ti v diskurze nekonvenčnej hudby

Július Fujak

Motto:



Max Cannon (zo série *Red Meat*)

O témach smrteľnosti, definitívneho ubúdania, utrpenia smerujúceho k definitívnemu zániku a ukončeniu nášho konečného pobytu, teda o ťarche umierania a samotnej smrti, resp. jej rôznych modalít, neuchopiteľne inakostnej fenomenality i neodhaliteľného tajomstva sa mi s pribúdajúcim vekom a s postupne nenávratne odbúdajúcim počtom blízkych ľudí nedá písať neosobne, resp. „iba“ z objektivizujúceho teoretického odstupu. Len za poslednú dekádu odišlo z môjho života nemálo vyslovene vzácných osobností, príbuzných a priateľov (pozri nižšie), ktorých často nečakaný odchod vyvoláva vo mne dodnes nezodpovedané otázky. Uspokojivé odpovede na ne možno nenájdem nikdy, to však neznamená, že nemá zmysel si ich klásť. Jednou z nich je aj tá z komixového incipitu tohto textu, ktorú položil Max Cannon: „Je tam ešte?“... Inak povedané, je smrť neustále, opakujem, neustále prítomná v „slnku života“? Ťahá sa neustále za jasným prítakaním životu podprahovo a plazivo tmavý tieň mortality? Alebo to, čo je biofílné, býva od nekrofílného oddelené a vzájomne len neprestajne „súperia“? A čo ak usúvzťažňovaním životodarného vs. smrtonosného sa generuje nám neznáma tretia „pytagorejská“ kvalita a sila, či dokonca nebodaj ona generuje ich nekonečný kolobeh a „jing-jangový“ tanec?

Sonu Shamdasani, psychológ a okrem iného editor Jungovej *Červenej knihy*, na jej margo uvádza, že „Jung si uvědomuje, že pokud se nějak nevyrovnáme s mrtvými, jednoduše nemůžeme žít. Že náš život závisí na tom, zda nalezneme odpovědi na jejich nezodpovězené otázky“ (2014, s. 8). Podľa neho nie sú mŕtvi len metaforou či šifrou pre nevedomie. Sú prítomní v obrazoch, ktoré sa nám zjavujú, napríklad v snoch. A isto nie náhodou prenesene aj v obraznom myslení umenia. S mŕtvymi sa takto vynárajú jatrivé existenciálne otázky, ktoré nastolili, resp. ktoré svojím životom, myšlienkami a tvorbou zostávajú pre nás neodbytnými výzvami. Môžeme ich „odložiť na neskôr“, no beztak si nás raz nájdú.

Na tomto mieste, v osobnom mode môjho písania, dovoľte zdanlivé odbočenie. Budem meritórne konkrétny: Moja stará mama Eva, babka z Lietavy, ako sme ju volali, hoci pochádzala z kysuckej obce Skalité – ktorá zomrela pred desiatimi rokmi v naplnenom živote a veku deväťdesiatich rokov – prežila veľmi ťažký život. Ako dieťa oslepla, preto nechodila do školy, a ako analfabetka sa stala veľmi skoro slúžkou a po vydaji za neznámeho mládenca do neznámeho kraja vychovala deväť detí a spolu s mužom Karolom, robotníkom v cementárni, sa starali aj o hospodárstvo. Jej naozaj bezbrehé, láskyplné obetovanie sa všetkým deťom, vnukom, pravnukom, ako aj prostá, no hlboká viera, dobroprajnosť a rázovitý humor som vnímal od detstva doslova ako svätosť, z ktorej vyrastajúca láska nás objíma doteraz. Prečo však musela polroka zomierať v ťažkých bolestiach...? (Lekári nesprávne diagnostikovali, teda aj neadekvátne liečili jej ochorenie. Podobne nezmyselne nedávno zomieral aj môj ujo, výborný vidiecky učiteľ a riaditeľ základnej školy Ján zo Staškova.) Dve z jej dcér, Irma a Mária, tiež už nežijú – prvá, žeriavnička v Ostrave, osamelá, no osvietená žena, venujúca sa najmä českej literatúre a pioniersky v časoch reálneho socializmu aj alternatívnej medicíne, podľahla rakovine. Druhá stratila dve z troch detí: mladého vojaka z povolania Rasťa zavraždili „vo výkone služby“ a krásnu, no nešťastne vydatú Maňulu mlátil muž, až skončila ako alkoholička, bezdomovkyňa. Prvý muž Márii predčasne zomrel, po mŕtvici druhého nevydržala byť vdovou v starobe ani rok. Obe sestry vyrastali temer ako dvojčatá a ako tety nesmierne veľa dali do života aj mne. Mali isto neraz krásny, ale i tragický život s ešte tragickejším koncom. Naivná otázka, no predsa: Prečo ich osud nemohol byť iný...?

Okrem smrti môjho „zenového majstra“ Františka Mika a rusistu Andreja Červeňáka (môj vzťah k nim som opísal v knižke *Margonálie*, 2013) – ma v posledných dvoch rokoch hlboko zasiahli náhle straty mladého filozofa Braňa Hudca a výtvarníka Ruda Dičku. Braňo patrila k najtalentovanejším mysliteľom, ktorých som stretol, a svojím čistým, priamym charakterom nastavoval i mne zrkadlo okrem iného tým, ako v nás prebúdza hlbší záujem o filozofiu a etiku Emmanuela Lévinasa. V duchu paradigmy humanistickej etiky tohto litovsko-židovského francúzskeho filozofa nastoloval a heuristicky nesmierne inovatívne riešil vo svojich prácach otázky, ktoré si v kontexte literatúry a opodstatnenosti jej existencie kladie málokto. Tragicky zahynul začiatkom minulého roka pri autohavárii vo veku nedožitých 33 rokov.

Kysucký maliar, autodidakt Rudolf Dička, postmoderne bizarný neoexpresionista, autor mnohých kontroverzných olejomalieb, svojských inštalácií s rekonstualizačným zakomponovaním predmetov zo starého, už polozabudnutého sveta Kysučanov, v neposlednom rade svojský fotograf. Jeho diela nemali nič spoločné s bezrizikovým, idealizujúcim „zimkovským“ bukolicko-komickým stvárnením Kysúc, keďže tematizovali ich reálnu, z oficiálnej kultúry vytesňovanú súčasnú tvár: nezamestnanosť a jej následky, démonov alkoholickej či drogovej závislosti, duchovné vákuum, sexuálnu žiadostivosť či nehanebné pokrytectvo,

bezohľadnosť i násilie v jeho rôznych privátnych aj spoločenských podobách. Dička však tieto témy vždy stvárňoval jatrivo cez seba a svoju rozpoltenosť, cez svoje pochybenia, zlyhania, spytovanie svedomia a pochybnosti. Podľahol infarktu osamelý na turzovskej staničnej lavičke vo veku 55 rokov. Braňovi v tomto roku vychádza knižne jeho výnimočná dizertačná práca *Text a tvár – Esej o čítaní (nielen) literárneho textu* (Modrý Peter, Levoča 2016), raz sa, dúfam, dočkám aj vydania profilovej výtvarnej monografie Rudových diel. No prečo život ich oboch skončil tak nečakane a predčasne...?

Môžem takto pokračovať a menovať ďalších nesmierne vzácných ľudí, ktorí nedávno navždy odišli – čínorodú a nezištnú pani Helu Madajovú, matku renesančne, nebývalo talentovanej Veroniky (spolužiačky z gymnázia, ktorá zomrela pred temer tridsiatimi rokmi ako 20-ročná), špičkovú flautistku Dorothy Stoneovú z telesa The California EAR UNIT (nasledovala svojho manžela, výnimočného dirigenta a skladateľa cageovskej paradigmy Stephena L. Mosko len dva roky po jeho smrti), mladého juhoafrického skladateľa Shauna Naidoo, žijúceho v Los Angeles (kde sme sa stretli po prvýkrát v tamojšom rádiu Pacifica ešte pred jeho umeleckým pobytom v Nitre so spomínaným EAR Unit), legendárnu manažérku československej alternatívnej hudobnej scény Lenku Zogatovú (okrem pomoci dnes už legendárnym moravským a slovenským kapelám spomeňme poloilegálny koncert Nico z The Velvet Underground v prvej polovici 80. rokov v Brne), originálneho kulturologa a politologa Ivana Dubničku (kolegu z garantovania prednáškového cyklu *Interdisciplinárne dialógy*) alebo Pavlíunku Hubočanovú, susedku z detstva (ktorej túžba mať dieťa napriek skleróze multiplex sa šťastne zosnulého, môjho rovesníka a kamaráta Petra Važana, výborného muzikanta, člena legendárnej rockovej skupiny Demikát, niekdajšieho člena VENI, spoluzakladateľa hudobného festivalu Melos-Éthos, muzikológa a psychológa, žijúceho s rodinou v New Yorku... Príčiny úmrtia? Väčšinou rakovina, dlhodobé ochorenia, infarkt, alkoholický kolaps, dusenie a následné zlyhanie telesných funkcií v kóme, strata orientácie, pamäti, následne nehoda, nešťastný pád. Každá z týchto ľudských bytostí bola výnimočná, jedinečná a nenahraditeľná. Samotný spôsob ich (spolu)bytia na tomto svete, vzťahy, ich práca, tvorba, ale i zdanlivé banálne spomienky na nich v každodennosti zanechali isté stopy v podobe nimi/nám kladených otázok, odkazov, výziev a znamení. Hoci ich spôsob odchodu nedáva niekedy zmysel, tie otázky význam majú – a oveľa väčší, než sme si ochotní pripustiť.

Čo pomáha prežiť, resp. uniešť a znášať skúsenosť definitívnej, neraz traumatickej straty vnútorne spriazneného človeka? Čo človeku môže pomôcť vysporiadať sa s ňou v jatrivom (seba)spytovaní sa na ontologický status do všetkých dôsledkov neprenosného zakúšania môjho/nášho bytia? Som presvedčený, že jedným zo spôsobov tohto vysporiadania sa je tvorba a počúvanie hudby. V samotnej



existencialite hudobno-umeleckej semiózy, v jej tvorbe ako aj v jej vnímaní sa totiž, povedané slovami Mauricea Merleau-Pontyho, zračí hlbinná vnútorná potreba vyrovnávania sa s týmto nevyspytateľne konfliktným svetom a sebou samým v ňom, vrátane vlastnej smr(telnos)ti. V hre je vlastne hudobne artikulované hľadanie homeostázy v snahe porozumieť našej vnútorne rozporuplnej byt(n)osti. Zároveň je však v tejto hre – a to je v nastolených súvislostiach podstatné – aj (pýtanie sa na) transcendovanie nášho konečného pobytu v istých vymedzených časopriestorových, existenciálne vždy jedinečne a inak zakúšaných, prežívaných súradniciach.<sup>1</sup>

V rámci riešenej vedeckej úlohy (*De*)*tabuizácia smrti v súčasnej kultúre*, ktorá je v tejto publikácii skúmaná v diskurzoch (prednostne) súčasného umenia, pokladám za kľúčový pojem *transgresia*. A to aj s ohľadom na rozlíšenie toho, čo je a čo nie je skutočnou detabuizáciou tém smrti, smrteľnosti, smrteľného utrpenia, agónie, umierania a pod. Ich detabuizovanie sa totiž nemusí vôbec prekrývať s obsesívnymi formami exhibovania smrteľného násillia či estetizácie mortálnosti. Estétska amplifikácia, resp. krajná preferencia (voyersky fascináčnej) estetickej dimenzie tematizovania, resp. hystericky bulvárneho zobrazovania rôznych prejavov (post)mortality v umení a masmédiách ide na úkor dimenzie etickej či filozoficky spirituálnej. Navyše sa nedotýka samotného tajomstva, mystéria tabu smrti v ich podstate – niet v nich žiadneho priestoru pre pokoru, pietu, mlčanie, dôstojnosť, ktorý si samotný majestáť smrti žiada.

Kľúč k detabuizácii smr(telnos)ti možno nájsť v transgresii – v jej rozmanitej akosti, druhoch a stupňoch – v jej uchopení a inštrumentalizovaní ako vyslovene radikálneho, neraz krajného porušenia istých konvencií, noriem, hraníc, mantinelov, ako zjavne kontroverzného, ba až heretického excusu. Ten môže neraz súvisieť s neverbalizovateľnými stavmi bázne, úzkosti, strachu, extázy excusu a dokonca filozoficko-imaginatívnymi predstavami prekročenia reálnej (post)mortálnej hranice deliacej život a smrť, ako aj so subverzívne zameranou absurdnosťou, bizarnosťou či karnevalizáciou smrti. Nasledujúce príklady, resp. interpretácie niektorých druhov detabuizačných „praktík“ transgresie smr(telnos)ti, ktoré nám môžu pomáhať v trápení vyrovnávania sa s ňou/nimi, sa týkajú rôznych súčasných, zväčša nekonvenčných hudobných diskurzov, čiže diel postmodernej hudby heterogénnych poetík.

### Transgresia postmortálnosťou

Ludí obchádza nielen strach zo smrti alebo úzkosť z neprestajného utrpenia, bolesti umierania, ale aj neistota a ba až údes z toho, že nik nemá potuchy o tom, „čo (a či) bude (niečo) potom“. Nejde len o obavy z pokračovania obdobných

alebo horších stavov „po“ – des z postmortálneho pramení v nepreniknuteľne a absolútne neznámej, na nič známe redukovateľnej inakosti, ktorá sa so smrťou spája. Tento problém o. i. nastoľuje v notoricky známej poviedke *Jama a kyvadlo* Edgar Allan Poe, ktorej sa chopil v 21. storočí osobitý nemecký skladateľ súčasnej hudby Helmut Oehring. Roku 2010 vytvoril majestátnu melodramu *POEndulum* (2010), ktorá je súčasťou jeho 4-dielneho cyklu *GOYA*. Ide o dielo pre symfonický orchester a mužský expresívny, deklamačný mužský hlas, ktorého sa zhostil „diabolský“ David Moss, známy hlasový performer, perkusionista ako aj intermedialný brikolér a nekonvenčný rozprávač (pars pro toto z jeho nedávnej tvorby spomeňme aspoň vynikajúcu performanciu *Wittgenstein Sings*).

Zvykne sa tvrdiť, že to, čo odkladáte vytesnením, si vás skôr či neskôr nájde. Spomínanú hororovú geniálnu poviedku Poea som od strašlivého stretnutia s ňou v detstve akosi nemienil čítať, a tak sa mi jej pri koncertnom uvedení Oehringovho diela na festivale Ostravské dny 2015 dostalo plného priehrštia, v kontexte presahujúcom moje očakávania. Autor v spolupráci s libretistkou Stefanie Woerdemannovou spojili úryvky z tohto legendárneho literárneho textu s kontextom zavraždenia Federica García Lorcu na začiatku občianskej vojny v Španielsku roku 1936 – vložili doň v strede a na konci ako dve interlúdiá úryvky z jeho diel *Las seis cuerdas* či *La sombra de mi alma*. Hoci skladateľ občas siahol, možno ironicky, k hororovým hudobným klišé, v drvivej väčšine vytvoril veľmi svojskú, impozantnú symfonickú prietruž, v ktorej sa plazil a zmietať Mossov dych berúci hlas, pohybujúci sa nielen v rozsahu štyri a pol oktávy, ale najmä vo všemožných experimentálnych polohách vynikajúco interpretujú oba literárne jatrivé skvosty. Postmortálne utrpenie hlavného hrdinu v *Jame a kyvadle* doslova zhmotnil vo vedomí poslucháčov, najmä ak bolo premostené so šialenstvom fašizmu. Jednoducho, zažiť *POEndulum* a od strachu i nadšenia „nezošaliet“ znamená zakúsiť jednu z katarzne najpôsobiliejších polôh súčasnej tvorby Helmuta Oehringa, ktorá kvalitou svojho transgresívneho prieniku do postmortality nadohľadla nadčasový rozmer.

Inú polohu a verziu sondáže toho, čo súvisí so „životom po živote“ ponúka súčasný český skladateľ Ivan Acher, ktorý patrí v súčasnosti aj medzi najžiadanejších tvorcov scénickej či baletnej hudby. Svedčí o tom celý výpočet divadelných a tanečno-intermediálnych inscenácií, ku ktorým napísal hudobné pásma pre také scény, ako sú pražské Národní divadlo, PKD – Divadlo Komédie, Divadlo Archa, Divadlo Na zábradlí, Hádívadlo v Brne, tanečné divadlo Ponec alebo Lenka Vágenerová & Company. Práve s posledným menovaným, dnes už renomovaným telesom súčasného intermedialného, nekonvenčného tanca spolupracoval Acher aj na dvoch veľmi úspešných projektoch: *Riders* (2012, cena „Taneční inscenace roku“) a *La Loba* (2013, ocenenie „Tanečnice roku 2013“ pre Andreu Opatovskú). Osobitě tanečno-divadelné dielo *La Loba*, ktoré získalo ocenenie aj na prestížnom Fringe Festival v Edinburhu, som mal to šťastie zažiť roku 2014 v bratislavskom

<sup>1</sup> Viac pozri Júliu Fujak. Alternatívne modely hudobno-umeleckej semiózy (2014). In: *Slovenská hudba: revue pre hudobnú kultúru*, s. 7 – 17.

Divadlo Elledance v rámci festivalu *Focus Slovensko – Čechy*. Choreografka Lenka Věbrová v ňom voľne tematizuje prastarý príbeh o podivnej putujúcej žene, ktorá zbierajúca a nesúca so sebou kosti rôznych dávno uhynutých zvierat a zomretých ľudí, bola schopná z nich vytvárať iné bizarné i desivé, nanovo ožité tvory. Akoby personifikovala a niesla so sebou ťaživý osud zániku i zrodu zároveň. Výborná tanečnica Andrea Opatovská v úlohe neuchopiteľne nervnej, tápajúcej ľudskej bytosti sa tu temer po celý čas konfrontuje s touto mystickou ženou, prinavracajúcu (nežiadany) život neživému – tú v expresívnych pohybových etudách zahrála a zaspievala Jana Věbrová. Obe aktérky podávali vo svojich rolách obdivuhodný výkon, u Věbrovej však okrem celkového prejavu bolo obdivuhodné aj zvládnutie veľmi náročného speváckeho partu či perkusívnej hry na veľkej lebke tura s drevenými palicami, a to v kontexte pomerne komplikovaného half-playbacku.

Dokladom Acherovho talentu vystavať umné dramatické, sofistikovane temperamentné i desivo prekvapivé hudobné línie sú rôzne časti diela, kde kombinuje originálne polyrytmy a „acherotonálne“ harmónie, v tomto prípade akordeónu a odviazaného hlasu Věbrovej vo vymyslenom jazyku, violončela Kryštofa Leciana, bicích Miloša Dvořáčka a autorovej elektroniky (*Tribo*). Rovnako viacero invenčných hudobných plánov a zvukových vrstiev nájdete aj v iných úsekoch (napr. v kľzavo chorálových *Bones*, alebo v uzatvárajúcej kóde *Burrow*), čo poslucháča udržiava v neustálej bdelosti. Navzdory neopakovateľnému zážitku z celkového silného, intermediálneho dojmu z tohto nekonvenčného tanečno-hudobného diela – pokladám Acherovu scénickú hudbu v tomto prípade nielen za transgresívne sugestívnu, ale do nemalej miery autonómnu a svojbytnú, hoci v jej podtexte cítiť naviazanosť na predpokladané „topoi“ konkrétnych výrazovo otriasajúcich tanečných intermediálnych kreácií, vyvolávajúcich duchov nových „zombie“ tvorov.



Obr. 1 David Moss pri prevedení  
Oehringovho *POEndulum*.  
(foto: M. Popelář)



Obr. 2 Záber z predstavenia *La Loba*.  
(foto: V. Kronbauer)

## Transgresia absurdnosťou

Absurdnosť konečnosti života spätá s limitom našej smr(telno)sti je v umení postmodernej neraz artikulovaná aj absurdnosťou výrazu. Na Slovensku sa téme absurdity vo svojich projektoch, komorných i hudobno-dramatických dielach a piesňach dlhodobo venuje už temer štyri dekády Martin Burlas. Ním umelecky artikulované polohy rozmanitých neuróz, šibeničnej (seba)ironie, sarkazmu, zasluženého výsmechu z patetických existenciálnych tém, mrazivý až morbidný čierny humor akoby až za hranicou absurdného, a pritom nedefinovateľnú subtilnosť až krehkosť výrazu nájdete niekedy explicitne, inokedy latentne sprítomnené ako v minimalistických skladbách z prelomu 70. a 80. rokov minulého storočia, tak aj v pesničkách alternatívnych rockových skupín Maťkovia, Ospalý pohyb alebo v zhudobnení poézie Jána Ondruša v zoskupení Vitebsk Broken, ale aj – aspoň výberovo – na profilových albumoch *martin burlas* (1995), *Koniec sezóny* (2004), *Sotto voce* (2009), *Hexenprozesse* (1990, rev. 2015) alebo v *Spam Symphony* na texty Nory Ružičkovej (2014/2015).

V tomto texte je primárne reč o transgresii smr(telno)sti, toho, čo je po nej, no nebola v ňom zatiaľ zmienka o stave „in between“, „medzi životom a smrťou“, teda o kóme. Martin Burlas k téme komatických stavov siahol v žánri postmodernej, t. j. subverzívnej poňatej opery (ktorej sa dotkol pred viac ako dvadsiatimi rokmi už v piesni *Smrť v opere*). Všetky dosiaľ uvedené opery Martina Burlasa provokovali a najmä zneisťovali svojou poetikou nielen odborníkov, ale i nemalú časť publika. Nie je tomu inak ani v prípade jeho tretej opery *Kóma* (2007), ktorá nesamoúčelne narušila konvencie a tradičné očakávania v mnohých smeroch. Ide o jednodestvovú, pritom však nedejovú predstavenie, v ktorom takmer úplne absentujú dialógy, koloratúry, výpravnosť scény. Mnohé vyplýva z tematizovania samotného komatózneho stavu a jeho konotácií, ktoré determinujú nekonvenčné poňatie jednotlivých zložiek celej inscenácie. Scénu „anti-operného“ diania tvorí veľký obdĺžnikový biely „bazén“, pričom plochy okolo neho sú zároveň interiérom nemocnice. Na jeho dne je usadený celý komorný orchester i s dirigentom Mariánom Lejavom. V pozadí na industriálne pôsobiacich divadelných priechoch a schodisku so zábradliami visia štyri plazmové obrazovky, na ktorých sa vždy po jednom občas objavia štyri písmená K, Ó, M, A, resp. niektorá z nich sa premení na obrazovku televízora (scénografia Tom Ciller). Na dokreslenie príznačne nezúčastneného vzťahu lekárov k pacientovi v jeho komatóznom stave quo stojí na scéne chrbtom k publiku hlúčk lekárov v bielych plášťoch, ktorí po celý čas len sledujú na jednej z obrazoviek futbal v televízii bez akéhokoľvek vstupovania do diania opery...

Opera sa začína pozvoľne, nenápadnou predohrou, počas ktorej sa prebúdzajú veľmi nebadane tri postavy v pohrebne tmavých oblekoch a chaplinovských „tvrďáčikoch“ na hlavách – možno sú to alter egá hlavného hrdinu v kóme, možno pracovníci pohrebnej služby zároveň (?). Veľmi dôležitú úlohu popri pantomíme

troch čiernych pánov hrajú nekonvenčné tanečno-pohybové kreácie Petry Forayovej v úlohe sterilne lascívnej sestričky a ošetrovatelky. Hudba znie nenáhlivo v prevrstvujúcich sa sofistikovanej kontúrach zvláštnej minimalistickej polyfónie, takmer nič sa na scéne neodohráva v nervných pohyboch. Zdanlivá prostota a obnaženosť jednotlivých hudobných častí tejto tematicky i podtextovo „komatóznej“ opery v sebe skrýva a artikuluje istú existenciálnu neistotu a komický trpkú (seba)iróniu. Popri prelínajúcich sa neprvoplánových akustických textúrach zaznievajú v intermezzách i burlasovsky „uletené“ digitálno-elektronické „švy“, spájajúce jednotlivé scénické čísla. Texty spevných, invenčne vedených partov jednotlivých postáv – lekára, pacientovej matky, otca či partnerky počas jeho návštevy – tvoria len aforizmy Jiřího Oliča v libretovej úprave Burlasa a dramaturga Vladimíra Zvaru. Rozohráva sa tu výrazový diapazón ťažko verbalizovateľných významov dotvárajúcich absurdnosť nemocničného prostredia, jeho nezameniteľne chladnej, no pritom vo svojich dôsledkoch drásavej „fenomenality“, evokujúcej aj „pach“ Damoklovho meča smrti, ktorý tu pomyselne visí. Všetci hlavní tvorcovia *Kómy* pod režijným vedením Rastislava Balleka pochopili do dôsledkov svoju úlohu v tejto alternatíve voči opere, ktorá sa priamo dotýka nezmyselne mrazivých okolností nášho „bezdomoveckého stavu duše“ (I. Žucha) práve na pomedzí nedefinovateľného pomedzia medzi životom a definitívnym koncom, ktorý len pomocne nazývame kóma.



Obr. 3 Autoportrét Martina Burlasa.

### Transgresia bizarnosťou

Popri absurdnosti, ktorá je vlastnou sestrou čierneho i mortálneho humoru, umelci v dotyku s témou smrti siahajú aj k šokujúcej bizarnosti, a to v jej rôznych variantoch. Spomedzi nespočetného množstva súčasných, taxonomicky ťažko zaraditeľných umelcov transgresie bizarnosťou vyberám Tomáša Vtípila a trio The Blessed Beat.

Vtípila možno vnímať ako nekonvenčného huslistu a skladateľa hudby s poetikou *sui generis*, zároveň však aj ako podiv(uhod)ného performeru, kontroverzného básnika, jednoducho, zdravo drzého enfant terrible aktuálnej českej hudobnej scény. Nie náhodou si práve s ním famózný Jon Rose svojho času zahral v opustenej železničnej stanici vo Violíne neďaleko sídla Rosenberg múzea, a nie náhodou jeho vystúpenie patrilo k tomu najlepšiemu, čo za posledné roky ponúkol nitriansky cyklus a festival PostmutArt. Ako príklad za všetky z jeho tvorby uvedme jeden z jeho posledných projektov *Syntax Error* (2013). Album pozostáva z ôsmich skladieb (?), postmoderných melodram (?), sónických „plastík“ (?) a nepiesní (?) vytvarovaných z pradiava prekvapivých polyrytmov, priestorových digitálne elektronických plôch prelínajúcich sa vo viacerých dimenziách, v ktorých sú votkané Vtípilom emotívne – niekedy odťažito, inokedy nástojčivo deklamované – pozoruhodné texty. Celý projekt akoby „spočítelňoval“ novú postštrukturalistickú senzitivitu 21. storočia definitívnej diseminácie významov, ako hudobných tak aj slovných. Často ironizujúca mätež rytmickej pulzácie a inteligentnej elektronickej hudby tu naráža do nečakaných poínt zvláštnych veršov, akoby sa tu všetko v istom zmysle navzájom spochybňovalo a zároveň týmto spochybňovaním kvalitatívne znásobovalo. Ako táto bizarnosť súvisí s témou transgresívneho presahovania smr(teľnos)ti? Azda práve zdanlivým „odpútaním pozornosti“ a poukazom na našu neustálu „prítomnosť“ nesamozrejmostí, ktoré nás obklopujú a ktorých sami sme súčasťou, aby nám tak bola ponúknutá možnosť iného uhla pohľadu na to, z čoho máme obavy až triašku.

Už samotný úvod vás prekvapí: Po niekoľkosekundových chill out tónoch huslí v štýle Kaffé Matthews nastúpi brutálne kontrastná, nervná techno pasáž s extrémnymi vulgarizmami v angličtine, husle sa však vynoria opäť a po nich aj nesúvislé útržky replík anonymného dievčaťa a napokon autorova recitácia v 1. tracku s názvom *Vlak*: „servus serve/molekuly mrdat/vlak stojí z básnických dôvodů/prosím nevystupujte“. Inde Vtípil naliehavosťou v kontraste so znepokojujúcim elektro(pseudo)popom pripomenie filozofujúce výkriky Vladimíra Kokoliu z legendárneho E-čka v 2. tracku *Chyba*: „polož mi/polož mi bratře/otázku co nejde klást“, alebo v 3. tracku *Slovo*: „slovo se pomodlilo/samo se vyslovalo/samo se pochopilo/tělem se projevilo //...co se projevuje/zřejmou zbytečností slov?“. Vtípil samoučelne neintelektualizuje, na to je príliš sarkastický a neuchopiteľný. Tam, kde očakávate stupňovanie pornografickosti výrazu v 4. tracku *Nech*: „je vidět co je cílem/kundy se lesknou aluminím“, príde čosi iné, poeticky odlišné, v 5. Tracku *Rám*. Pohráva sa vo svojich novodobých elektronických „anti-piesňach“ s efektom miešania umŕtvujúcej nudy, šoku, smrteľnej úzkosti, prázdna, preplnenosti, banality, absurdnej bizarnosti a neľahkej sebareflexie, ktorá však nemá nič spoločné s „antropologicky patetickým“ sebaspytovaním. Ako v 8. tracku *Ano* sám aj priznáva: „s lehkostí ledy prolamují nebo pro větší dramatický efekt/s lehkostí lebky prolamují/rozpaky jsou každopádně zcela namístě“. Možno pri načúvaní Vtípilovho projektu *Syntax Error* niekto rozpaky

pocíti, ale asi nielen z možnej neistoty z neho, ale aj zo seba samého, keďže tento projekt tematizuje práve našu deficitnosť. Ako každodennú, tak aj potenciálne fatálnu deficitnosť. V samotnej „syntaxi“ ľudskej smrteľnej byt(n)osti sa totiž tak či tak vynorí nejaká systémová „chyba“, a nik celkom nevie, hoci možno tuší, čo z toho pre nás vyplýva.

Bukowski nie je pre každého, pri jeho čítaní sa dá i povracať. Podobne, aj improvizovaná hudba v sónicko-radikálnom, alebo noiseovom vyznení nemusí a ani nemôže byť každému pochuti, no vraciať som pri nej zatiaľ nikoho nevidel. Slovensko-talianske trio The Blessed Beat, ktoré tvorí náš medzinárodne agilný David Kollar (gitara, elektronika), Palo Raineri (trúbka) a Simone Cavina (bicie, elektronika) – prví dvaja sú, mimochodom, členmi veľmi úspešnej skupiny Komara s dvorným bubeníkom King Crimson Patom Mastelottom – vytvorilo svoj album *MiV* ako „imaginárny soundtrack“ k šokujúcej poviedke Charlesa Bukowskeho *The Copulating Mermaid of Venice*, tematizujúcich preň príznačným spôsobom fenomenalitu americkej barovej kultúry, gamblerstva, samozrejme, alkoholizmu, ale aj sexu, násilia v podobe nekrofilie (z pohľadu násilníka...). Tvorivo v prípade hudby The Blessed Beat ide o formu v reálnom čase vytváraných a nahrávaných improvizácií (v talianskom štúdiu Vacuum, v Bologni roku 2015), teda o záznam spontaneity okamihu, nepredvídateľných nápadov so snahou aktérov udržať svoje zvukovo-hudobné mutácie v balanse na napnutej hrazde trialógu. Voľne improvizovaná hudba sa tu pohybuje primárne na nekompromisnej báze alternatívno-rockových idiémov, avšak artikulačný slovník pod vplyvom Bukowského poetiky je tu predsa len trochu iný. Spôsob hry S. Cavina na bicích a perkusiách (enigmaticky má pripísané na obale aj electronic texture) ukazuje, že aj v tomto x-krát prebádanom priestore je možné byť inovatívny. Kollar s Rainerim ako zohratá dvojica sa výborne dopĺňajú v heuristike nachádzania nezvyčajných plôch a línií – nevyhýbajú sa pritom ani subtilnému „sonic artu“, ani drsným polohám, ktoré napokon sama literárna predloha ponúka. Hráči tria ju však deskriptívne neilustrujú, skôr vytvárajú zaujímavé korelácie rôznych rizomatických, implicitne symbolických spojení s ňou. Udalostnou kolážou bizarných zvuko-tónov sa pokúšajú ísť transgresívne až niekam „poza“... Nielen poza spomínaný literárny text, ale poza mantinely binarít, v ktorých sa bežne a automaticky pohybujeme – hľadajúc tak možnosť výpovede o tom, čo je „medzi“ nimi. Akoby sa tu kládla otázka, čo je (odhliadnuc od spomínaného stavu kómy) skryté v priestore „poza“, resp. „mimo“ duality life & death. Hudba tohto tria – ktorá nadobúda miestami charakter masívneho, sónicko-agresívneho polyrytmického cunami, inde zas pôsobí introvertným zvnútorňením – je asi najviac sugestívna v polohách, kde dýcha práve v tomto priestore „poza/(po)medzi“, artikulujúc tak neuchopiteľnosť, nestabilitu a nepredvídateľnosť v bytnosti, ktorej je každý ako smrteľná bytosť každodenne vystavený. Azda tu je možné nájsť kľúč na pochopenie šokujúcej transgresívnosti, ktorá je v tomto projekte tematizovaná usúvzťažnením

kontroverznej Bukowskeho novely a hudobných nekonvenčných improvizácií The Blessed Beat. Je výrazom snahy ísť možno donkichotsky, no pritom brutálne transgresívne „poza“ a „(po)medzi“ spomenutú binaritu života a smrti?



Obr. 4 Obal CD Tomáš Vtípil:  
*Syntax Error*. (dinn 2013)



Obr. 5 Obal CD The Blessed Beat:  
*MiV*. (Hevhetia 2015)

### Transgresia brikolérstvom

S fakticitou vlastnej smr(teľnos)ti alebo iných blízkych ľudí sa pokúšam vyrovnávať „nielen“ skrze načúvanie hudobným dielam, ale aj prostredníctvom vlastnej hudobnej tvorby, ktorú ako Kysučan nazývam pre seba hudobným „drotárstvom“ či verejne brikolérskym komprovizovaním. Komprovizovanie (symbióza, resp. fúzia predkomponovaných a improvizovaných procesov) sa v mojej hudbe totiž s brikolérstvom prekrýva, a to aj v súvislosti s artikulovaním motívu smrti, ktorý sa – pri spätnom pohľade na moje prekvapenie – v nej vinie a vynára *de facto* od jej počiatkov. Dôvod, prečo hovorím v súvislosti s mojimi hudobnými či hudobno-intermediálnymi projektmi o brikolérstve, tkvie v rozmanitých okolnostiach, možnostiach a podmienkach ich vzniku či vytvárania. Išlo väčšinou o použitie a využitie toho, čo bolo, takpovediac, naporúdzi: dostupných hudobných nástrojov a technológií, hráčskych a hlasových techník spoluhráčov ako aj mojich, ale aj textov zo zbierok poézie alebo umelecky apropriovanej fragmentov bežných životných situácií. Bolo tomu tak v rôznych rockových alternatívnych kapelách, experimentálnych zoskupeniach, komorných telesách, ale aj v dialógoch neidiomatickej improvizovanej hudby priamo na pódii. Ťažiskovo sa na tomto mieste budem venovať retrospektívne mojej ranej hudobno-brikolérскеj fáze, spätjej so slovenskou rockovou alternatívou na konci 20. storočia – ktorej aktuálnosť v súčasnom hudobnom diskurze sa ukazuje aj (alebo možno práve) z časového odstupu. Transgresia smr(teľnos)ti v rozmanitých aj uvedených podobách je v nej taktiež prítomná.

Hlbšie preniknúť k téme smrti sa mi/nám darilo na československej alternatívnej scéne prelomu 80./90. rokov v pomerne známej skupine Teória Odrazu. Formou hudobnej karnevalizácie smrti a šibeničného humoru sme zhudobňovali okrem Milčákovej aj postmortálne vtípnú poéziu Jiřího Dědečka, ale i existenciálne verše vtedy polozabudnutého básnika Pavla Suržina. Uvediem aspoň tri príklady, kde je možné vystopovať transgresiu brikolérstvom v kontexte tematizovania mortálnych motívov ruka v ruke s bizarnosťou, absurdnosťou alebo postmortálnosťou.

V skladbe *Čierne oči, čo plačete* na pôdoryse hardcorových riffov gitaristu Petra „Varsa“ Varsavika znel v speve bizarný príbeh o funebrákovi s bričkou, vračajúceho sa rutinne zo služby, pričom v refréne znie parodická reklama na pohrebne služby: „Poradíme, poslužíme!/Spoluprácu prehľbíme!/Nemusíte za nami,/my prídeme za vami!/Nemusíte k nám, my prídeme k vám!“. Vzápätí nasleduje psychedelicky temná medzihra, po ktorej funebrák nad údermi pohrebného bubna a basovými glissandami kvíliivo spieva: „Pomaličky, pomaličky, moja čierna kobyla!/Ešte sa my navozíme, čo smrťka nakosila...“ (autor textu, spev a polnica: Peter „Šteko“ Šteklač). Potemnelú atmosféru hudby dotvára na záver „spotvorený“ ironický citát z ľudovej pesničky *Čierne oči, čo plačete* hraný na vojenskej polnici... V skladbe vytvorenej na báseň Pavla Suržina *Čo vracia* sme siahli k polyrytmickej juxtapozícii hard rock-punk-funku a absurdne transformovanej ľudovej melodiky (so sémantickou alúziou na pieseň *Jedna druhej riekla*), ako aj k azda najkomplikovanejšej tektonickej kompozícii v celej tvorbe Teórie Odrazu. Oddá sa citovať celú Suržinovu trýznivo katarznú báseň, ktorý v čase dokončenia skladby bol už smrteľne chorý: „Nech je rád,/že mu ráno čvirikajú vrabce./Som rád./Nech je rád,/že sa prekašlal cez takú tuhú zimu./Som rád./Nevystatovačný./Keď tak kamsi hľadí ako sfinga./Ledva chodí,/Ale rečami zachádza ďaleko./Nech je rád,/keď nebude skapínať na viackrát./Som rád./A nech to s potešením bude,/ako keď náhle zhasne svetlo!“ (1989, s. 92).

Tretí príklad sa týka pomalej, tichej melodickej piesne *Tu*, in memoriam Miles Davis, napísanej tesne po jeho smrti. Z textu, ktorého autorom bol opäť Peter Milčák, vyberám: “Smrť, čo sa skryla do trúbky/je nežná ako sivé holúbky./Holúbky, ktoré zobú z dlane./Pažravé holúbky,/večne nenažrané“ (2012, s. 30). Posledné dva verše v nečakanom dynamickom kontraste s ostatnými piano pasážami spevák Šteko expresívne zakričal, po čom nasledovalo ticho a následná dohra s jeho súpajúcim sólom polnice.

Extrémne polohy hudobno-textového sprítomňovania smr(tel)nos(t)í sú možno príznačné pre tvorbu ďalšej našej skupiny s gitaristom Petrom Varsom s názvom Otrasy, ktorá sa hlásila k odkazu neskorej Nirvany a Rollins Bandu kontroverzného amerického spisovateľa a speváka Henryho Rollinsa. Najmä vďaka Varsovej transgresívnej, v tom čase u nás šokujúcej poetike textov a nenapodobiteľného spevu, resp. drásajúceho revu, nejedna skladba nadobudla znepokojivú atmosféru hraničiacu so šialenstvom zážitku smrti. Opíšem len dve „vzorky“ z druhej

polovice 90. rokov: V úvode najprv rozjasnenej piesne *Obloha* sa dozvieme, že: „Obloha je jasná/a ty si zvláštna./Stojíš medzi dverami/s hlavou trocha nabok...“, aby ste o pár chvíľ zistili, že tou neznámou nie je dáka žena, ale samotná smrťka „s kosou na ramene“, ktorú Varso vyzýva: „Odrež moju sprostú hlavu,/nech sa váľa po zemi.//Zdvihnite ju, preboha, niekto,/nech nie je na zemi!“ Po vygradovanom hrôzostrašnom závere vytvorenej súhrou Varsovej elektrickej gitary, perkusívnych bicích Davida Šubíka, bezpračovej basgitary Joža Hrušku a môjho syntetizátora nasleduje „hromový pahlas“ s oxymoronovým povzdychom „Svitaj, nože, svitaj!“, vypožičaným veršom z moravskej ľudovej piesne.

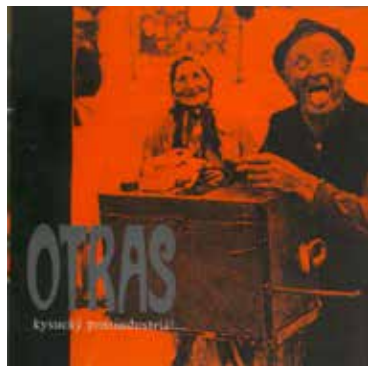
V ramonovsky krátkej pesničke *Plúvanec* zas v rýchlym funky tempe Otrasy na hrane hrateľnosti Varso deklamuje nasledovné „rúhačské“ vety: „V pondelok pred domom/som plul po chodníku./V utorok prišiel kamarát,/tak sme pluli spolu.//V stredu sa pridala moja žena./Vo štvrtok plul aj televízor./V piatok a v sobotu sme sa ožierali.//V nedeľu sme pluli v kostole.//A keď zomriem, áááá,/tak budem pluť aj v hrobe!“ Výrazovej akosti textu sa prispôsobuje ako charakteristicky expresívny prejav Varsa, tak aj takmer v chaose končiace jeho vypäté gitarové sólo. Azda neprekvapí, že túto ani predchádzajúcu pieseň, pokiaľ viem, žiadne slovenské rádio dosiaľ neodvysielalo.

Skladby a piesne týchto kysuckých alternatívnych skupín neboli v obdobnej poetike osamotené, o čom svedčí v čase posledných dvoch dekád 20. storočia nemálo albumov spriaznených slovenských alternatívnych kapiel Matkovia, Karpatské Chrbáty, Ali Ibn Rachid, Ospaný Pohyb či Jesus Underground Band. Odvtedy ma však už zaujímala iná hudobná nekonvenčná kultúra, z ktorej sa však motívy mortality nevytrácali, hoci som ich tematizoval, pochopiteľne, inak.<sup>2</sup>

2 Ak mám v danom kontexte uviesť len transgresívne kontroverzné projekty, patrí k nim komprovizovaná hudba k legendárnemu upírskemu hororu *Nosferatu* F. W. Murnaua s komorným telesom tEóRia Otrasy (2002), alternatívny, naturalisticky deskriptívny soundtrack k videoklipu *Rock DJ* Robbieho Williamsa v mojom intermediálnom wrestlingu *trasnPOsitions!* s prominentným americkým sextetom The California EAR Unit (2005), naša komprovizácia *Jama a kyvadlo* s Mikolášom Chadimom a Petrom Katinom (2010), pretvorené tragické slovenské ľudové balady v triu NE:BO:DAJ (2012/2015), a v neposlednom rade aj rozsiahla akuzmatická sónicko-hudobná kompozícia *Nitrianske Atlantídy* (Radiocustica Praha, 2013/2015) s apelatívne zakomponovaným (post- a pred-)apokalyptickým svetom dávnej minulosti a súčasnosti, tematizujúc smr(tel)nos(t) celého ľudského spoločenstva.



Obr. 6 Teória Odrazu pochováva 1. máj 1989.  
(foto: Z. Branická)



Obr. 7 Obal CD OTRAS: Kysucký  
postindustriál. (Y. F. W. 1998)

### Namiesto záveru: Transgresia láskou

V nedávno vydané publikácii *Fenomenológia stretnutia*, prinášajúcej prvé preklady F. J. J. Bytendijka a Henriho Maldineya, jej zostavovateľ a autor úvodnej štúdie i záveru Pavol Sucharek oprávnené tvrdí, že v súčasnosti sa stále zanedbáva katarzne terapeutický potenciál umenia: „Umenie je so svojou metaforickosťou, schopnosťou osobnostnej integrácie, facilitácie komunikácie, schopnosťou byť prostriedkom emočného uvoľnenia, sublimácie a katarzie, ešte stále málo docenenou oblasťou... Tam, kde verbálna komunikácia a racionálny postoj spravidla zlyhávajú, stáva sa proces umeleckej tvorby univerzálnym komunikačným nástrojom. Vďaka nemu sa o sebe samých môžeme dozvedieť viac než za celé roky, ktoré sme o sebe rozprávali slovami“ (2015, s. 151). Že uvedené tvrdenie platí aj pre hudobné umenie, resp. pre jej príznačný typ mimézis – ako nástroja veľmi osobitej tvorivej umeleckej nápodoby, t. j. vytvorenia svojbytnej, jedinečne inak neartikulovateľnej skutočnosti *sui generis* – to azda netreba zdôrazňovať, najmä keď sa ňou katarzne vyrovnávame s fenomenalitou smr(teľnos)ti. Ak na danú skutočnosť nahliadame z pozícií súčasnej existenciálnej estetiky a semiotiky – v ich reflexii akosti zakúšania nášho bytia, napríklad v intenciách lévinasovskej etiky – potom okrem už spomínaných verzii transgresie dospejeme k paradoxu transgresie láskou. V našej spoločnej ako aj jedinečne osobnej histórii nájdeme, myslím, dostatok dôkazov toho, že najradikálnejšie formy transgresívneho porušovania a prekračovania spoločenských noriem súvisia práve s prejavmi neraz heroicky (aj seba)obetujúcej sa lásky. Myslím, že okrem známych príkladov z dejín, náboženstva, filozofie by som na tomto mieste mohol uviesť nemalo príkladov práve zo života dnes už mŕtvych ľudí, ktorých som spomenul v prvej časti textu. Ich a im vlastná transgresia vtelená do rôznych láskyplných činov v prospech druhého transcenduje a pretrváva *de facto* v mojom živote naďalej.

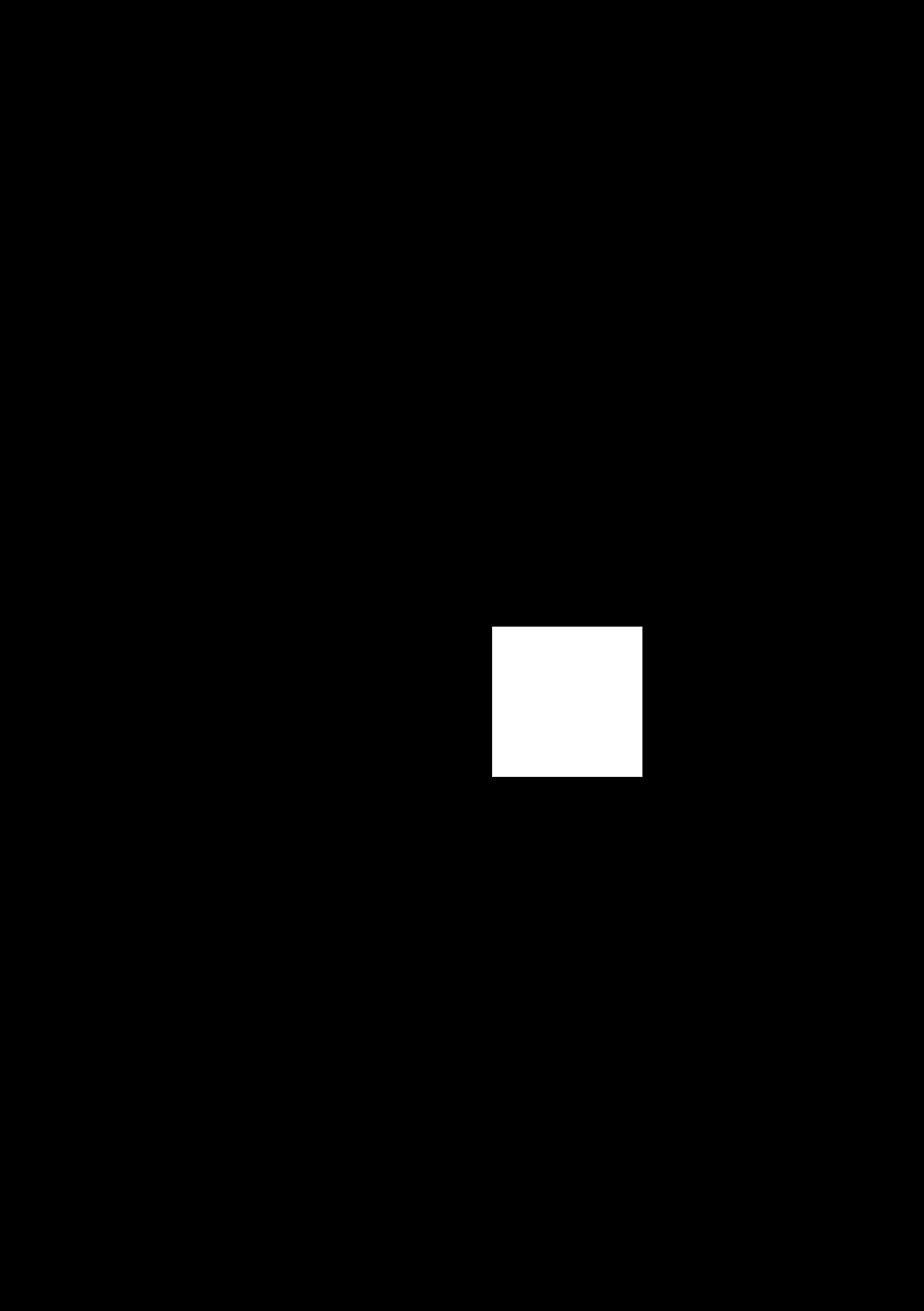
V hudobnom diskurze sa tento typ transgresie tematizuje rôzne. Jedným zo spôsobov jeho vyjadrenia sú skladby venované pamiatke nielen dotýčnych osobností, ale aj ich odkazu plného dôležitých výziev a otázok, s ktorým vedíme dialóg. Ako svojho času povedal Igor Stravinskij, len skutočne živí môžu s mŕtvymi takýto dialóg naozaj viesť. Na tejto archetypálnej báze dialogických pohnútok vznikol už staroveký epos *Gilgamés*, vyvierajúci zo smútku nad stratou jeho priateľa Enkidu. Práve tejto téme venoval Vladimír Godár svoju sugestívnu komornú skladbu *Bikit Gilgames* pre bas a violončelo (1998). Z jeho tvorby v danom kontexte nemožno opomenúť ani hudobnú panychídu *Déploration sur le mort de Witold Lutoslawski* pre klavírny kvintet (1994) alebo monumentálne dielo *Qurela Pacis* (Žalospev mieru; 2011), venované obetiam vojen.

Za seba spomeniem klavírne *Hudobné ilustrácie* k výtvarným dielam Veroniky Madajovej (2001), viachlasnú ursínyovskú pieseň *Čas je pesnička* na pamiatku jej matky Hely s básňou Jany Š. Kuzmovej (2008), alebo skladbu *Nikde* in memoriam Braňo Hudec s textom Daniela Pastirčáka a záverečným úryvkom zo *Ž(i)almu 39* (v interpretácii mezzosopranistky Evy Šuškovéj a gitaristu Ondreja Veselého; 2015/2016). V každej z týchto kompozícií vlastne vediem dialóg so živými, transcendingúcimi transgresiami láskou tých, ktorí vďaka tomu – napriek definitívnemu prekročeniu prahu smr(teľnos)ti – pre mňa vlastne nezomreli.

Čo dodať na záver k téme smr(teľnos)ti a jej transgresívneho transcendovania hudbou? Azda len jedno haiku zenového anonyma (Cílek, 2007, s. 4):

*Padá dážď.  
Ako ho chceš zastaviť?*

Načúvajte mu.



# Tanec smrti v rubáši detabuizace: příspěvek k historické antropologii

Barbora Půtová

## Úvod

Fenomén Tance smrti se zrodil v období vrcholného středověku jako důsledek dobové úděsnosti a blízkosti smrti, která v podobě morové epidemie zasáhla Evropu. Prostřednictvím výtvarných děl se symbolika smrti rozšířila o několik motivů, které přetrvaly až do současnosti. Tanec smrti přicházející jako kostlivce nebo kostlivci pro smrtelníka se v průběhu staletí stal součástí širokého spektra uměleckých děl včetně různých literárních žánrů, výtvarného umění, hudby, filmů, animovaných i hraných seriálů nebo videoher. Cílem této studie je však přiblížit vznik motivu Tance smrti, jeho literární i výtvarné zdroje, jednotlivé charakteristiky i specifika a regionální variace zobrazení, které jsou až dodnes reaktualizovány a tvoří inspiraci nebo dokonce součást mnoha soudobých uměleckých děl. Motiv tance smrti připomínající pomíjivost jejich života je z tohoto hlediska nadčasový, neboť detabuizuje vize nesmrtnosti a zdůrazňuje pomíjivost bohatství, moci a společenského postavení.

## Vnímání smrti v období středověku a raného novověku

V období středověku a raného novověku byla smrt vnímána jako přirozená součást každodenního života. Nástup křesťanství proměnil postoj k smrti, pohřebním rituálům a zvyklostem. Ve Starém zákoně je smrt vyložena jako trest za lidské hříchy (Genesis 2,17; 3,19), ale také jako nezbytná podmínka vzkříšení a znovuzrození. V Novém zákoně se objevuje postava Ježíše Krista, který vystupuje jako vítěz a jediný přemožitel smrti. Smrt světu vládla až do jeho příchodu, zmrtvýchvstání a vzkříšení (1 Korintským 15,4), jímž sňal hříchy světa (Jan 1,29; Římanům 6,10). Vztah člověka k smrti tak zaznamenal zásadní změnu. Z hlediska křesťanské eschatologie je smrt rozhodujícím okamžikem pro věčnost, navíc dodává životu pevný směr a řád. Smrt představuje bránu do nového, věčného života, která posiluje vědomí nezbytnosti ctnostného pozemského života (Gurevič, 1996).

Lidé se v období středověku a raného novověku setkávali se smrtí od dětství, neboť se účastnili umírání a pohřbů rodinných příslušníků, ale také veřejných poprav. Smrt představovala všemi očekávanou kategorií a biologickou konstantu, neboť na smrt a zemřelé upomínala zobrazení Spasitele na rozcestích, v kostelích a na hřbitovech s kostnicemi (Král, 2004). Pro všechny společenské vrstvy vyplývala jistota z vědomí bezvýhradné smrtelnosti a konečnosti lidského života.



Přítomnost a jistota smrti ale také vyvolávala polaritu související s nejistotou času jejího příchodu, místa i způsobu umírání, ale i toho, co lidi čeká po smrti. Strach vyvolávala náhlá smrt (*mors repentina*), protože umírajícímu znemožnila dostatečnou přípravu, smíření s údělem, rozloučení se s blízkými, vyznání hříchů a rozhrěšení. Náhlá smrt se považovala za hanebnou a potupnou, neboť narušovala řád světa (Ariès, 2000a; Bůžek, Hrdlička, Král, & Vybíral, 2002; Royt, 2004). „Zemřít důstojně znamenalo oddat se v klidu a připravenosti vlastnímu osudu s důvěrou v milostivého Boha (...)“ (Ohler, 2001, s. 60). Lidé se proto snažili svou smrt také předvídat na základě předtuch, věštb nebo přírodních úkazů. Podle lidových pověr smrt prorokovala některá zvířata (černá slepice), špatné počasí (bouře a vichřice) anebo tajemné zvuky a úkazy (Navrátilová, 2004).

Strachu ze smrti bylo možné předcházet jejím poznáním, neboť prozkoumaná, známá a čitelná smrt nevyvolávala obavy a úzkost. Jedná se o *ochočenou smrt*, kdy každý člověk ví, co je a přijímá ji jako přirozený proces a součást životního cyklu. „Úděl každého člověk byl dán předem; nikdo jej nemohl a ani nechtěl změnit“ (Ariès, 2000a, s. 175). Smrt je ve středověku spíše společenskou než individuální záležitostí, neboť jsou do ni zapojeni příbuzní i veřejní činitelé. Z toho pak vyplývají tradiční rituály, které doprovází smrt člověka, jako například veřejné rozloučení s umírajícím. *Ochočená smrt* představuje sdílený postoj ke smrti typický do přelomu 11. a 12. století. Individualizace smrti nastupuje v období od 13. do 17. až 18. století – *smrt sebe sama*. Od *ochočené smrti* se tento přístup odlišuje jak nově vzniklým individualismem, tak i proměnou představ o posmrtném životě (Šmahelová, 2002). „První objev člověka je smrt. Nikoli abstraktní smrt středověku, cesta na onen svět. Nýbrž smrt ztělesněná: končící středověk naráží na mrtvé tělo“ (Le Goff, 2005, s. 482). *Smrt sebe sama* charakterizuje konstituování pojmu očištění a zpřítomňování hrozby posledního soudu, při němž byl zúčtován celý život. Člověk umíral jako individualizovaný jedinec. Tuto změnu, zasahující také tradice spojené s úmrtím člověka, doprovázela produkce literárního a výtvarného motivu dobré smrti *ars moriendi*. Od 16. století začíná období *smrt vzdálená i blízká*, kdy člověk k vlastní smrti pociťuje zdrženlivost. „Smrt, kdysi blízká, důvěrně známá a ochočená, se nenápadně posunovala k násilnické a potměšilé divokosti, z níž jde strach“ (Ariès, 2000b, s. 376).

V období vrcholného středověku zaznamenala Evropa epidemie moru a cholery, hladomory, povodně a události, které v lidech ožívují představu smrti jako kolektivního trestu za hříchy. To se podílelo i ve změně pohledu na smrt, kterou doprovázely pochybnosti týkající se smyslu života (Huizinga, 1999; Bergdolt, 2002). Změna, při níž jedinec začal ke smrti přistupovat s distancí a začal se jí odcizovat, probíhala v průběhu 16. a 17. století. „Od konce 16. století se tiskly letáky s mravoučným textem o smrti, zpívaly se moralizující lidové písně. Smrt je znázorňována jako fenomén vítězí nad vším živým. Toto období je spjato s proměnou představ o smrti jako přechodu pravého křesťana do šťastnějšího, blaženého posmrtného bytí“ (Navrátilová, 2004, s. 170). Až do konce 17. sto-

letí se smrt považovala za okamžik odchodu do jiného světa, poté se změnilo její vnímání směrem k přerušení, které násilně vyrve člověka z jeho každodenního života. Smrti se však zároveň začaly přiřítat i nové atributy, k nimž patřila vznešenost, důstojnost, krása nebo půvab (Ariès, 2000b).

Neodvratnosti a neočekávanosti smrti bylo možné předcházet přípravou na dobrou smrt. K tomuto účelu sloužilo množství duchovních pojednání o umění smrti (*ars moriendi*) a umění dobré smrti (*ars bene moriendi*), v nichž se odráží strach smrtelníků z chaosu a jejich snaha po „záruce pro ten i onen svět“. Za prvního nebo alespoň nejvlivnějšího autora, který položil základy tohoto žánru, je považován francouzský teolog Jean Gerson. Ten slovní spojení *De arte moriendi* (O umění umírat) použil jako označení třetí části svého traktátu *Opusculum tripartitum* (Trojdílný spis, kolem 1408). Gerson navazoval na mnohem starší, až do antiky sahající tradici spisů pojednávajících o tom, jak se má člověk připravit na smrt (Mixson & Roest, 2015). Dobré smrti bylo možné dosáhnout prostřednictvím dobrého života – *ars vivendi*. Proto se umění zemřít spojovalo s uměním žít – schopnosti lidí přemýšlet o smrti, připravovat se na ni a stále ji očekávat (Král, 2007). „Nic jistšího jako smrt, nic nejistšího jako hodina a čas smrti“ (Sládek, 2000, s. 181). Pojednání nabádala, aby se jedinec na smrt připravoval soustavně, nikoli až v okamžiku, kdy se přiblíží nadosah. Vedle příprav na umírání se snažila čtenáře přimět k přemýšlení o smrti v konkrétních situacích.

Pojednání se rozšířila také do formy knih tištěných deskotiskem, později užívané laiky, kteří neuměli číst. Nejstarší pochází z Nizozemí z období kolem 1430 až 1440. Zobrazení měla vyvolat hlubší zamyšlení a rozjímání nad člověkem, který doma umírá v kontextu dobrých a zlých sil, jež bojují o jeho duši. Zachycovala poslední soud jedince, situovaný přímo do ložnice v jeho poslední hodině (*in hora mortis*). Umírající na zobrazení prožívá poslední okamžiky agónie. Kolem jeho postele postávají obyvatelé domu, rodina nebo i přátelé. Oči umírajícího jsou rozšířeny hrůzou a pohlížejí na bytosti, které přišli rozhodnout, jaký bude osud jeho duše. Bůh a ďábel stojí u postele. Ďábel dychtí po jeho duši a je ochoten se o ni rvát do posledních sil. Někdy o duši bojuje u lože s ďáblem anděl strážný a nebeský zástup, jindy bojuje ďábel a jeho posluhovači v podobě kreatur se samotným umírajícím. U lůžka zpravidla stojí i svatý Josef nebo svatá Barbora a Kateřina, patroni umírajících. Umírající prosí Pannu Marii a Ježíš Kristus se u ní přimlouvá. Někdy je umírající pouhým netečným divákem, který svým pokáním výsledek nemůže ovlivnit ani zvrátit. Satan syčí a nárokuje si jeho duši, ale může také umírajícího vybízet, lákat a vábit. V okamžiku posledního výdechu a skonání nemocného Bůh Otec milosrdně probodne kopím smrti jeho tělo, čímž ukončí jeho trápení a zkoušky. Soud duše je zejména bojem o duši každého smrtelníka (Muir, 2005; Verhey, 2011).

## Zrození Tance smrti: literární i výtvarné zdroje

Kromě literárního i výtvarného zpracování umění dobré smrti reprezentovaly neodvratnost a neočekávanost smrti i další výtvarná zobrazení, jako literární a výtvarné zpracování motivu Setkání tří živých a tří mrtvých, Triumfu smrti nebo zejména Tance smrti. Motiv Tance smrti prezentoval představu, že všichni lidé si jsou před smrtí rovni. Smrt přichází neočekávaně a postihuje každého smrtelníka bez ohledu na věk a společenské postavení. Skutečné zásluhy nebo provinění budou posouzeny až v posmrtném světě. Proto *memento mori* – pamatuj na smrt, bylo všudypřítomné. Tato myšlenka vstupuje i do eschatologické literární tvorby, kterou lze považovat za základní zdroj a inspirační vliv Tanců smrti. Francouzský mnich Thibaud de Marly (zemřel 1247) ve sbírce *Vers sur la mort* (Verše o smrti, 1173 – 1189) představil smrt jako vykonávající hroznou sílu, které podléhá celé lidstvo, staří i mladí, mocní a pokorní: „jistě neušetří mladé kvůli starým, chudé kvůli bohatým, blázna kvůli moudrému, prostého kvůli vznešenému, laika kvůli učenci. Všichni musíme zemřít, tak je to dáno“ (Guthke, 1999, s. 49). Marly navíc přibližuje peklo a poslední soud, zejména děsivé útrapy pekla, a proto nabádá ke zdrženlivosti tělesné skořápky duše (Zumthor, 1992). Jiný francouzský básník, Hélinand de Froidmont (1160/1170 – kolem 1230), v díle *Les vers de la mort* (Verše o smrti, 1193 – 1197) popisuje smrt jako hrdou lovkyni, která sleduje svou kořist. Zároveň vystupuje proti marnosti světa a upozorňuje na nevyhnutelnost a nevyzpytatelnost smrti, jejího dne i hodiny příchodu (Baldwin, 1991). Mezi další literární východisko Tanců smrti lze zařadit i báseň *Vado mori* (Umírám) pocházející z 13. století. Zpravidla se jedná o dvojverší, v němž se vyskytuje průvod mužských účastníků, kteří zastupují různé společenské třídy. Vystupují zde podobné postavy jako v Tanci smrti, k nimž patří král, papež, biskup, rytíř, lékař, obchodník, mladík, stařec, boháč, chudák nebo blázen. Postavy nařikají nad ohrožením smrti a jistotou jejího příchodu (Brantley, 2007; Warda, 2011; Aberth, 2013). „Umírám: jsem král. K čemu je mi úcta, k čemu je světská sláva? Smrt je královská cesta člověka: Umírám“ (Oosterwijk, 2011, s. 20). Smrt však nepřichází a nikdo tak neodpovídá na nářek umírajících.

Motiv Setkání tří živých a tří mrtvých se objevuje ve 13. století. Nejstarší text *Dit des trois morts et des trois vifs* (Slovo o třech mrtvých a třech živých) sepsal francouzský básník Baudouin de Condé (1244 – 1280), který zaznamenal dialog mezi živými a mrtvými. Motiv se těšil oblibě především v pozdní gotice, jeho původ však není zcela zřejmý. Patrně vychází z byzantského románu z 11. století. Legenda zahrnuje dvě odlišné vývojové linie, z nichž první se rozvíjela ve Francii a druhá v Itálii. Linie rozkvétající ve Francii ztvárnila tři mládence a tři mrtvé, stojící vedle sebe. Mrtví poukazují na pomíjivost lidského života a varují tři živé. „Nechť jsem tvým zrcadlem! Moje potěšení jsou ubohá; dokud jsem žil, oddával jsem se smrtelným hříchům. Myslel jsem, že je dobré utiskovat zemědělce, a proto jsem byl jimi i vesničany nenáviděn“ (Turville-Petre, 1989, s. 156 – 157). Tři

živí nejsou pouze stejnými třemi mladíky, ale jedná se o představitele různého světského stavu – vévodu, hraběte a prince. V linii, typické pro Itálii, jsou ztvárnění tři mrtví v různém stadiu rozkladu, jak leží v rakvích nebo hrobech, nebo z nich vylézají. Mrtví jsou zpravidla zahaleni do cárů plátna, které je někdy také zakrývá. Dále zachycuje tři živé jako jezdce, kteří krotí koně vyplašené třemi mrtvými. Mezi nimi stojí postava poustevníka, jenž třem živým ukazuje mrtvé. I když je variant zobrazení bezpočet, většinou zůstává jejich základem rozdělení postav na dvě skupiny – živí a mrtví. Později motiv Setkání tří živých a tří mrtvých vstoupil do výtvarného umění, nejprve jako knižní iluminace a nástěnná malba, pronikl však také na vitráže a do sochařství (Baltrušaitis, 2008). V motivu je zahrnuta alegorická výstraha a varování, jež často doprovází výtvarnou kompozici: „Byli jsme to, co jste teď; vy budete tím, čím jsme nyní my“ (Künstle, 1908, s. 28) Motiv Setkání tří živých a tří mrtvých sice vznikl dříve než Tance smrti, oba však využívají myšlenku rovnosti všech lidí před smrtí (Künstle, 1908; Laufer, 1908).

Triumf smrti představuje další motiv, který zahrnuje náhlost, neodkladnost i bezohlednost smrti. Jeho vznik souvisí s nástupem moru neboli černé smrti, který zachvátil Evropu v letech 1347 až 1351. Po zbytek 14. století se mor v Evropě s pravidelností opakoval, nepostihl ovšem Evropu jako celek a vyznačoval se jen regionálními výskyty (Gottfried, 1983). V porovnání s díly, v nichž dochází k individuálnímu soudu, je v Triumfu smrti soud kolektivní. Smrt, zpravidla kostlivec, je usazena na vyzáblém koni nebo povozu taženém voly. Na voze dříve triumfálně přijížděli vladaři do měst. Tento vůz ale ničí a pod jeho koly umírají lidé. Smrt jako vozataj řídí vůz a drží kosu, jíž kosí každého bez rozdílu věku, bohatství, postavení, moci nebo provinění. Triumf smrti je apokalyptický obraz zkázy lidstva, na němž je vítězem v bitvě smrti (Ariés, 2000a; Bethmont-Gallerand, 2011). Pod přímým vlivem moru vzniklo nejstarší zobrazení Triumfu smrti v Campo Santo v Pise (kolem 1350), které patrně namaloval italský malíř Francesco Traini (Wunderlich, 2001; Byrne, 2006). Ve ztvárnění Triumfu smrti jsou patrné lokální variace a v některých případech je doplněno o motivy Setkání tří živých a tří mrtvých a Tance smrti, jako je tomu na vnější stěně oratoře v jihoitalském Clusone (1485) (Oosterwijk, 2011).

## Tanec smrti: charakteristiky a specifika

Tanec smrti<sup>3</sup> našel své literární a výtvarné zpracování již v období pozdního středověku<sup>4</sup>. Tato kulturní kategorie vyjadřovala představu o příchodu a nevyhnutelnosti smrti prostřednictvím alegorického tance smrtelníka a smrti. Morová

3 Jako ekvivalent slouží Umrlčí tanec nebo Tanec umrlců. V němčině nese označení Totentanz (Tanec mrtvých) nebo Todestanz (Tanec smrti), angličtině Dance of Death (Tanec smrti), italsky Dansa de la morte (Tanec smrti) a ve španělštině Danza de la muerte (Tanec smrti).

4 Nejstarší užití sousloví Tanec smrti dokládá báseň *Respit de la mort* (Úleva od smrti, 1376), jejímž autorem je francouzský básník Jean Le Févre.

epidemie patrně inspirovala a prohloubila vznik děl, v nichž si mrtví symbolicky přicházejí pro živé a odvádějí je ze života. K tanečnímu rozměru, nejdříve monologu a později i dialogu živých a mrtvých, zřejmě přispěl dobový motiv mrtvých tanečnic na hrobech za zvuku hudebních nástrojů, šířený většinou ústní slovesností (Zíbrt, 1895; Delumeau, 1998; Půtová & Soukup, 2014). Tance smrti představovaly námět kostelních her, mystérií a moralit, nejvíce však zapůsobily na malířství, sochařství, knižní grafiku a ilustraci, zejména technikou dřevořezu a leptu. Motiv Tance smrti zaplňoval také vitráže, chórové přepážky (letner) nebo lavice a výšivky liturgických textilií (kasule). Ačkoliv byl motiv Tance smrti spjat převážně s oblastí sakrální umělecké tvorby, později pronikl také do oblasti každodennosti a profánní kultury. Již v období renesance se nachází na hracích kartách nebo kovodělných artefaktech. Dochovaná umělecká ztvárnění Tance smrti svědčí o tom, že smrt byla vnímána jako univerzální kategorie, která stírala rozdíly mezi statusy i sociální hierarchií. Tance smrti připomínaly pomíjivost života a rovnost lidí jakéhokoli společenského stavu, protože před smrtí pomine veškerá sláva, důstojnost, pýcha i majetek (Půtová, 2009).

Smrti nakonec podlehnou všichni. Smrt přicházela nečekaně a smrtelníky zastihovala a odváděla uprostřed každodenní činnosti, do níž se někdy také zapojovala. Smrt je zpravidla jediná, kdo tančí, neboť mnozí smrtelníci jsou zachyceni v úleku, rezignaci nebo odevzdání. Podstata tohoto zobrazení „spocívá v protikladu mezi tempem mrtvých a ochromením živých“ (Ariés, 2000a, s. 149). Jiní smrtelníci se smrti naopak brání a nereagují na výzvu smrti. Smrt se s nimi přetahuje, zatímco živí činí obranná gesta nebo se odvrací. Někteří smrtelníci kráčí vedeni za ruku smrti, která je odvádí z pozemského života. Smrt také živé podpírá na jejich cestě. Na obrazech věnovaných tomuto tématu, smrt odvádí od papeže přes kardinála a nižší klérus až po šlechtice, měšťana, mladou pannu, chudáka a nemluvně (Ariés, 2000a; Hallam – Hockey – Howarth, 2009). V Tancích smrti se nejvíce ustálila smrt personifikovaná do podoby čilého, rozverného a bezpohlavního kostlivce se zbytky vaziva nebo umrlce, často ovinutého do pruhu látky, rubáše nebo pláště. Smrt se také identifikovala s konkrétním smrtelníkem, pro něhož si přicházela. Proto byla zčásti nebo úplně oděna v šatu živého, případně nesla jeho typické atributy. Někdy smrt drží v ruce kosu, luk a šípy, meč, přesýpací hodiny, zvoneček, hudební nástroj (housle, píšťalu, flétnu, trumpetu, buben nebo dudy), lopatu, svíci, lucernu nebo lebku (Clark, 1950; Ariés, 2000a; Wehrens, 2012).

Kompozice Tance smrti se přibližovala průvodu nebo kruhu. „Kruhový tanec byl vhodnou alegorií rovnosti před smrtí“ (Watt, 1994, s. 163). Tato forma Tance smrti byla patrně odvozena z francouzského tance bránil, v němž se tanečníci střídavě pohybují doleva a doprava v uzavřeném (kolový tanec) nebo otevřeném (řetězový tanec) kruhu. Kruhový tanec byl patrně základem původního Tance smrti a uspořádání do průvodu se mohlo zrodit z otevřeného kruhu. V průvodu jsou střídavě mrtví a živí tanečníci seřazeni do souvislé hierarchické řady anebo do více řad (Höfler, 1998; Monelle, 2006). Tance smrti charakterizují zejména

mužské postavy, které byly v období raného novověku představiteli duchovního nebo světského stavu. Ke konci zástupu jsou představitelé zpočátku redukováni na obchodníka nebo lichváře. Postupné přidávání dalších zástupců povolání a řemesel vedlo k různým variacím seřazení. Řazení postav tedy neodpovídá jednotné formě, zpravidla se však uplatňuje dobová společenská hierarchie. Čelo průvodu s nejvyššími a nejmocnějšími představiteli zůstává prakticky beze změn. Ženské postavy se nachází spíše na konci zástupu. Zpravidla jsou ztvárněny císařovna, královna, hraběnka, šlechtična, vévodkyně, abatyše nebo jeptiška. Často se vyskytují také nositelky odsouzeníhodné pověsti, například milenky nebo čarodějnice. Vedle stavu se žena objevuje vždy v roli matky, již smrt odebírá její dítě (Mackenbach, 1995).

Většinou jsou v Tanci smrti nejdříve řazeny duchovní postavy (mužské a ženské) a dále pak světské postavy (mužské, ženské a ostatní postavy). Uvnitř každé skupiny dochází ještě k dalšímu dělení. U světského stavu v souladu s právní mocí nebo u duchovního stavu na vysoký a nižší klérus. Charakteristiky smrtelníků jsou ze zobrazení alespoň částečně patrné (Koutny-Jones, 2015). Například věk zobrazených obvykle odpovídá společenské funkci nebo postavení smrtelníka – panovník je starý a milenec naopak mladý. Zejména ve francouzských cyklech Tance smrti se objevují zobrazení charakterů smrtelníků s připomínkou hrozby podlehnouti smrtelným hříchům. Nejčastěji se připomíná závist (*invidia*), pýcha (*superbia*) a lakomství (*avaritia*). Smilstvo (*luxuries*) je připomenuto ve výjevu milenců. V náznacích jsou zobrazeny také hněv (*ira*), nestřídmost (*gula*) a lenost (*acedia*) (Oosterwijk, 2014).

Z hlediska fyzické antropologie je důležité, že námět Tanců smrti nabízí rozmanitá vyobrazení lidských skeletů, na nichž lze rekonstruovat postupný vývoj znalosti lidské anatomie v kontextu západní medicíny. Jako nezanedbatelný aspekt se do popředí dostává zejména umělecká reflexe proměn formy lidské pánve. Ta od rudimentárního ztvárnění (nástěnné malby v La Chaise-Dieu, 1460 – 1470, v Nørre Alslev, kolem 1480) nabývá s kumulací poznatků detailního zpracování (nástěnné malby v Pinzolo, 1539, tisk *Les simulachres et histoires faces de la mort*, Hans Holbein mladší, 1538). Růst anatomických znalostí lze zaznamenat již v lékařských rukopisech a tiscích, například na miniaturách rukopisu *Anathomia Designata per Figures* (Anatomický popis figur, 1345) italského lékaře Guida da Vigevano (kolem 1280 – kolem 1349). Na jedné z šesti zachovaných miniatur rukopisu přistupuje lékař k nahé lidské postavě, jejíž pánev tvoří pouze kresebná linie těla a pohled do břišní dutiny (Wallis, 2010). Autentické zobrazení lidské pánve jako součásti lidského těla umožnily pitvy, jejichž realizace v Evropě narůstá od první poloviny 14. století. První dokumentovanou pitvu lidského těla provedl italský lékař a anatom Mondino dei Liuzzi (kolem 1270 – 1326) v roce 1315 v Padově (Carlino, 1999; Půtová, 2009).

## Tanec smrti: rané doklady zobrazení

První tištěné vydání Tance smrti představovaly jednolisty<sup>5</sup>, provedené dřevořezem v 1. polovině 15. století. Pro Tanec smrti se stalo vizuální ztvárnění rozhodujícím činitelem, který poskytoval přímý kontakt s obsahem kázání. Kolující jednolisty a texty kázání, o jejichž distribuci se zasloužili zejména dominikáni a františkáni, byly omezeny na určité množství příjemců (Olds – Williams – Levin, 1976; Šmahelová, 2002; Voit, 2006). Námět Tance smrti z jednolistů ovšem posloužil jako předloha výtvarné výzdoby kostelů, klášterů a jejich ambítů, hřbitovů a kostnic (osuária), jež ve spojení s poslechem kázání představovaly formu intenzivního poselství. „Jistě to není pouhá náhoda, že mnoho nástěnných maleb bylo nalezeno v kláštorech dominikánů nebo františkánů, nebo k nim připojených hřbitovech“ (Clark, 1950, s. 104). Prostor hřbitova sloužil ve středověku k všestrannému využití, představoval „svaté a posvátné místo, přístupné veřejnosti a hojně navštěvované“ (Ariés, 2000a, s. 60). Pořádaly se zde trhy a oslavy, byl místem azylu i místem veřejným. Lid se zde setkával a scházel jako na veřejném prostranství (Ohler 2001; Ariés 2000a, 2000b). I nadále Tanec smrti začleňoval a propojoval vedle obrazové složky také textovou složku. Původně monology se postupně rozvíjely v dialogy, jimž smrt vybízí živé, reaguje na jejich dosavadní život, povolání nebo spáchané hříchy. Živí v dialozích odpovídají, brání se nebo si stěžují na svůj úděl.

Za nejstarší nástěnné zobrazení tohoto námětu lze považovat nástěnné malby z let 1424 až 1425 na Hřbitově Neviňátek<sup>6</sup> (Cimetière des Innocents) v Paříži (Wehrens, 2012). Další rané zobrazení *Tance smrti* se nacházelo v ambitu kostela Sainte Chapelle<sup>7</sup> v Dijonu, kde jej roku 1436 vytvořil malíř Masconcelle (Rosenfeld, 1954). V ambitu Pardon Church Haugh<sup>8</sup> v Londýně vznikl Tanec smrti v letech 1430 až 1450 na žádost obchodníka a měšťana Jenkyna Carpentera. Již zde tvůrce zobrazení zachytil taneční páry, „každá postava má smrt za svého partnera; a vyzáblý přízrak, který předtančuje, je zobrazen, jak třese přesýpacími hodinami, v nichž ubíhá čas“ (Allen, 1839, s. 583). Na hřbitovní zdi dominikánského kláštera na levém břehu Rýna v Basileji na třicet sedm<sup>9</sup> smrtelníků doprovází smrt ve *Velkém basilejském Tanci smrti* (1439 – 1440)<sup>10</sup>, jenž vznikl během basilejského

5 Tento typ tisku na jednom listu je v německém prostředí označován Bilderbogen, v českém prostředí však neexistuje jeho ekvivalent.

6 Malba byla stržena roku 1669 kvůli rozšíření ulice, celý hřbitov byl pak zrušen v roce 1785.

7 Kostel včetně maleb byl zničen v roce 1802.

8 Malby byly zničeny již roku 1549.

9 Původních třicet sedm párů rozšířil během restaurování v 16. století na třicet devět švýcarský malíř Hans Hug Kluber (1535/1536 – 1578).

10 Malba byla snáta v roce 1805, dodnes je zachováno na 19 fragmentů v Historisches Museum Basel. Již v roce 1616 provedl však kopie technikou leptu švýcarský rytec Matthäus Merian (1593 – 1650), která byla knižně publikována v letech 1621, 1625 a 1649. Na základě jeho leptů vytvořil německý malíř Anton Sohn (1769 – 1840) kolem roku 1822 cyklus terakotových plastik

koncilu. „Smrt vystupuje jako skelet, je ještě částečně pokryta kůží a vlasy a z její břišní dutiny vylézají hadi a červi“ (Wehrens, 2012, s. 54) Autorství temperové malby je připisováno malíři Konradu Witzovi (kolem 1400 – kolem 1446) nebo umělci z jeho okruhu (Wehrens, 2012). Skulpturní *Tanec smrti* (kolem 1450) tvoří výzdobu klenebních žeborů v Rosslyn Chapel ve skotském Roslinu (Clark, 1950). Kompozice není zcela tradiční, „pravděpodobně z důvodu omezeného prostoru je smrt vyobrazena pouze jednou a potom v podřepu, nikoli při tanci“ (Drexler, 1978, s. 149). Do rané fáze vzniku maleb patří i *Tanec smrti* v kostele Notre-Dame v Kernascléden ve francouzské Bretani, na nichž se v zástupu střídají živí a mrtví. Malby, které charakterizuje obrysová linie, byly vytvořeny na stěně jižního transeptu v letech 1440 až 1464. Jako ostatní Tance smrti z 15. století kompozice začíná postavou kazatele. „Kostlivec hrající na trubku je usazen u paty kazatelny, následuje tanec přibližně patnácti postav, pravidelně přerušovaný kostlivci“ (Zöhl, 2014, s. 105).



Obr. 8 Johann Rudolf Feyrerabend: *Velký basilejský Tanec smrti* (výřez). 1806. Historisches Museum of Basel.

## Tanec smrti: regionální variace zobrazení

Motiv Tance smrti se na území Evropy expanzivně rozšířil od poloviny 15. století, zejména na území současné Francie, Německa, Švýcarska, Rakouska, Itálie, Chorvatska, Slovinska, Dánska, Finska a Čech. Variace na téma Tance smrti byly zobrazovány nejen v sakrálních prostorách, ale také na stránkách rukopisů, prvotisků a tisků. Nástěnná zobrazení Tanců smrti charakterizovala zejména lineární podoba zástupu, v němž se střídají živí a mrtví (Koutny-Jones, 2015). Tento způsob provedení dokládá freska *Tance smrti* (1460 – 1470) v kostele svatého Roberta v benediktinském opatství La Chaise-Dieu na území Francie.

Tanec smrti. Další kopii *Velkého basilejského Tance smrti* zhotovil technikou akvarelu roku 1806 švýcarský malíř Johann Rudolf Feyrerabend (1749 – 1814).

V je-ho ztvárnění vynikají dlouhé a nahrbené postavy mrtvých, zpravidla s prodlouženými nebo pokrčenými končetinami. *Tanec smrti* o 24 tanečnicích je členěn na základě sociální stratifikace do jednotlivých panelů – první panel zachycuje vyšší třídu, druhý panel střední třídu a třetí panel nižší třídu (Tuchman, 1978). Podobu *Tance smrti* z Hřbitova Neviňátek přibližují dřevorezy první edice tisku *La Danse Macabre* (Tanec smrti, 1485), který realizoval francouzský tiskař Guyot Marchant, činný v Paříži v letech 1483 až 1507 (Vaillant, 1975; Fein, 2003). „Zatímco první jsou vždy zcela oblečeni, druzí, pokud jsou vůbec oblečeni, na sobě mají jen volný plášť. Zatímco živí odlišují své přesné postavení v sociální hierarchii tím, jak se oblékají (a někdy tím, jaké symbolické předměty nesou), postavy mrtvých, svlečených z kůže, někdy až na kost, připomínají svým žijícím protějškům povrchnost a bezvýznamnost materiálních a sociálních rozlišovacích znaků, které oddělují jednu skupinu od druhé“ (Fein, 2000, s. 1) V letech 1486<sup>11</sup> a 1491 navázal vydáním *La Danse Macabre des Femmes* (Ženský Tanec smrti), které vyniká zobrazením žen střední a nižší společenské třídy, jako jsou například vévodkyně, abatýše, vdova, služebná, stará panna, stařena, prostitutka, čarodějnice nebo bláznivá žena.



Obr. 9 Heinrich Knobloch: *Heidelberský Tanec smrti*. Před rokem 1488. Bayerische Staatsbibliothek, München.

Dialogické formě odpovídá i nejstarší Tanec smrti na území Německa, jenž lze spatřit na barevných dřevorezech rukopisu *Codex Palatinus Germanicus 438* (1465). Na každé straně rukopisu se odehrává Tanec smrti se smrtelníkem (Werner, 1971). Inkunábule *Heidelberger Totentanz*<sup>12</sup> (Heidelberský Tanec smrti) vytiskl před rokem 1488 německý tiskař Heinrich Knobloch (kolem 1445 – po roce 1500). Zobrazení v rukopise zahrnuje rozmanité variace přicházející smr-

<sup>11</sup> V roce 1486 tvořil součást vydání *La grande danse macabre des hommes et des femmes*.

<sup>12</sup> Rukopis nese oficiální název *Der doten dantz mit figuren, clage vnd antwort schon von allen staten der werlt*.

ti, jejíž skelet například obtáčí hadi nebo na jejíž hlavě je usazena žába. Každá smrt je zachycena jako tančící potulný básník, hrající na různé hudební nástroje (Wehrens, 2012). Dřevorezy doprovází textová složka – oslovení vlevo nad motivem smrti a odpověď vpravo nad motivem smrtelníka. „Před smrtí jsou si všichni rovni, jak komentují maximy u každé ilustrace v *Heidelberském Tanci smrti*“ (Steinkamp, 2014, s. 350) Dřevorezový list *Tance smrti* tvoří součást kroniky německého historika Hartmanna Schedela (1440–1514) *Liber Chronicarum* (Kniha kronik), zvané také *Die Schedelsche Weltchronik* (Schedelova kronika světa, 1493), kterou ilustracemi vyzdobili němečtí malíři Michael Wolgemut (1434 – 1519) a Wilhelm Pleydenwurff (kolem 1450 – 1494). *Schedelova kronika* zachycuje „pět koster, z nichž jedna právě povstává z hrobu, zatímco ostatní tančí a jedna hraje na flétnu“ (Meyer-Baer, 2015, s. 302).

Německý malíř a rytec Bernt Notke (kolem 1440 – 1509) vytvořil deskové obrazy cyklu *Tance smrti* v letech 1463 až 1466<sup>13</sup> pro kostel Panny Marie v Lübecku. Obrazy zachycovaly dvacet tři párů postav v životní velikosti na pozadí veduty města Lübecku oděných podle módy burgundského dvora 15. století (Koutny-Jones, 2015). Fragment další Notkeho malby *Tance smrti* (1463 – 1493) se nachází v kostele svatého Mikuláše v estonském Tallinnu a vykazuje výrazné podobnosti s Tancem smrti v Lübecku. Na začátku ztvárnění promlouvá kazatel k oběťm smrti: „Rozumní lidé, ať chudí či bohatí! Pohleďte do tohoto zrcadla, mladí i staří, a pomněte všichni, že nikdo zde nemůže zůstat, když přijde smrt, jak vidíte zde...“ (Gertsman, 2003, s. 154). Na deskové obrazy cyklu *Tance smrti* z Lübecku navazuje inkunábule *Des dodes dantz* (Tanec smrti, 1489), v níž je smrt, stojící nebo jedoucí na lvu, pravidelně situována na čelní pravé straně publikace směrem k jednotlivým osobám na čelní levé straně (Friedländer, 1910). „*Des dodes dantz* označuje sice velmi ranou a jednoznačnou, zároveň také velmi nezávislou úroveň recepce lübecko-tallinských *Tanců smrti* (...)“ (Schulte, 1993, s. 345) Tuto inkunábule vytiskl německý tiskař Hans van Ghetelen (před 1480 – 1528), stejně jako další tisk *Dodendantz* (Tanec smrti, 1520). Tento tisk však vykazuje vliv nástěnné malby *Tance smrti* (1484) v kostele Panny Marie v Berlíně. Vliv se projevuje například v zobrazení smrti, která promlouvá první, užití šestiverší a začlenění motivu Ukřížování. Ten v kostele odděluje čtrnáct představitelů duchovního stavu na levé straně a třináct zástupců světského stavu na pravé straně (Zöhl, 2014).

*Velký basilejský Tanec smrti* tvořil inspirační zdroj pro dřevorezový cyklus *Tance smrti*, který provedl německý malíř Hans Holbein mladší (1498 – 1543). Kresebný návrh vytvořil již v letech 1524 až 1526.<sup>14</sup> Holbeinovy kresby provedl

<sup>13</sup> Deskové obrazy byly zničeny během kobercového náletu na Lübeck roku 1942. Jejich podoba se zachovala na fotografiích, které pořídil německý fotograf Wilhelm Castelli (1901 – 1984).

<sup>14</sup> Holbein provedl Tanec smrti hned několikrát, poprvé jako návrh na pochvu dýky, pak jako 24 iniciál (tzv. Abeceda Tance smrti) s makabrálními motivy v antikvovém písmu a nakonec jako předlohu grafického cyklu.

v 41 dřevorezech německý rytec Hans Lützelburger (kolem 1495 – 1526) a verši doprovodil francouzský humanista a historik Gilles Corrozet (1510 – 1568). Cyklus byl vydán pod názvem *Les simulachres et historées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*<sup>15</sup> (Přeludy a příběhy tváře smrti, stejně tak vybraně zachycené jako uměle vymyšlené) v roce 1538 (Holbein, 1917). Smrt si zde přichází pro papeže, biskupa, radního, soudce, lékaře, ale i starce, abatyši, jeptišku nebo malé dítě. Ztvárnění smrti charakterizují anatomické znalosti, zejména v oblasti hrudního koše a pánve (Goette, 2010). Individualizovaná smrt je v zobrazení agresivní, mstivá a dravá, zasahuje přímo do každodenní události. Holbein změnil didaktický cíl díla a zaměřil se na duševní stav smrtelníka v setkání se smrtí. Cyklus je současně antiklerikální kritikou. Smrt doprovází kardinála, zatímco prodává odpustky, nebo chytá mnicha, jenž se snaží prchnout s majetkem. Kompletní cyklus 58 dřevorezů byl publikován v roce 1562 pod názvem *Les images de la mort, auxquelles sont adjoustees dix sept figures* (Obrázky smrti, ke kterým je připojeno sedmáct obrazů). Z Holbeinova prvního vydání *Tance smrti* (1538) vycházel již v roce 1544 německý dřevorytec Jost de Negker (1485 – 1544) v cyklu *Todtentantz* (Tanec smrti), zvaném *Augšpurský Tanec smrti*.

Na *Velký basilejský Tanec* přímo navazuje zejména *Malý basilejský Tanec smrti*<sup>16</sup> (kolem 1460–1480) v křížové chodbě areálu kláštera dominikánek Klingenthal na pravém břehu Rýna. Nástěnnou malbu *Malého basilejského Tance smrti* doplňoval motiv Ukřižování. Tanec smrti představoval třicet devět tanečních párů smrtelníků a mrtvých, včetně žida, mrzáka, slepce, matky a dítěte (Meyer-Baer, 2015). „Všechny postavy se pohybují v uvolněném tanci zprava doleva ve směru prvního zobrazení koncertu v kostnici“ (Wehrens, 2012, s. 73). Švýcarský tiskař Mathias Huss (v Lyonu činný v letech 1482 – 1500) vytiskl cyklus *La grant danse macabre des hommes et des femmes* (Velký Tanec smrti mužů a žen, 1499). Zde je zachycen Tanec smrti v interiéru tiskárny a knihkupectví. Smrt překvapuje sazeče, který sází písmena do sázítka, tiskaře při ovládnání tiskařského lisu, a knihkupce, jenž ukládá knihy do polic (Moran, 1978). Německý malíř a grafik Niklaus Manuel Deutsch I (kolem 1484 – 1530) doplnil v letech 1516 až 1519 hřbitovní zeď<sup>17</sup> dominikánského kláštera v Bernu o nástěnnou malbu *Tance smrti*, zvanou *Bernský Tanec smrti*. Malba 41 tanečních párů, z nichž 13 tvořili zástupci duchovní a 26 zástupci světské moci, se nacházela chráněna pod dřevěnou pultovou střechou. Taneční páry byly umístěny do prostoru iluzorní malované arkády, odkazující na pařížský tisk *Tanec smrti* (1485), které umožňovaly průhled do krajiny. Jednalo se o portrétní galerii bernských osobností, nákladně oděných

15 Na základě německých redakcí, které vstoupily do českého jazykového prostředí, je Holbeinův cyklus často označován *Bilder des Todes* (Obrázky smrti).

16 Malba byla stržena roku 1860. Její kopii provedl technikou akvarelu v letech 1766 až 1768 švýcarský malíř a grafik Emanuel Büchel (1705 – 1775).

17 Malba byla stržena v roce 1660. Její podobu zachytil již roku 1649 švýcarský malíř Albrecht Kauw (1616 – 1681) ve 24 kvašových kopiích, které se nachází v Museen Bern.

a zachycených s erby, pro něž si přichází jízlivá, divoká nebo až agresivní smrti. Součástí galerie je také autoportrét malíře, doplněný jeho erbem, monogramem a signaturou. Kompozici *Bernského Tance smrti* patrně určovala městská rada a vlivné rodiny a osobnosti v Bernu (Kettler, 2009; Wehrens, 2012; Zahnd, 1999).



Obr. 10 Albrecht Kauw: *Bernský Tanec smrti*. 1649. Anne-Marie Müller.

Švýcarské Tance smrti se podílely na ikonografii *Tance smrti* (kolem 1500) na vnější stěně kostnice v Metnitz, jejíž oktagonální půdorys navozuje kruhovou kompozici tance. Motiv zahrnuje různé variace smrti zachycené s otevřenou dutinou břišní. Ke konci zástupu tvůrce ztvárnil matku a dítě, které však vede smrt zahalená v látce (Höfler, 1998; Breitenbach, 2015). „Zvláštností v Metnitz je, že průvod tanečníků směřuje do jícnu pekla“ (Warda, 2011, s. 58). V Itálii lze nástěnnou malbu *Tance smrti*<sup>18</sup> z roku 1485 spatřit na flagelantské oratoři v Clusone nedaleko Bergama. Za autora je považován italský malíř Giacomo Borlone de Buschis. Nad *Tancem smrti* je proveden motiv Triumfu smrti. Lineární kompozice zástupu *Tance smrti* zahrnuje statické postavy, na jehož konci je vystižena žena pohlížející do zrcadla. Smrtelníci v zástupu jsou běžní obyvatelé italského města, zcela na nástěnné malbě schází zástupci vyšší moci, jako papež, kardinál nebo biskup (Crowe & Cavalcaselle, 1871; Höfler, 1998). Další dva *Tance smrti* v italské oblasti Tridentstva realizoval italský malíř Simone Baschenis (1490 – 1555), zvaný Baschenis Averara, na vnější zdi hřbitovních kostelů San Stefano v Carisolo

18 Pravá část *Tance smrti* byla poškozena, pravděpodobně roku 1673 v průběhu rekonstrukce objektu.

(1519) a San Vigilio v Pinzolo (1539). „Také u těchto dvou nástěnných maleb jsou církevní představitelé na začátku průvodu zobrazeni od papeže přes kardinála, biskupa, děkana až po žebravého mnicha“ (Vignjević, 2011, s. 295).



Obr. 11 *Tanec smrti v Metnitz, Švýcarsko.*  
Kolem 1500. Johann Jaritz.



Obr. 12 Janez iz Kastva: *Tanec smrti v Beramu,*  
Chorvatsko. 1474. Barbora Pütová.

Na ikonografii italských Tanců smrti navázalo i ztvárnění ve hřbitovním kostele Panny Marie na Skalách (Sveta Marija na Škrilinah) v chorvatském Beramu, které provedl roku 1474 istrijský malíř JANEZ iz Kastva. Jeho umělecké ztvárnění ovlivnilo ve 2. polovině 15. století další regionální tvorbu. Nejvíce je to patrné v trinitářském kostele Nejsvětější Trojice v Hrastovlje na Slovinsku, kde motiv vznikl před rokem 1480 (Höfler, 1998). Zástup *Tance smrti* zde podobně jako v Clusone a Beramu postupuje z levé strany k otevřenému hrobu, jehož víko přidržuje čekající kostlivec. Na konci zástupu se nachází dítě usazené v kolébce, které jako jedinou postavu necharakterizuje sociální status, nýbrž věk (Mackebach – Dreier, 2012; Koutny-Jones, 2015). Ojedinelý je motiv *Tance smrti* v oblasti severní Evropy, který charakterizuje zejména forma zástupu, statické a až naivistické ztvárnění postav. Takto je motiv zpracován v kostele Nørre Alslev na dánském ostrově Falster (kolem 1480) a v kostele svatého Mikuláše ve finském městě Inkoo (1510 – 1520) (Utzinger & Utzinger, 1996).

Do českého prostředí motiv *Tance smrti* vstoupil prostřednictvím Holbeinova cyklu a rozšířil se v období protireformace. Na jeho cyklus navázal již český rytec a kreslíř Václav Hollar (1607 – 1677) v díle *Mortalium nobilitas*<sup>19</sup> (Urozený smrtelník, 1651). Hollar formou leptu „tlumočil v Anglii v drobném holbeinovském formátu podstatnou část, třicet výjevů renesančního mistra“ (Šerých, 2007, s. 283). Tradice Tanců smrti vyvrcholila zejména v cyklu *Tance smrti* českého rytce Michaela Heinricha Rentze (1698 – 1758), působícího pod mecenátem hraběte Františka Antonína Šporka (1662 – 1738). Jeho cyklus vznikl již kolem roku 1740,

19 Celý název díla *Mortalium nobilitas iconibus ab Holbenio delineatis et a W. Hollar exculptis expressa*.

ovšem poprvé byl vydán až po Šporkově smrti roku 1753<sup>20</sup> pod názvem *Geistliche Todts-Gedancken* (Duchovní myšlenky smrti). Rentz v díle projevil znalosti Holbeinova cyklu i básnické skladby *Todtentanz* (Tanec smrti) z *Bonrepos-Büchlein* (Bonreposká knížka), která byla prvně vydána v roce 1720 a následně roku 1721<sup>21</sup> z iniciativy hraběte Šporka (Vačica, 1934). V Rentzově cyklu vystupuje méně útočná smrt, jejíž oběti nejsou zastiženi natolik v úleku nebo úděsu, nýbrž spíše prosebné, litočné nebo v aktu odevzdání. Smrt některé smrtelníky dokonce vlídně a chápavě doprovází, jako například postavu slepce nebo žebráka. Ačkoli je ztvárněna v podobě lidského skeletu s tradičními atributy, jako jsou kosa, meč nebo kopí, jedná se spíše o ilustrační rekvizity (Rentz, 1995).



Obr. 13 *Tanec smrti v Kuksu,*  
Česká republika. Po roce 1721.

Na Šporkových panstvích makabrální tematika prostupovala všechny oblasti umění a prosadila se již v nástěnném *Tanci smrti*<sup>22</sup> (po roce 1721) v přízemí severní chodby hospitalu v Kuksu<sup>23</sup>, který je připisován malíři Janu Brožovi (zemřel 1742). *Tanec smrti* „byl rozvržen promyšleným ikonografickým programem s určeným místem vstupu a prohlídky“ (Jiráček – Kolda – Slavík, 2015, s. 41). Jednotlivé *Tance smrti* jsou umístěny v prostorách mezi okny, kde je jejich šířka určena rozpětím klenebního oblouku. Zobrazení doprovází strofy anonymního *Tance smrti v Bonreposké knížce*, který vedle Holbeinova cyklu posloužil jako inspirace zobrazení. Kukský *Tanec smrti* pravděpodobně tvořil součást Šporkova typického multimediálního záměru, v němž docházelo ke spojení verše, melodie

20 Další vydání pod různými názvy následovala v letech 1767, 1777 a 1779.

21 V téže roce byla přeložena do češtiny a vydána v překladu *Rozličné kající myšlínky hříchův svých litující duše, obzvláště o lidské smrtelnosti*.

22 Cyklus byl zabiteln v roce 1769, o jeho podobě vypovídalo pouze několik kusých fragmentů. V roce 1987 byla odkryta dvě zobrazení. Úplného odkrytí se cyklus dočkal během generální rekonstrukce hospitalu v letech 2013 až 2015.

23 Nástěnné malby nesloužily jako předloha Rentzova grafického cyklu, stejně tak lze vyloučit Rentzovo autorství nástěnných maleb.

a obrazu (Preiss, 2003; Šerých, 2007; Skarolková – Jiráček, 2015). Zlidovění motivu Tance smrti dokládá cyklus osmi deskových obrazů *Tance smrti z márnice*<sup>24</sup> u kostela svatého Kryštofa v Kryštofově Údolí, které vznikly kolem roku 1760. Kryštofodolský cyklus doprovází krátké mravoučné německé verše v nápisových páskách v horní polovině obrazových kompozic nebo na jejich dolním okraji (Nevrlý, 2005). Cyklus zahrnuje na šest smrtelníků, jež představují zástupce světských stavů (měšťan, voják a jezdec) a prostých řemesel (dřevorubec, švec a forman).<sup>25</sup> Na první desce promlouvá k překvapenému ševci, sedícímu při práci na verpánku, smrt, držící šíp u jeho hlavy: „Odlož botu a poslouchej! Blíží se konec tvého života!“ Sblížení motivu Tance smrti s lidovou tvorbou, které dokládá cyklus deskových obrazů z Kryštofova Údolí, však uzavřel umělecký vývoj tohoto zobrazení v českém prostředí.

## Závěr

Tance smrti představují doklad myšlení a postoje středověkého a novověkého člověka ke smrti. Skutečnost, že před smrtí jsou si všichni rovni bez ohledu na společenský status, moc nebo bohatství, lze považovat za kulturní univerzálii, s níž se každá společnost vyrovnává na úrovni jednotlivce i kulturních hodnot, norem a vzorců chování. Výtvarná ztvárnění Tanců smrti, která vstoupila do církevního, šlechtického, měšťanského i lidového umění, svým obsahem a poselstvím detabuizovala neodvratitelnost lidského osudu. Memento mori, jež promlouvá z motivu Tance smrti, upozorňovalo na pomíjivost všeho hmotného a současně jistotu smrti, k níž jedinec směřuje od okamžiku svého narození. Ačkoliv toto základní poselství Tance smrti bylo v době moderny a postmoderny tabuizováno, jednotlivé prvky tohoto motivu jsou i nadále rekontextualizovány v uměleckých dílech a médiích, která akcentují užití brutality a humoru. Uplatnění motivu Tance smrti lze tak v současnosti vnímat jako důsledek inverze a transgrese tradičních idejí, hodnot a norem západní společnosti.

<sup>24</sup> V současnosti se v márnici nachází kopie, originály jsou uloženy v depozitáři Severočeského muzea v Liberci.

<sup>25</sup> Cyklus původně patrně zahrnoval více zobrazení. Márnice v Kryštofově Údolí nebyla zřejmě prvním místem, kde se desky nacházely.

Reprezentace sociální hierarchie				
Země	Období vzniku	Stav	Počet zobrazených tanečních párů	Řazení
Česká republika				
<i>Nástěnné malby</i>				
Kuks	po roce 1721	dochován	42 (původně 45)	A, B, D, E
<i>Rukopisy a tisky</i>				
Geistliche Totds-Gedanken	1753	dochován	43	A, D, E
Francie				
<i>Nástěnné malby</i>				
Paříž (Cimetière des Innocents)	1424-1425	nedochován	pravděpodobně 30	A
Le Chaise-Dieu	1460-1470	dochován	24 (původně 30)	A, D
<i>Rukopisy a tisky</i>				
La Danse Macabre	1485	dochován	30	A
Chorvatsko				
<i>Nástěnné malby</i>				
Beram	1474	dochován	10	B, D
Itálie				
<i>Nástěnné malby</i>				
Carisolo	1519	dochován	17	B, D
Pinzolo	1539	dochován	18	B, D
Německo				
<i>Nástěnné malby</i>				
Lübeck	1463-1466	nedochován	23	A, D, E
Berlin	1484	dochován	27	B
<i>Rukopisy a tisky</i>				
Codex Palatinus	1465	dochován	25	A, D
Germanicus 438				
Heidelberger Totentanz	před rokem 1488	dochován	38	C, D, E
Das dodes dantz	1489	dochován	26	A, D, E
Rakousko				
<i>Nástěnné malby</i>				
Metnitz	kolem 1500	dochován	25	A, D
Slovensko				
<i>Nástěnné malby</i>				
Hrastovlje	před rokem 1480	dochován	11	A, D
Švýcarsko				
<i>Nástěnné malby</i>				
Basilej (dominikánský klášter)	1439-1440	nedochován	37 (39 od 16. století)	A, D, E
Basilej (Klingenthal)	kolem 1460-1480	nedochován	39	A, D, E
Bern	1516-1519	nedochován	41	C, D, E
<i>Rukopisy a tisky</i>				
Les simulachres et historées faces de la mort	1538	dochován	34	A, D, E
Velká Británie				
<i>Nástěnné malby</i>				
Pardon Church Haugh	1430-1450	nedochován	35	A, D

A = klasické řazení, občas drobné variace; B = oddělení světského a duchovního stavu; C = klasické řazení nedodržené a upraveno; D = včlenění ženských postav; E = včlenění měšťanského stavu nebo sociální pozice

Obr. 14 Přehled základních Tanců smrti a reprezentace jejich sociální hierarchie. Barbora Půtová.





# (De)tabuizácia smrti v súčasnom divadle

Miroslav Ballay

Na smrť v divadle môžeme nazerať z viacerých hľadísk: genézy, súčasnej režijnej optiky, artikulácie či ako odrazu sveta ako jeho mor(t)álneho stavu. Je paradoxné sa o nej baviť, reflektovať ju v rámci tohto najaktuálnejšieho, najautentickejšieho umenia, najbližšieho k prítomnému (živému) svetu. Divadlo je predsa najprírodzenejšie spojené so životnou realitou a životom ako takým. „To, čo vidíme v divadle, vždy nejako súvisí so životom, akoby sa toto umenie plné života ani nedalo oddeliť od skutočnosti“ (Banu, 1998, s. 12). Súčasní tvorcovia napriek tomu smrť neobchádzajú a sústavne sa k nej vracajú, aby pripomínali azda jej nevyhnutnosť.

Domnievame sa, že smrť ako univerzálna antropologická kategória sa aj v súčasnom divadle hypertrofuje natolko, že si zaslúži súvislejšie zmapovanie i evidovanie. O čom svedčí jej aktuálne súdobé vyjavovanie na scéne? Akú ma výrazovú akosť v súčasných režijnej optike? V čom tkvie jej hodnota eticko-recepčná i sémantická? Zámerom kapitoly je priblížiť imanenciu divadla so smrťou v najrozmanitejších variantoch, príkladoch a výskytoch v reflektovanej súčasnej inscenačnej praxi.

## Divadlo odvodené od smrti

Divadlo vo svojej podstate odjakživa súvisí s tragickosťou života. Často sa v ňom prezentujú tragické aspekty ľudského životného sveta. Ako naznačuje známa poľská teatrologička Irena Ślawińska, odvolávajúc sa na predstaviteľa existenciálnej filozofie divadla Henriho Gouhiera: „... tragédiu a tragično jsme si navykli spojovat s problematikou nebo perspektivou smrti (...) Život je dramatický právě proto, že na jeho konci čeká smrt. Samozřejmě zde nejde o žádný biologický fakt, ani o nějaké mrtvolky na jevišti, ale o vědomí toho, že sázka o kterou se hraje, je velmi vysoká, a že touto sázkou je lidský život. Právě proto jsou tak výsostně dramatickými divadlo cti i divadlo lásky. Aby ale bylo možné získat tuto dramatickou hodnotu, musí mít smrt výsostný význam a musí být tajemstvím“ (Ślawińska, 2002, s. 32).

Kategóriu tragickosti možno dať do súvisu i s jedným kardinálnym modelom existencie divadla v intenciách amerického teatrológa, predstaviteľa performatívnych štúdií Richarda Schechnera. Divadlo podľa neho zásadne vyviera z doslova akejsi horúcej interakcie, z ktorej sa bytostne rodí jedna z rozhodujúcich foriem divadelnej komunikácie. Ide zároveň podľa R. Schechnera o jeden z princípov prirodzeného divadla: „... nehody zodpovedajú základnej schéme performancie: aj

keď sa udalosť „odprace“, miesto ostáva čiastočne popísané: ostávajú tu napríklad krvavé škrvny, hlúčky svedkov a zvedavcov. Udalosť len pomaly dohasína a dav sa rozchádza. Takéto udalosti nazývam erupciami... Erupcie sú jedným druhom „prirodzeného“ divadla, ďalším sú procesie... Erupcia je ako divadelná performancia, pretože to, čo priťahuje obecnosť a udržiava jeho záujem, nie je nehoda, ale jej rekonštrukcia alebo opätovné stvárnenie. V prípade hádky alebo v oveľa pomalšom tempe stavby budovy, ktorú sledujú náhodní okoloidúci, je tým, čo priťahuje a udržiava záujem ľudí, priebeh udalosti, ktorý sa dá porovnať s predvídateľným scenárom. Celkom nekontrolovateľné udalosti – pád steny, náhla strelba – ľudí rozháňajú; dav sa zhŕkne, aby vytvoril divadlo, až keď stena spadne alebo strelba ustane“ (2009, s. 186).

Divadlo ako aktuálne, autentické umenie dokáže najrýchlejšie a najpromptnejšie zareagovať aj na čosi traumatizujúce, ťaživé a páľčivé v spoločnosti. Má prirodzene silnú a zjavnú ambíciu byť takouto hlasnou platformou, kde sa premietajú i premieľajú ťaživé akútne kauzy, problémy, javy spoločnosti. Poľský kultúrny teatroológ Wojciech Dudzik dokazuje v tomto zmysle silnú zrastenosť divadla a spoločnosti, jeho celkového primkynania sa a zakotvenosti v nej. Ako dodáva: „... stálym špecifickým rysem divadla je to, že je formou spoločenského života, v níz se spoločnosť zakouší v horizontu proměn. Představuje laboratoř společenského života, v němž společnost v bezpečných hranicích fikce experimentuje s neznámými obsahy kolektivní zkušenosti, zkouší, zkoumá a ověřuje nové postoje vůči okolnímu proměnlivému světu (t. j. testuje, které z nich odmítnout a které přijmout)“ (2010, s. 70).

V spojitosti s kategóriou tragickosti sme pomerne často konfrontovaní s doslova metafyzickou váhou spredmetnenej smrti. Anglický literárny teoretik Georg Steiner si na tragédii všima nasledovné kardinálne znaky: „... akákoľvek realistická predstava o tragickej dráme musí podľa mňa vychádzať z katastrofy. Tragédie sa končia zle. Tragickú postavu zlomia sily, ktoré nemožno ani celkom pochopiť, ani premôcť racionálnou rozvahou. A to je rozhodujúce. Ak sú príčiny katastrofy pozemské, ak sa dá konflikt vyriešiť technickými alebo spoločenskými prostriedkami, môže vzniknúť vážna dráma, ale nie tragédia... tragédia je nenapraviteľná. Nemôže sa skončiť spravodlivým odškodnením a materiálnou kompenzáciou za predchádzajúce utrpenie... Tragická dráma nám hovorí, že sféra rozumu, poriadku a spravodlivosti je veľmi obmedzená a že nijaký pokrok vo vede ani znásobenie technických možností ju nerozšíri. Mimo človeka a v ňom je *l'autre*, inakosť sveta. Akokoľvek to nazveme: skrytý alebo zlomyseľný Boh, slepý osud, zvody pekla alebo živelná divokosť našej živočíšnej krvi. Strieha na nás v úkryte na rázcestí. Vysmieva sa nám a ničí nás. V niektorých vzácnych prípadoch nás po zničení vedie k akémusi nepochopiteľnému pokoju“ (2011, s. 9). Aj slovinský teatroológ Krištof Jacek Kozak zreteľne v tomto prípade rozlišuje tragédiu v ľudskom živote (skutočnú) od tej, ktorú vidíme v divadle na javisku. Podľa neho: „... tragédia, ktorá sa vo svojej podstate predstavila ako histriónske

umenie, tak odstúpila od fyzického, konkrétneho „života tragédie“. Keď teda povieme, že „život je tragický“, nemyslíme takú tragickosť, aká sa predstavuje v divadle. Aj keď tragika divadelného žánru stojí na rovnakých štandardoch ako tragickosť v živote (ktorý napodobňuje), nie je možné popierať konceptuálny rozdiel medzi oboma, teda medzi ideou a znázornením. To však vôbec neznižuje význam tragédie ako takej. Nemôžeme teda povedať, že tragický je celý život. Tragické sú len niektoré životné situácie, ak sa vyskytnú určité skutočnosti, ktoré si zaslúžia túto definíciu“ (2012, s. 46).

Mohli by sme tiež súhlasne tvrdiť s Terryom Eagletonom, zamýšľajúceho sa nad osudovosťou a náhodnosťou smrti ako takej, podľa ktorého: „... umírání se nelze nijak vyhnout, ale způsob smrti je vždy spíše podmíněnou nežli předepsanou záležitostí... Člověk nemusí zemřít na rakovinu tlustého střeva nebo se v opilosti zřítit do Vesuvu, není ale možné nezemřít vůbec. Smrt je tedy na jednu stranu vždy náhodná a na druhou stranu vždy předurčená. Smrt také smazává rozdíl mezi imanentní a externí příčinou, protože i když nás srazí nákladák, naše smrt zůstává vnitřní záležitostí, je to ukončení našeho biologického systému, stejně jeho kdybychom zemřeli stářím“ (2004, s. 168).

Smrť odpradávná fascinovala davy, čo vari ani netreba príliš pripomínať. Nemecký teatroológ Andreas Kotte si v tejto súvislosti všima ľudický fenomén v špecifických scénických udalostiach – súbojoch, rytierskych dueloch, zápasoch, agonoch, v ktorých sú do istej miery minimalizované dôsledky jednotlivých interakcií. Poukazuje na mieru akcentácie určitej scénickej udalosti a v jej hrovom predvedení i boj o niečo. Podľa jeho slov: „... v rámci teatrologického zkoumání považujeme za nejzazší hranici hry smrt jedné strany interakce coby maximální důsledek a za maximální akcentaci proměnu předvádění ve strnulý obraz. Příkladem naximálního důsledku jeho mezního kritéria hry je veřejná poprava Ludvíka XVI. 21. 1. 1793 v Paříži. (...) Devítiminutová podívaná byla akcentovaným jednáním a také výsledkem dlouhého sporu mezi politiky i občany... Smrt zde platí za mezní kritérium, protože interakce je zrušena vzhledem k tomu, že jednu ze stran definitivně zbavuje možnosti jednat“ (2010, s. 31 – 32).

Stojí za to podrobnejšie nahliadnúť do tesnejšej prepojenosti divadla so smrťou v jeho nielen hrových základoch, ale aj celkovej genéze. V samotných genetických základoch divadla je možné nájsť priamy vzťah/prepojenie divadla so smrťou. M. Slivka sa v tomto prípade hlbšie prepracúva k paradigme ľudemy smrti. Nachádza ich v konkrétnych obradových hrách zasadených v kontexte ročného cyklu v prírode ako analógie ľudského životného veku. Všima si v nich atropomorfné i zoomorfné postavy symbolizujúce smrť. Sám pritom tvrdí, že „... folklórne ľudické štruktúry – aj v našom obradovom divadle – zachovali rezíduá tohto starého rituálneho základu v štyroch podobách. Prvou je živý herec predstavujúci Dedka, Starého, ktorého bijú, čo symbolizuje smrť. Druhým variantom témy je zoomorfná postava predstavovaná hercom (Turoň, Koza a pod.). Tretím typom je účasť živých zvierat, ktoré sú v obrade fyzicky zabíjané (kohút, cap). Štvrtým je zastúpenie

antropomorfnou bábikou (Morena) alebo vecou (basa). Tieto základné typy a ich rôzne variácie sú ústrednými činiteľmi ľudických motívov smrti, zabíjania, vynášania, pochovávaní, pálenia a iných spôsobov obradovo-ludickej likvidácie fenoménu staroby a nebezpečenstva neplodných síl v zlomových situáciách v prírode i v živote človeka. Likvidácia ich vyčerpaných síl sa koná preto, aby uvoľnili miesto mladým, vitálnym silám, ktoré sú schopné plodenia, rodenia, rastu“ (2002, s. 145).

Ďalšiu významnú paralelu divadla so smrťou možno nájsť i v jednotlivých šamanistických praktikách/seansách, príp. v šamanizme ako takom. Domnievať sa azda možno, že šaman ako prvotný herec v archaických dobách dejín kultúry svojimi vystúpeniami liečil a presnejšie povedané dejstvoval akt umierania seba pred očami potenciálneho publika. Ako naznačuje francúzsky antropológ Claude Lévi-Strauss: „... keď sa šaman stará o svojho chorého, poskytuje svojim pozorovateľom vravíme, že toto divadlo je vždy divadlom šamanovho opakovania „pohnútky“, t. j. počiatočného záchvatu, ktorý viedol k odhaleniu a uvedomeniu si jeho stavu. Slovo divadlo nás však nesmie zmýliť – šaman sa neuspokojuje s opakovaním alebo napodobňovaním určitých udalostí, on ich skutočne znovu prežíva v celej ich živosti, pôvodnosti a násilnosti. A keďže sa na konci seansy vracia k normálnemu stavu, môžeme povedať, vypožičajúc si podstatný termín z psychoanalýzy, že sa *odreagoval*... Je známe, že psychoanalýza nazýva odreagovaním ten rozhodujúci moment liečby, v ktorom chorý znovu intenzívne prežíva počiatočnú situáciu, ktorá je pôvodom jeho ťažkostí, kým ju definitívne neprekoná. V tomto zmysle je šaman profesionálnym odreagovávačom...“ (2000, s. 189). V jeho abreakcii (prenesenie choroby na seba) implicitne môžeme evidovať motív smrti a oživenie/vyzdravenia seba i liečeného pacienta, príp. celého auditória.

Keď sa bližšie pozrieme na vznik samotného divadla, nachádzame v ňom pomerne časté paralely, najmä s pohrebnými rituálmi. Súvisí to okrem iného s náboženským pôvodom divadla, na ktorý poukazuje aj slovenský dramatik a teoretik Peter Karvaš. Vzťahuje ho s tzv. kultúrnymi radmi. „Divadlo teda preberá nielen tendencie z vývinového radu spoločnosti, ale i z oblasti náboženstva, práva, filozofie, politiky atď.“ (1994, s. 32). Mohli by sme ďalej uvažovať o tom, že kvôli smrti vôbec vzniklo divadlo a práve s ňou koexistovalo.

Jednou z ďalších rozšírených hypotéz vzniku divadla je predstava, že sa vyvinulo z kultov, zameraných na posmrtný život. Stojí za tým strach zo smrti, ktorý je prirodzený ako antropológická nevyhnutnosť. Tento strach je vari v každej ľudskej kultúre konštantný. I podľa slovenského dokumentaristu a teoretika divadla Martina Slivku: „... nedostatok poznatkov a pudový strach z bezútešnosti smrti rodia predstavy o kontinuite jestvovania aj mimo reálneho života. Zmyslovo vnímateľná forma života je v tejto panvitalnej totalite iba jednou fázou nepretržitého autochtónneho toku života“ (2002, s. 143).

Nie nadarmo je za základ divadla považovaný pohreb.<sup>26</sup> Konkrétne pohreby, resp. pohrebné sprievody, sú napríklad zaradované americkým teatrológom Richardom Schechnerom k tzv. procesiám. „V procesii, ktorá je akousi púťou – sa udalosť presúva po stanovenej trase. Na tejto trase sa schádzajú diváci a na určených miestach sa procesia zastavuje a hrajú sa performancie. (...) Procesia sa väčšinou presúva k istému cieľu: pohrebný sprievod ku hrobu... Udalosť, ku ktorej dochádza v cieľi procesie, je opakom erupcie: je dobre naplánovaná, naskúšaná, ritualizovaná“ (2009, s. 186).

Ako vidieť, divadlo sa zjavne zrodilo z rituálu, sprítomňujúceho posmrtný život, prípadne predlžujúci život mŕtveho. Albánsky spisovateľ, prekladateľ a esejista Ismail Kadare uvažovaním nad Aristotelovou *Poetikou* podal vskutku zaujímavú a v mnohom i pozoruhodnú, inšpiratívnu hypotézu vzniku tragédie a divadla: „Slávnu Aristotelovu *katharsis*, očistenie, aké divák zažíval počas predstavenia tragédie prostredníctvom strachu a súcitu, možno dosiahnuť, ako sa zdá, vďaka predchádzajúcej príprave. Strach a súcit sa nikde nezmocňujú ľudskej duše silnejšie ako na pohrebe. (...) Jeho vrcholom je chvíľa, keď mŕtveho uložia do zeme. Vykopaný hrob či, lepšie povedané, kúsok zeme okolo hrobu je nepochybne prvou scénou tragického divadla. (...) Hlavná postava diania, mŕtvy, sa prvý- a poslednýkrát nachádza medzi dvoma nepriateľskými kráľovstvami. Je ústrednou postavou z mnohých dôvodov, ktoré si možno predstaviť, je ňou však najmä preto, lebo už nehovorí. Hovoriť musia ostatní, musia hovoriť o ňom. A týmito ostatnými sú – viac ako rodičia, manželka, deti, rod mŕtveho – ženy, ktoré to vykonávajú ako remeslo, čiže plačky. Plačky sú prvotným zárodkom antického zboru“ (2006, s. 22). Najmarkantnejšie zastúpeným akcentom pohrebu v tematickej rovine, príp. sprítomnenie jeho nevyhnutnej potreby možno nájsť jednoznačne v Sofoklovej tragédii *Antigona*. Povinnosť vzdania úcty k mŕtvemu a vzoprenie sa proti svetským príkazom vládcu Kreóna je dominantným tematickým tmelom tohto známeho tragického diela. Nepochované telo je podľa esteticky a literárnej teoreticky Evy Pariláckovej ako existenčný oxymoron a zároveň prejav subverzie archetypu života a smrti: „... Sofoklovu tragédiu Antigona môžeme vzhľadom na jej vstupnú problémovú situáciu zdefinovať ako ontologickú i existenčnú drámu. Signifikantnú stigmú príbehu totiž primárne nepredstavuje Kreónov zákaz, ale predovšetkým povaha fenoménu, s ktorým je spätý – je to nepochované mŕtve telo Polyneika. Práve tento zásadný leitmotív od úvodného prologu vyhocuje celý priebeh deja a svojou podstatou je ho možné nazvať existenčný oxymoron ukrývajúci v sebe absolútny bytostný protiklad. Tento rozpor je spôsobený vedomím, že v našom kultúrnom kontexte (ktorý je vystavený vplyvu gréckej i židovsko-kresťanskej tradície) má pohrebný rituál podobu pochovania už nežijúceho tela do zeme, teda jeho „skrytia“, „ukrytia“, „prekrytia“. Akýkoľvek charakter má však pohrebný rituál, jeho kategorické dodržiavanie v rôznych

<sup>26</sup> Ismail Kadare okrem pohrebu ešte uvádza ako analógiu aj svadobné rituály.

kultúrnych je primárne dané faktom, že smrť sa stále vníma a bude vnímať ako mystérium a tajomstvo, ktoré nie je možné odhaliť, inak povedané, nie je možné zistiť, čo je „na druhej strane“. Práve to je dôvod bázne a úcty k fenoménu smrti, ktorý sa pravdepodobne následne podieľal aj na tom, že ľudia vytvorili zložitý systém prechodových (tzv. odľučovacích) rituálov a obradov, aby zomretému človeku zabezpečili bezproblémový prechod do „ríše mŕtvych“, presun z jedného sveta do druhého“ (2013, s. 133).

Výstižným akcentom mŕtvolnosti divadla, resp. jeho paralely, sú preto v divadelnom umení známe a príliš často akcentované rozličné manipulácie s mŕtvym, resp. s mŕtvolou, v kontexte dochovaných obradov.<sup>27</sup> „Návrat mŕtveho,... bolo nepochybne najväčším snom celého ľudského rodu. Keďže to nebolo možné, autori prvých tragédií ho napodobnili: pozdvihli postavu (mŕtveho) z rakvy, aby sa mohla pohybovať na scéne, hovoriť, vydať svedectvo. To bol zároveň prvý priekopnícky čin drámy. Dráma, rovnako ako celé umenie, sa zrodila takto, spolu s túžbou dosiahnuť nemožné: víťazstvo nad smrťou, nad osudom“ (Kadare, 2006, s. 25).



Obr. 15 *Sclavi/Emigrantova píseň*.  
Farma v jeskyni, Praha, 2005. Zľava Hana  
Varadinová a Róbert Nižník. Snímka Michal  
Selinger, archív Farma v jeskyni Praha.



Obr. 16 *Čekárna*. Farma v jeskyni, Praha,  
2006. Zľava Eliška Vavříková a Nast  
Marrero García. Snímka Tomáš Karas,  
archív Farma v jeskyni Praha.

Tieto motivické návraty k manipulácii s mŕtvolou nájdeme v súčasnosti zastúpené napríklad v autorskej divadelnej tvorbe slovenského režiséra Viliama Dočolomanského (1975) v medzinárodnom divadelnom štúdiu Farma v jeskyni z Prahy. V. Dočolomanský v tomto zmysle pozoruhodne tematizuje vo svojich scénických kompozíciách rad za radom jednotlivé herecké aranžmány, príp. celistvé partitúry dvojíc hercov, naznačujúcich evidentné výjavy mŕtvych postáv/mŕtvej postavy, narábanie s nimi/ňou a pod. Výsledkom sú neraz rozličné komatózne, príp. somnambulické scény, obrazy vo viacerých dielach Farmy v jeskyni. Napríklad v inscenácii *Sclavi/Emigrantova píseň* (2005, Farma v jeskyni, Praha) sa vyskytli v tematickej rovine rôzne výjavy, či skôr príznaky smrti, ktoré očividne len potvrdzova-

27 V inscenačnej praxi to zrejme pripomína známy oxymoron – „živá mŕtvola“, keď herec stvárnjuje, resp. svojím hraním oživuje animuje postavu mŕtvej bytosti.

li legitímnu príbuznosť poetiky divadelného štúdia doslova s antickou divadelnosťou.<sup>28</sup> V. Dočolomanský napríklad v inscenácii *Sclavi/Emigrantova píseň* (2010) tiež intenzívne načrtáva podobnú halucinačnú, asociačne príznakovú situáciu stavu Emigranta po svojom nelichotivom návrate z emigrácie do rodnej dediny, kde sa mu celý svet zlieva do jedného neprijemného až desivého sna – predtuchy hrôzostrašnej smrti. V jednej desivej scéne sa mu dokonca zjavuje pohrebný výjav jeho vlastnej smrti spolu s výstupom iritujúcich, dedinských plačiek. Práve pohrebné výjavy v inscenácii najzreteľnejšie sprístupňovali dominantnú prítomnosť smrti.<sup>29</sup>

Obdobná spätosť divadla so smrťou by sa dala identifikovať v prvotných pohrebných rituáloch, z ktorých, takpovediac, možno odvodiť vznik niektorých bábkových divadelných postupov a techník. Dokazujú to napríklad časté výskyty rôznych rituálnych bábok, ktoré slúžili podľa poľského teatrológa Henryka Jurkowského k nadväzovaniu kontaktu s bohmi a so zomrelými kmeňovými predkami (1997, s. 11). Možno sa na základe toho domnievať, že zreteľné protozáklady divadla v hrových elementoch rituálov vyplývali z reflektovania smrti, vyrovnávaním sa s ňou, jej negáciou, anulovaním až po evidentnú zábavu. Napomáhali k tomu neraz obdivné bábkové postupy, napr. totemy, tyčové bábky, animované predmety a pod., v ktorých sa v tejto súvislosti možno obdivne dotknúť pôvodných rituálnych koreňov divadla. Podľa H. Jurkowského napríklad v jednotlivých iniciačných rituáloch na africkom kontinente: „... loutky mohli mŕtvé buď predstavovať, alebo vystupovať k jejich počť. Fangové, žijúci v Kamerunu a v Gabunu, ve svém iniciačnom rituáli melange užívajú figurky na tačkách, aby vzbudili u iniciantů zážitok setkání se zemřelými předky“ (Ibid., s. 253). Dokonca aj v súčasnej inscenačnej praxi nadobúda napríklad práca s neživým predmetom jeho animovaním zreteľný odlesk neživotnosti a iluzívnej magickej znakovosti.

Oživovanie de facto mŕtveho (neživého) predmetu, rekvizity hercom (bábkovodičom) je jedným z nepriamych vnímaných aspektov smrti v divadle. Herec tým, že vdychuje život animovanému predmetu, scéne, príp. časti scény, bábke sčasti umožňuje reinkarnovať ho, znovu oživovať vo fikcii divadelnej reality.

Ďalším zrejším rudimentom smrti v divadle je maska, ktorou sa taktiež dosahuje v divadelných predstaveniach akcent oživovania v kontexte kontinuálnej

28 I podľa I. Kadareho: „... príznaky spolu so snami, predtuchami a úzkosťami patrili podľa gréckych predstáv do prostrednej sféry medzi ľudským a božským svetom“ (2006, s. 27).

29 V inscenácii *Sclavi/Emigrantova píseň* (2005) ich predstavoval výjav dedinčaniek, ktorý: „... akoby imitoval pohrebné plačky nad zjavne umierajúcou láskou. Ženský chór, tentoraz v čiernych, cez hlavu prehodených ručníkoch, vychádza akoby zo záhrobia a s karikatúrou smútku v jednotlivých úryvkoch emigrantských listov i autentického vykladania plačiek: *Bože, dobrý bože. (...)* V tejto scéne sa striedajú ešte laments troch dedinčaniek – vdov, oplakávajúcich si svojho muža (režisér im vložil do úst rozličné fragmenty listov i viacerých replík etnických informátorov... Všetky postavy vria celým hracím priestorom ako mátožné predstavy Hordubala (podobne aj v inscenácii *Sonety temné lásky* sa desivo víril svet v predstavách Básnika, obkolesujúc ho takmer v chmúrnych vidinách, preludoch)... (Ballay, 2012, s. 128 – 131).

postmortálnej existencie. „Afričania o maskách hovoria ako o tieňoch a očiach predkov. Masky majú ancestrálny charakter, keďže na ich predstavení sa podieľajú predkovia“ (Hlaváčová, 2007, s. 64). Treba si tiež uvedomiť, že „... masce byla pripisovana nadprirozená moc, mnohé národy ji pokládaly za sídlo duše predka či boha a verili, že nerituálny zacházení s maskou na ně sešle „trest boží. Preto se i lidoví herci před představením podrobují starým rituálům, duchovnímu očistění, aby na sebe mohli vzít masku a převtělit se v danou postavu“ (Obuchová, 2001, s. 9).

Divadlo sa prakticky vyvinulo na rozhraní medzi pozemským svetom a nadpozemským. Hranica, medza, rázcestie, prelom života a smrti je v dejstvovaní divadelného diela sveta viac než markantná. „Socha, maska, náhrobok, mŕtvy, herec, ktorý ho stvárnňoval – to všetko súvisí medzi sebou navzájom i s divadlom. (...) Nevie, aké znepokojenie a akú úzkosť asi spôsobili na svete prvé sochy, keď sa človek, kedysi živý a pohyblivý, zobrazoval zmeravený v kameni. V prípade antickej drámy to bolo naopak: stuhnutá mŕtvoľa oživala na scéne. Neprirodzené pohyby hercov pod ťažkými kostýmami, strašné biele masky, zmenený hlas vychádzajúci cez otvory na maskách – to všetko veľmi zreteľne znázorňovalo blízkosť smrti, ktorá spôsobila túto hrôzu“ (Kadare, 2006, s. 27). Pôvod antických masiek v gréckom divadle je dodnes podľa českej teatrologičky Evy Stehlíkovej zahalený rúškom tajomstva: „... dnes se spíše domnívame, že masky mají svůj původ v kultovních obřadech, v nichž měly magickou, mimetickou nebo apotropickou funkci. Ani toto vysvětlení není bez problémů, protože zpěváci dithyrambů (od nichž se někdy tragédie odvozuje) vystupovali bez masek“ (2005, s. 159). Masky sú napriek tomu tesne zrazené s divadelným umením. Svojím vehementným zástojom v kontexte hereckého umenia zreteľne spredmetňujú symboliku smrti, asociácie záhrobia, posmrtnosti atď.

Evidentné odlesky reflexie smrti nachádzame v prístupoch mnohých reformátorov divadla 20. storočia, ako napríklad u Antonina Artauda, Edwarda Gordona Craiga, Petra Brooka, Tadeusza Kantora, Jerzyho Grotowského, ale aj celej línie žiakov a pokračovateľov divadelnej, antropologickej vetvy divadla atď. Stojí za to pozrieť sa v letmom exkurze na ich zjavné, evidentné akcentovanie idey smrti v ich koncepcích a jednotlivých prístupoch. Napríklad britský herec, režisér, scénograf Edward Gordon Craig (1872 – 1966) sa vo svojej eseji *Herec a nadbábka* (1907) doslova vyznáva z nej, resp. vzdáva jej hold: „... mým cílem je zachytit vzdálený záblesk ducha, kterému říkáme Smrt – vyvolat krásné věci z imaginárního světa. Říká se, že jsou studené, ty mrtvé věci, ale nevím, často mi připadají vřelejší a živoucnější než ty, které se honosí svou živostí. Stíny a duchové mi připadají krásnější a nasycené větší vitalitou než muži a ženy; než celá města mužů a žen, plná banality, nelidských bytostí, skrytého, mrazivého chladu lidského pokolení. (...) Z věci nepolíbených sluncem živote nelze čerpat inspiraci. Avšak ze života mystického, radostného, dokonale završeného, jenž se nazývá Smrt – ze života stínů a neznámých tvarů, kde všechno nemůže být jen temnota a mlha, jak se

předpokládá, ale jasná barva, jasné světlo, ostře řezaný tvar; ze světa zalidněného zvláštními, litémi a velebnými postavami, půvabnými i důstojnými, a postavami obdařenými úžasnou harmonií pohybu – to všechno je něco víc než pouhá věcnost. Z této ideje smrti jako jakéhosi jara a rozkvětu – z této krajiny a ideje může vzejít tak mohutná inspirace, že neváhám a radostně se po ní vrhám; a hle, v tu chvíli mám náruč plnou květin“ (2006, s. 58).

Jednotlivé koncepty reformátorov divadla 20. storočia sa týkali najmä hereckej zložky. Jednoducho povedané – predstavitelia druhej divadelnej reformy – sa snažili o alternatívne nahradenie, vytesnenie, čo vôbec eliminovanie herca. Konkrétne reformné tendencie herectva viedli v mnohých prípadoch k spochybneniu, ba až popretiu životnosti, vitality hercov (hereckej zložky) na scéne smerom k iným významovým a výrazovým konštruktom smrti.

Kým u E. G. Craiga (1872 – 1966) sa mal herec nahradiť neživotnou predstavou tzv. über – marionety, poľský režisér Tadeusz Kantor (1915 – 1990) väčšmi prikladal dôraz na stimulovanie určitej mŕtvolnosti divadla obdivnými hercami – manekýnami (predstavujúcimi koexistenciu herca s predmetom). Eklatantne sa to prejavilo najmä v známej inscenácii *Mŕtva trieda/Umarla klasa* (1975, Galeria Krzysztofory v Krakove), ktorá zarezonovala najvýstižnejšie v jeho celoživotnom kontexte *Divadla Smrti (Teatr Śmierci)*. Ako uvádza poľský teatrológ Jan Kott: „... v Mŕtvej triede Tadeusza Kantora sa mŕtvi vracajú na svoje vlastné miesta v školských laviciach... V laviciach sedia manekýni chlapcov a dievčat. Mŕtvi si sadajú vedľa samých seba (...) Sú dve rôzne „triedy“ privolané zo zabudnutia i vyvolané (ako keď je žiak vyvolaný odpovedať) pamäťou Kantora. Druhá trieda v tomto halucinačnom predstavení Kantora sú mŕtvi (...) Kantorove divadlo nazývavam divadlom esencie... Esencia je to, čo z nás zostane... Tanec smrti je taktiež divadlom esencie, hoci smiech v ňom bol sprievádzaný úžasom. Práve tento renesančný *Tanec Smrti* je kľúčom do Kantorovho divadla. V každom jeho predstavení je prinajmenšom jedna z postáv figúrou Smrti. V *Mŕtvej triede* ňou bola markietanka<sup>30</sup>, vo Wielopole ňou je jedna z tetiek. V ruke má utierku. Umýva ňou najskôr mŕtve telá, potom podlahy od krvi. (...) V Kantorovom divadle smrť zmýva po sebe stopy mokrou handrou. Potom z nej vyžmýka vodu“ (1997, s. 9 – 15). T. Kantor sa týmto spôsobom najvýstižnejšie primkol k akcentovaniu smrti v divadle, vo svojom ucelenom umeleckom programe. Podľa G. Banu navyše: „... Kantor dospel až k jednej z najstarších divadelných štruktúr – k štruktúre nó... Kantor na svojej umeleckej ceste objavil nó Západu. Pritom ho vôbec zámerne nehľadal. Z tohto stretnutia dvoch kultúr asi vyplýva dojem stability *Divadla smrti*. V tejto inscenácii, rovnako ako v nó – ak odcitujeme Claudela – „je ktosi, kto prichádza“, teda osobne sám Kantor, a nie „čosi, čo prichádza“. Kantor sa ocitne na scéne, ale má tam iba okrajové postavenie, je „mužom v pozadí“. Podobá

30 Markietanka je žena, ktorá pomáhala vojakom počas druhej svetovej vojny aj v sexuálnej oblasti, u Tadeusza Kantora to bola konkubína aj upratovačka.

sa na waki, postavu – médium, ktorá svojou mocou oživuje zosnulých hrdinov. Muž v čiernom v Divadle smrti nevyvoláva duchov daného priestoru, ako je to v prípade waki, ale duchov z vlastnej minulosti“ (1998, s. 31).

Francúzsky divadelník Antonin Artaud (1896 – 1948) brojil za skutočnú razantnú reformu divadla od fundamentálnych základov. V diele *Divadlo a jeho dvojník* vyslovil doslova pandemickú víziu ticha ako moru (Ballay, 2006, s. 37). A. Artaud sa týmto väčšmi priblížil vo svojich víziách, konceptoch k tematizovaniu smrti. Tú prirovnával k morovej epidémii, ktorá sa mala šíriť na diváka doslova akýmsi otrasom katarznej sily účinku par excellence. Ako ďalej dodáva: „Mor sa zmocňuje driemajúcich obrazov, latentného rozkladu a náhle ženie až k najkrajnejším gestám; aj divadlo sa zmocňuje gest a ženie ich až do krajnosti; tak ako mor, aj ono vytvára reťaz medzi tým, čo je, a tým čo nie je, medzi potencialitou možného a tým, čo existuje v materializovanej prírode. Znovu objavuje základy vzorcov a typických symbolov, ktoré pôsobia ako výstrely ticha, ako fermáty, prudké zastavenia krvi, roztúžené šťavy, ako západné výbuchy obrazov v našich hlavách v okamihu, keď sa prebúdžeme“ (1993, s. 24).

Britský divadelný režisér, reformátor divadla Peter Brook zase apeloval na reálnu existenciu doslovného mŕtvolného divadla. „Mluvíme-li o mŕtvolném divadle, třeba poznamenat, že zatímco rozdíl mezi živým a mŕtvým člověkem je zrovna průzračně jasný, v jiných sférách je jaksi zastřen. Lékař okamžitě rozezná stopy života od uzlíčku kostí, z nehož vyprchal život; my však nemáme ty zkušenosti abychom hned postřehli, kdy živá myšlenka či postoj nebo forma vyhasly. Je obtížné to definovat, ale cítí to i dítě“ (1988, s. 14). Reflektovanie smrti by sme letmo mohli evidovať v tomto prípade už len zo strnulej, vyprázdnenej praxe so zastaranými formami doslova muzeálneho charakteru, ktoré sa z určitej zotrvačnosti vyskytujú (môžu vyskytovať) i v súčasnej inscenačnej praxi. „Problém mŕtvolného divadla se podobá problému mŕtvolné nudy. Každá mŕtvolná nuda má hlavu, srdce, ruce, nohy; obyčejně má i rodinu a přátele; dokonce i své obdivovatele. Ale zhluboka si povzdechne, kdykoliv sa s ní setkáme – a tím povzdechom vyjadřujeme lítost, že je jaksi na dně a nikoliv na vrcholu svých možností. Když řekneme mŕtvolný, nemyslíme nikdy mŕtvý; myslíme na něco tíživě činorodého, nicméně právě z toho důvodu schopného proměň.“ (Ibid., s. 52). Konvenčná ustrnutá divadelná tradícia tak v mnohom môže byť pre súčasné obecenstvo nositeľom zreteľnej mŕtvolnosti divadla ako takého.

Otec moderného divadla Jerzy Grotowski (1933 – 1999) sa rezolútne priblížil v koncepcii chudobného divadla k rituálnym princípom a východiskám divadla s evidentným presahom k úrovni zážitkov transgresie. Podľa J. Grotowskeho: „Nie je to stav ani životný postoj, ale proces, akési namáhavé dvíhanie sa, pri ktorom sa to, čo je v nás temné, presvetľuje. Týmto zápasom s pravdou o sebe a strhávaním našej životnej masky mi divadlo, vďaka hmatateľnosti, telesnosti, až fyziologickosti oddávna pripomínalo miesto provokácie, výzvy sebe samému a prostredníctvom seba i divákovi (ale aj divákovi a cez neho i sebe), narušania zaužívaných

stereotypov videnia, vnímania a posudzovania sveta, narušania o to drastickejšieho, že sa formuje práve v ľudskom organizme, v tele, dychu, vnútorných impulzoch; je to problém narušenia tabu, transgresie, ktorá nám prostredníctvom šoku, strhnutia masky a úplného obnaženia, odhalenia, nahoty umožňuje oddať sa niečomu, čo je nesmierne ťažké opísať, ale v čom je obsiahnutý Eros i Charitas“ (1999, s. 14). Práve v koncepte chudobného divadla sa evidentne môžeme stretnúť so snahou o dosiahnutie prostredníctvom hereckého výkonu Grotowského herca – akt sebaodovzdania, obetovania sa performeru divákovi/svedkovi. Nie nadarmo česká dramaturgička a teatrologička Jana Pilátová, znalkyňa jeho životného diela, tvrdí, že „... pro Grotowského jsou základními lidskými otázkami smrt, svoboda, osamělost a ztráta smyslu... Grotowski se domnívá, že se divadlo nemusí spojovat s uměním, s dramaty, produkce a představeními, že je něčím jiným. Divadlo je starodávny nástroj, který nám pomáhá najít cestu ke zdrojům toho, čím jsme vzhledem k dramatu naší existence. (...) Grotowski hledá společný zdroj tradičního a dnešního výrazu, který obnoví náš výrazový potenciál. Jde o zakořenění a esenciální kvality ducha, píše v projektu“ (2009, s. 73 – 75).

Pokračovať by sme mohli vo výpočte prejavov smrti v konceptoch predstaviteľov druhej divadelnej reformy či v širokospektrálnom divadelnom umení, samozrejme, ďalej. Už len z tohto letného náčrtku sa nám jednoznačne vyjavuje doslova mŕtvolný (záhrobný) aspekt divadla, existujúci paradoxne z prítomnosti (životnej reality). Uskutočnenou reflexívnou sondou sa zväčša odkryli rezíduá smrti dokonca v niektorých základných druhoch i typoch divadla, napríklad bábkového divadla, príp. pouličného (erupcie, zrážky, procesie v schechnerovskom zmysle) a pod. Osvetlením vzniku tragédie, rituálnych koreňov divadla, šamanistických praktík, príp. archaických štruktúr obradových hier sme poukázali na ich citelnú spätosť so smrťou. Najmä v súčasnej divadelnej tvorbe môžeme silne badať zjavný návrat k pôvodným koreňom divadla nielen v intenciách druhej divadelnej reformy.

### **(Anti)ilúzia smrti v súčasnej inscenačnej praxi**

Divadlo zásadne zaniká vo svojej prchavosti. Existuje len v konkrétnom javiskovom okamihu, v určitej efemernej pomínuteľnosti, t. j. v konkrétne realizovanej repríze. Mohli by sme povedať, že divadlo súvisle žije a v momente prchavosti zároveň i zaniká. Preto je zaujímavé pozrieť sa aj na tento život divadelnej reality. Aký vlastne je? Táto „vystúpená“ životná realita sa v spomínanej prchavosti, efemérnosti na javisku v určitom zmysle dokumentuje, eviduje ako aj transformuje do inej roviny života.

Máme pritom na mysli javiskovú prítomnosť, ktorá žije len a len v trvaní (procesuálnosti) divadelného vnemu (divadelnej recepcie) počas reálneho priebehu divadelného diela. V tom spočíva permanentná mŕtvolnosť (evidovaná smrť v divadle), keď v bezprostrednej repríze konkrétneho diela umiera/skončí

moment tohto sprítomnenia faktickej reality sveta, života a pod. Divadlo ako umenie tu a teraz hynie prakticky v každom okamihu trvania diela.<sup>31</sup> Vyplýva to zo zjavnej efemérnosti divadelného diela, ktoré vo svojej prchavosti zastavuje určitým spôsobom trvanie života (časový faktor), túto časovú veličinu. G. Banu hovorí v tomto zmysle o tzv. naplnenom okamihu, ktorý recipient zažíva v konfrontácii so živým umením, ktorým je v našom prípade divadelné dielo. „Je to okamih, v ktorom sa divadlo realizuje. Deje sa tak v očiach každého jedného diváka, ale účinok zvyšuje fakt spoločného, kolektívneho vnemu. (...) po tom, ako sa naplnený okamih objaví, zafixuje sa a vyžaruje naďalej svoju prítomnosť počas celého predstavenia. Osvieti divákovu pamäť a tento si ho uchová, vloží do svojho depozitára k iným vzácnym okamihom, ktorých nové prežitie už bude teraz závisieť iba od neho. Aby získal väčšiu istotu, využije celú schopnosť svojej pamäte a tieto naplnené okamihy zlúči s vlastnými životnými skúsenosťami, akými sú napríklad narodenie dieťaťa, odchod milovanej ženy, smrť blízkeho. Vzájomne si takto okamihy a pamäť pomáhajú, aby získali spolu lepšiu odolnosť proti zabúdaniu“ (1998, s. 13 – 14).

Evidovanú smrť možno reflektovať rozhodne na implicitnej úrovni – v neopakovateľnosti divadelnej udalosti). Smrť sa v divadle okrem iného umocňuje následne aj v explicitnej rovine.<sup>32</sup> Ako vidieť – zreteľnú paralelu divadla a smrti by sme mohli vidieť vo viacerých prvkoch a postupoch divadelného, mimetického stvárnovania na javisku v kontexte súčasnej inscenačnej praxe. Divadelné umenie vedome stojí na krehkej polarite života a smrti.<sup>33</sup>

Otázky smrti (večnej témy zmyslu bytia) sú predovšetkým tematickým centrom množstva inscenácií významných európskych divadelných režisérov (Gintaras Varnas, Krzysztof Warlikowski, Robert Wilson, Thomas Ostermeier a iní).<sup>34</sup> Dalo by sa v tomto smere hovoriť o rozsiahlom intenzívnom inklinovaní režisérov a ich podnetných režijných štýlov na preskúmanie zážitku zo smrti, príp. až k akej-si tzv. nekrofilnej línii v inscenačnej praxi .

Tvorcovia k nej prístupujú viac-menej dvojako. Raz sa do popredia dostáva naturalistická deskripcia (realisticky verejné vykreslenie smrti), inokedy zase racionálny odstup (ne)zobrazovania z (anti)iluzívnej pozície. Pri horúcom strete s divadlom – ako sme už spomínali termín Richarda Schechnera: erupcia – možno dosiahnuť intenzifikujúci zážitok práve týmto dvojakým prístupom. Čím viac

31 Derniérou prakticky divadelné dielo definitívne zaniká.

32 Ak odhliadneme od bezprostrednej tematiky smrti, prítomnej v inscenačnom diele, tak sa rozprestiera v ňom ako spomínaný pozostatok pohrebných rituálov, ako sme to reflexívne dokazovali v predchádzajúcej časti.

33 Vždy je životom („vystúpením“ života na doskách, ktoré znamenajú svet – je to, ako sme už neraz spomínali, najaktuálnejší druh umenia v znakovom spredmetňovaní živej reality vôbec). Je viac než isté, že tento život sa v divadle/divadlom predlžuje jeho prezentáciou, „vystúpením“ na javisku v skomprimovanej podobe.

34 Pozri viac Ballay, M. – Fojtíková-Fehérová, D. – Ditte Jurčová, I. (eds.), 2015. 3 x S. *Zborník prednášok o inscenáciách 21. storočia*. Bátovce: Divadlo Pôtoň, Národné osvetové centrum.

sa zvýrazňuje iluzívnosť/antiiluzívnosť, tak na základe toho sa smrť eviduje z viacerých recepčných pólov zároveň.

Mnohí súčasní režiséri nazerajú na ňu akoby z viacerých uhlov práve prostredníctvom antiiluzívneho prístupu. Je to často komentované reprezentovanie nejakej tragickej udalosti, prípadne skutočnosti z triezveho odstupu na vyslovene vecné a aktuálne predostretie. Smrť je v tomto prípade viacnásobne vystavovaná – prezentuje sa jej viacnásobná rekonštrukcia nie iluzívnym spôsobom, ale typickým brechtovským scudzením. Cieľom takýchto prístupov je v divadle celkovo nepodľahnúť totálnemu iluzívnemu vyobrazeniu tematizovaného javu smrti, ale zaujatie kritického postoja k nemu.

Dovoľujeme si tvrdiť, že smrť sa v takýchto režijných postupoch berie z istého odstupu, naschvál sa scudzuje neiluzívnym spôsobom. Vyslovene tu badať aj zreteľný rozmer zábavnosti. Tým, že sa len demonštruje bez stelesňujúceho prežívania, naturalistického ilustrovania, môže nabrať hodnotu výrazne komickú (vystupuje do popredia vyslovene civilná rovina margárovať, t. j. predstierať niečo v otvorenej a oslobodzujúcej paródii). Dôsledky antiiluzívnosti sa potom odrážajú v citelnom charaktere zábavy, resp. zábavného prístupu k smrti, ktorá je značne karnevalizovaná, neraz absurdne sprítomnená. Strach z nej sa tu potláča vďaka anulovaniu všetkej tragickej vážnosti a zbaveniu sa akejkoľvek bolestnej asociácie z nej. Napríklad v inscenácii *Huckleberry Finn* (2014, Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre, réžia: Michal Hába) sa smrť stvárnjuje vyslovene zábavne, prostredníctvom dominantne zvoleného prístupu v réžii. Mohli by sme povedať, že inscenácia *Huckleberry Finn* (2014) je v mnohom krutá, cynická i civilne akcentovaná. Objavili sa v nej aktuálne odkazy, napríklad na súčasného amerického prezidenta, citácie zombie filmov, príp. interné fóry tvorcov na seba samých, ktoré nemuseli diváci často pochopiť. Jadrnú krutosť režisér sčasti zjemňoval najmä odtabuizovaním procesu inscenovania. Hlavný protagonistu *Huckleberry Finn* (Šimon Spišák) sa v takomto prístupe de facto nestotožňoval s reálnou situáciou. Tým, že napríklad postriekal scénu kečupom ako z akčného thrilleru a okomentoval, čo sa práve udeje, komicky zmiernil drastickosť nasledujúcej, demonštračne predvedenej akcie a pod. Režisér, podobne ako v jeho predchádzajúcich inscenáciách v *Divadle koňa a motora*, príp. *Lachende Bestien*, aj v tejto jasne prejavil jeho vlastnými slovami: „... ironizujúce odmietnutie metafory na javisku...“ (Ballay, 2014). Smrť je tak v tomto divadelnom diele predmetom evidentnej komickosti výrazu, a to prostredníctvom zjavnej hyperbolizácie, triviálnosti až infantilnosti.

Antiiluzívne postupy a prostriedky v režijnej tvorbe adekvátne sprítomňuje tento vedomý a zámerný dištanc. Umožňujú divákovi bez citového zaangažovania pristúpiť ku kriticko-reflexívnemu náhľadu na konkrétny antiiluzívny tvar – sústavne prerušovaný komentármi protagonistov hereckej akcie.

Iluzívne divadelné postupy naopak intenzifikujú väčšmi tragicko-bôľny, katarzný rozmer rozprestretej smrti v javiskovej realite divadelného sveta. Zhodne by sme mohli konštatovať so Zdeňkom Bartošom, ktorý sa pýta: „... proč tedy



zrovna divadlo je tak úzce spjato s *iluzí – iluzionizmem – iluzívnými postupy*? Je to bezpochyby pro onu zvláštní povahu divadelného predstavení, ktoré se odehráva *tady, teď* a v reálně trojrozměrném prostoru. Cokoliv se ocitne v akčním rádiu předváděné divadelní hry, je totiž skutečné a zároveň není skutečné, děje se doopravdy, ale zároveň je to jen předstírané. Všechno je a zároveň není tím, čím se zdá být. Kromě toho divadelní fikci nelze nikdy „hermeticky izolovat od skutečného světa“ tak jako ve filmu“ (2011, s. 11).

Ako vidieť, smrť má v kontexte inscenačnej praxe iluzívneho (interpretačného) divadla viacrozmerne významové stupne/roviny semiotizácie. Záleží od konkrétnych režijných tvorcov, ako sa smrť bude ponímať a predovšetkým interpretovať v kontextoch javiskovej ilúzie. Jednotlivé iluzívne divadelné postupy im umožňujú dosahovať interpretačným spôsobom rozmanité sémantické odtiene transponovanej smrti umierania a celkového postmortálneho kontextu života po živote (post-mortem) v javiskovej realite. Smrť sa v tomto javiskovom svetle inak vyníma, keď sa inscenačne nastavuje jej vizuálny rozmer vyplývajúci zo spomínanej imanentne obradovej tendencie divadla vôbec. Divák prioritne uverí iluzívnemu výjavu smrti na scéne.

### Niektorí režiséri (o) smrti

V súčasnej inscenačnej praxi na Slovensku možno postrehnúť veľké množstvo režijných štýlov, s ktorými sa v osobitnej forme možno konfrontovať. Je viac než isté, že rozličným spôsobom zaujímajú pohľad na fenomén smrti. Môžeme sa stretnúť nielen s intertextuálnym a intermediálnym „vystavením“, spredmetnením smrti na scéne v antiiluzívnom rozmere, ale aj iluzívne zvládnutým javiskovým prepisom smrti (rôznej tematiky smrti) s patričnými výrazovými i významovými dosahmi. V rukopise jednotlivých režijných osobností sa neraz v intenzifikujúcej miere sprístupňuje existenčný hraničný prechod ľudského bytia.

Napríklad režisér Blahoslav Uhlár v tomto zmysle neraz nastoľuje doslova mortálny stav doby. Jeho programová dekompozícia je v mnohých prípadoch odrazom morbidnej deštrukcie, hodnotovej roztrieštenosti i postmoderným rozkladom. B. Uhlár nastavuje vo svojom celoživotnom diele práve túto rovину neudržateľného kolapsu sveta (najmä „mor(t)álneho“). Aj slovenská teatrologička Elena Knopová označuje Uhlárovu tvorbu (najmä v kontexte jeho autorskej tvorby v divadle STOKA) za nový typ naturalizmu v súvislosti s hľadaním paralel s trendmi *in-yer-face* drámy v širšom európskom teritóriu: „... inscenácie STOKY sa vyznačujú neobyčajnými krutými obrazovými i jazykovými metaforami, postupne naberajú na vecnosti a dokumentárnosti (tzv. nový naturalizmus). Štylizovaným spôsobom zachytávajú najmä scény násilia rôzneho druhu, hrubé zosmiešnenie stereotypov, ľudský primitivizmus, cynický postoj ku skutočnosti (aj politickej). Základnou poetikou je tzv. poetika vecnosti. Základnou estetikou je dekompozícia, motivická difúznosť, polytematizácia, nedeterminovanosť“ (2010, s. 42 – 43). B. Uhlár

špeciálne vníma mŕtvosť divadla ako jednoznačný prejav divadelnej krízy v primkýnaní sa k strnulej divadelnej tradícii, konvenciám v inscenačnej praxi. Ako uvádza vo svojom II. slovenskom divadelnom manifeste spolu s Milošom Karáskom: „... 400 rokov je každému jasné, že Shakespeare je mŕtv. Niektorí dokonca uvažujeme o tom, či vôbec niekedy žil. Všetky pokusy o reanimáciu tejto mŕtvolky zlyhali. Zastavme tieto nekrofilné omyly...“ (Mistrík, 1990, s. 9).

Prítomná využitá dekompozícia s popretou, narušenou linearitou deja ústi k prchavej esenciálnosti rýdzo fragmentárnej skladby jeho diel. Akoby svorne nastoľovali pozvolné umieranie, rozkladanie – smrť v ničote, obnaženej polarite, temnote.<sup>35</sup>

Režisér Ondrej Spišák necháva obzvlášť zvýrazniť humánnu, opozitný prístup k tematike smrti. Popri jadrnej a hlavne zemitej drsnosti poetiky divadelného združenia Teatro Tatro sa O. Spišák, pochopiteľne, dotýka aj tém súvisiacich s tragickým koncom ľudského života. Ide napríklad o inscenáciu *Prorok Ilja* (2005), ale najmä *Majster a Margaréta* (2014) atď., v oboch sa smrť objavila signifikantná vo svojej realistickej polohe. To, čo je popri uchopovaní smrti priťahujúce, je hlavne očisťujúci humor, oslobodzujúci diváka od neľahkej a neprijemnej tematiky. Režisér ľudsky podáva i viaceré vážne, tragické momenty s určitou intenzitou komickej variety, pričom etická rovina posolstva je vždy divákovi jasná i zrozumiteľná. V tom tkvie humánna univerzálnosť O. Spišáka, ktorý na rozdiel od B. Uhlára nehľadá fascináciu v chaotickom rozmere či fragmentárnom roztrieštení, ale završuje najmä v jadrných, prostých kontúrach ľudskej autenticity. Pomerne časté využívanie exteriérového prostredia tvorcami divadelného združenia Teatro Tatro zreteľne prispieva k oveľa priaznivejšej prístupnosti či akceptácii, paradoxne, často naturalistických scén smrti. Aj zjavná prítomnosť reálnych kozmologických živlov v tvorbe Teatro Tatro, herecká sugestivnosť a celkové naturálne prostredie sa očividne stávajú priblížením k celkovej univerzálnej autenticite výrazového vplyvu.

Naopak, v tvorbe divadelného režiséra Romana Poláka môžeme hovoriť o dôslednom mizanscénickom riešení a komponovaní jeho jednotlivých opulentných inscenácií s množstvom rafinovaných estetických impulzov a inšpirácií. Ako uvádza slovenská teatrologička Dagmar Inštorisová: „... režijná tvorba Romana Poláka je bohatá na rozmanité témy, ale aj mizanscénické postupy... základom každej jeho réžie nie je iba určenie základného priestorového konania herca/ov v danej situácii, vo zvolených okolnostiach a s ohľadom na diváka (ide tu o akcent na optický významový aspekt), ale zámerne komponované obrazy“ (2014, s. 130). Smrť je v režijnom prístupe R. Poláka rafinovane zakomponovaná, napríklad

<sup>35</sup> Aj režisér Dušan Vico sa v podobnom, analogickom druhu kolektívnej tvorby tiež zaoberal postmortálnou v inscenácii divadla SKRAT s názvom *Umri, skap a zdochni...!!!* (2005, SKRAT Bratislava). Tvorcovia v nej v zaznamenaných improvizovaných dialógoch rozvíjali doslova mortálnu tematiku čisto mužského spôsobu vyrovnávania sa so smrťou, úvahami a reflexiami o smrti ako takej.

v inscenácii *Piargy*, ktorá mimoriadne zarezonovala v kontexte unikátnej divadelnej sezóny (2007 – 2008) v Divadle Andreja Bagara v Nitre s názvom *Rodinné striebro*. V tejto inscenácii *Piargy* (2008, Divadlo Andreja Bagara v Nitre) jednoznačne triumfuje smrť na záver inscenácie i v optickej dominantnej sfére – konkrétne v dedine zničenej a zasypanej lavínou. Režisér vykreslil svet plný marazmu, skazy i hrôzy z kataklizmu (svet zasypaný lavínou ako Boží trest za všetku hriechnosť jej obyvateľov), najmä v záverečnom scénickom obraze.



Obr. 17 *M. H. L.* Divadlo P.A.T. Prievidza a Štúdio 12 Bratislava, 2010. Sláva Daubnerová. Snímka Samuel Trnka, archív Divadla P.A.T.



Obr. 18 *Untitled*. Divadlo P.A.T., Bratislava, 2012. Sláva Daubnerová. Snímka Samuel Trnka, archív Divadla P.A.T.

Slovenská režisérka a performerka Sláva Daubnerová sa so smrťou neraz konfrontovala vo svojich performanciách či konkrétnych autorských projektoch. Napríklad v inscenácii *M. H. L.* (2010) realizovala dokonca dokumentárny výskum o prvej dáme slovenskej réžie Magde Husákovovej Lokvencovej. Slovenská teatrologička Elena Knopová pomenúva jej diela pojmom minimalistická réžia. Ako sama tvrdí: „... Daubnerovej divadlo aj s prihliadnutím na inscenáciu M.H.L. by sme mohli charakterizovať ako fragmentárne, recyklačné alebo divadlo opakovanej témy a fyzickej akcie, do istej miery jednoduché až monotónne, s primárnym cieľom podať informáciu zbavenú falošnej či predstieranej emócie. Asociatívnosť, intuitívnosť a intelektuálny chlad sa javia čiastočne ako jej program, čo má za následok aj zmenu v podobe javiskových postáv... Pri tvorbe postáv sa Sláva Daubnerová ako režisérka a performerka zároveň sústreďuje na jednoduchú opakovanú akciu, celkovo úsporný prejav (lexikálne i výrazovo). Postavu abstrahuje na základný súbor znakov, ktorým dominuje fyzické a obraz (samostatný i zaznamenaný fyzický zjav a pohyb) a jednoliaty rečový prejav. Absentuje imitovanie či predstieranie emočných stavov, podstatná je úprimnosť osobnej výpovede“ (2012, s. 106). Autorská inscenácia *Untitled* (2012) má podobný ráz, je inšpirovaná dielom originálnej ženskej umelkyne – americkej fotografky Francescy Woodmanovej (1958 – 1981), ktorá spáchala samovraždu. V oboch inscenáciách

prezentovala prevažne vecnosť, dokumentárnu hodnotu, fakticky podávaného holého svedectva v celkovej rozvíjanej prchavosti.

Divadelná režisérka Iveta Ditte Jurčová sa vo svojej inscenačnej tvorbe s výsostne vizuálnym, výtvarne komponovaným jazykom tiež priamo dotýka markantných vyobrazení smrti. So smrťou ako témou sa rozhodne konfrontuje v rámci výskumných stratégií, ktoré predchádzajú jej tvorbe. Smrť je napríklad prítomná v inscenácii *Psota* (2012, Divadlo Pôtoň, Bátorovce) predovšetkým v spojitosti so sociálnou témou prehlbujúcej sa chudoby na Slovensku. Zvolená tematika sa výrazne prejavila vo výtvarnej zložke. Scénografiu doslova tvorila skladačka velikánskych, na seba naukladaných chladničiek. Ako dômyselný symbolický znak chudoby a sociálnej neistoty očividne ozrejmili a odtajili celkový desivý rozmer tohto globálneho sociálneho fenoménu. Režisérka v tomto zmysle účinne detabuizovala smrť na evidentnom príklade chudoby, sociálneho strádania, finančnej tiesne, bezmocnosti jednej mladej slovenskej rodiny. Šokujúco, nečakane nechala smrť vyjaviť v závere inscenácie. Opisuje ju vo svojej recenzii i Zuzana Uličianska: „... hypernaturalizmus dosahuje svoj vrchol v scéne zabitia úžerničky, z ktorej sa stáva bežná zabijáčka. „Ideme rezať sviňu,“ povie si rodina, a vzápätí začne vyťahovať zo zabitej ženy črevá (klobásy) a deliť sa o ne. (...) Záver produkcie už ústi do akéhosi sociálneho sci-fi, práve táto časť však prináša relevantnú otázku: Kam až môže viesť snaha o vyčistenie miest od bezdomovcov, zlikvidovanie čiernych osád či vyhostenie prisťahovalcov, ku ktorej sa dnes hlásia dokonca už aj seriózní politici? ...prečo sa o týchto problémoch takmer vôbec nehovorí na našich divadelných scénach? Akú divadelnú reflexiu majú u nás tí najzraniteľnejší? Tandemu Ditte a Ditte Jurčová sa podarilo porozmrazovať mnohé mŕtvolky v mrazákoch našej doby. Ich produkcia zámerne – hoci občas aj nechtiac svojimi inscenačnými nedokonalosťami – kladla otázky, čo je ešte únosné v divadle aj v spoločnosti“ (2012, s. 2 – 3). Dovoľujeme si tvrdiť, že režisérka I. Ditte Jurčová týmto spôsobom očividne predostrela varovný edukačný apel naturalistického predostretia mortálnej (sociálnej) tematiky.

Aj Svetozár Sprušanský zobrazuje v rámci doterajšej režijnej tvorby rovnako viaceré podoby mortálnej tematiky s prihliadnutím na jej desivú i tragickú výrazovosť. Mohli by sme spomenúť napr. inscenáciu *Dark Play* (2011, DAB v Nitre) z tínedžerského prostredia s tematikou neblahého vplyvu virtuálnej identity na mládež.<sup>36</sup> Prevažne temné asociácie smrti sa nachádzajú i v dvojinscenácii *Hamlet je mŕtvy, Faust je hladný* (2015, DAB v Nitre), kde sa režiséri (S. Sprušanský a Braňo Holiček) komplikovaným spôsobom zamerali na opätovný rozklad, fragmentárnosť nielen dialógov a monológov (resp. jednotlivých prehovorov postáv), ale tiež rôznorodé rozmery deštrukcie sveta. Tieto „... značné diskrepancie v inscenáciách (od ambiciózne experimentálnych, neraz provokatívnych či kontro-

36 Pozri viac Ballay, M. Línie režijnej poetiky Svetozára Sprušanského. In Knopová, E. (ed.). *Divadelní režiséři na prelome tisícročí*. Bratislava: Združenie divadelných kritikov a teoretikov, Ústav divadelnej a filmovej vedx SAV 2014, s. 147 – 171.

verzných, až po komerčné, zábavné tituly) svedčia o nie jednoznačne vyhranenej poetike tvorcu. (...) V niektorých prípadoch jeho režijnej tvorby smeruje od ostrého, naturalistického (deskriptívneho) dokumentovania k jednoznačnej poetickejšej línii inscenácií s vyslovene výrazovo pôsobivejším, subtilne ozrejmovaným zmyslom pre emocionálnu paletu jednotlivých dôrazov i dosahov inscenácií“ (Ballay, 2014, s. 170).

S. Sprušanský je režisér relatívne často inklinujúci k tematike smrti. Mohli by sme spomenúť aj jeho skoršiu inscenáciu hry Antona Pavloviča Čechova *Čajka* (1999, DAB Nitra), v závere využil hudobnú citáciu predčasne zosnulého slovenského hudobníka Marka Brezovského (1974 – 1994) z albumu vydanom po jeho smrti v roku 1999. Súviselo to s motívom samovraždy v závere Čechovovej hry, analogickým s predčasným úmrtím tohto mladého, talentovaného hudobníka.<sup>37</sup>

Režisér Marián Amsler nechal vyniknúť v inscenácii *Pohania* (2012, SND Bratislava) iný autentický dosah determinujúcich vplyvov prostredia. Išlo o inscenáciu mladej ukrajinskej dramatičky Anny Jablonskej (1981 – 2011), ktorá tragicky zahynula počas teroristických útokov na moskovskom letisku Domodedovo (24. 1. 2011), kde sa v tom istom čase ocitla aj herečka Zuzana Fialová a, našťastie, vyviazla len s ľahšími poraneniami. Môžeme povedať, že tieto okolnosti skutočných nešťastí zaiste prispeli k vytvoreniu inscenácie. Na tematiku smrti v inscenácii Jablonskej hry *Pohania* (2012) možno nazerať v špeciálnej spirituálnej dimenzii symbolického významu. Doslova signifikantnou smrťou babičky (B. Turzonovová) v hre sa paradoxne vykonala očista sveta (obeta) ako určitá záchrana hriechnej, ateistickej, morálne rozdelenej i rozvadenej rodiny, do vzťahov ktorej výrazne zasiahla tesne pred svojou smrťou ako deus ex machina.

M. Amsler sa intenzívnym spôsobom zaoberal tematikou smrti v inscenácii *Fanny a Alexander* (2016, SND Bratislava), ktorá predstavovala významnú adaptáciu rovnomenného filmu Ingmara Bergmana (1918 – 2007) z roku 1982. Princípmi *live cinema* oživoval na veľkej scéne známe filmové dielo. Režisér vykreslil typické bergmanovské témy zo švédskeho protestantského prostredia, týkajúce sa zmyslu existencie života, smrti i Boha. V istom zmysle ich kopíroval na scéne, v čom mu ideálne pomáhali hojne využité prostriedky tzv. *live cinema*. Prchavosť (efemérnosť) divadla sa v zmysle autentického „tu a teraz“ odrazu zjavovala na dvoch veľkých projekčných plátnach po oboch stranách javiska. Túto relatívnu pomínutelnosť smrti a umierania divadla v okamihu javiskového života sme videli dvakrát. Raz na javisku (procesuálnosť zaznamenávanej javiskovej reality príslušnou filmovou technikou – kameramanmi priamo na scéne), potom

37 V tomto kontexte možno spomenúť, že samovraždy v divadle zohrávajú osobitú kapitolu.

Desivou a šokujúcou udalosťou sa jednoznačne stala napríklad smrť režiséra a umeleckého šéfa Divadla na Zábradlí v Prahe Petra Lébľa (1965 – 1999) v kontexte českej divadelnej kultúry. Odbočkou k týmto tragickým prípadom evidentne demonštračných úmrtí umelcov na scéne sa len potvrdzuje, že aj samovraždy tvorcov v divadle sú v tomto prípade doslova akýmsi performatívnym aktom.

v odrazenej podobe vzápätí na projekčnom plátne z dvoch bočných strán javiska. Ilúzia (divadelná a filmová) sa spojili dokopy a vytvorili stabilný kontrapunkt stvárnenia – javiskového, ktorý je autentický i zároveň efemérny, a záznamového stvárnenia (filmového – t. j. odraz efemérnej javiskovej reality druhýkrát – prinieslo v zmysle *live cinema* divákovi zážitok akejsi „mŕtvolnosti“ divadla, resp. popretie divadla *de facto* filmovými vyjadrovacími prostriedkami).

Za výrazne postmortálnu inscenáciu môžeme považovať v kontexte slovenskej inscenačnej tvorby i divadelnú inscenáciu hry Viliama Klimáčka *Mojmír II. alebo Súmrak ríše* v réžii Rastislava Balleka (2015, SND Bratislava). Celý dej inscenovanej Klimáčkovej hry je zasadený v rámci posmrtnej rekapitulácie snovej ilúzie Svätopluka. „Tvorcovia viac-menej preniesli historický námetový okruh aj do univerzálneho priestoru javiska. Režisér Rastislav Ballek zaplnil rozsiahlu hracu plochu nešednými aranžmánmi, mizanscénami i priestorovými kontrastnými konfiguráciami. Dominovala v nej majestátna bábka Metoda, ktorú vodil bábkoherec Ivan Martinka. Hravá fikcia Klimáčkovho textu sa premietla i do celkovej stavebnej stránky inscenácie. Predstavovala pomerne expresívnu, fragmentárnu skladbu posmrtného stavu. Išlo o pomyselnú spoveď Svätopluka/Sventopulka prostredníctvom dialógov s pohanskou bohyňou Runou (Dominika Kavaschová), prezentujúcou sa v rôznych podobách a tvárach ako jeho alter ego. Vo viacnásobných tónoch v nich gradovala explicitne prítomná smrť v citeľnom znakovom uspošobení. Jej priama citácia bola vzbudzovaná lebkou v dominantne tróniacej bábke Metoda (najprv vyhnaného v podobe živej mŕtvolky). Tvorcovia sa evidentne snažili nastoliť posmrtný čas (inscenácia sa odohrávala tesne po smrti Svätopluka). V tiesni existenciálneho strachu, stavu post mortem, sa ako prúd (s)vedomia odvíjala spoveď mocnára, trpkého ľutujúceho svoje činy (otvárala sa príznačná analógia s tragédiou *Kráľ Lear* Williama Shakespeara)“ (Ballay, 2015a, s. 392 – 397).

Dôležité je poznamenať, že Ballekove vízie sa odohrávajú v akomsi priznacom chaose, ktorý je pre tohto režiséra pomerne špecifický. Podobný princíp sme mohli vidieť v inscenácii Aischylovej trilógie *Oresteia* (2012, SND Bratislava), kde sa v jeho typický výtvarnom režijnom rukopise objavujú paralelne rozvíjané akcie na javisku (Ivan Martinka odlieva antické masky komplementárne na javisku so svojim autonómym javiskovým životom). V pozadí dominuje v akustickej zložke zjavná mortálna zvuková kulisa iritujúcich bzúčiacich múch, asociujúcich celkový mŕtvolný rozklad vojnovéj zóny. Smrť, vyplývajúca zo známej Aischylovej trilógie, sa do veľkej miery podporila akustickým koloritom ako aj dynamickou zložkou integrovaného pohybu okrem iného aj dokonca točnou, resp. celkovým riadeným chaosom v štruktúre divadelného tvaru. Smrť nabrala v inscenácii výhradne procesuálny charakter s množstvom výrazných komponentov, neraz paralelne prebiehajúcich v ustavičnej hektickosti i zjavnej roztrieštenosti.

Aj režiséri z najmladšej generácie, a to Ján Luterán, Šimon Spišák, príp. Lukáš Brutovský, sa viacnásobne konfrontujú so smrťou v jednotlivých inscenačných

prístupov. Pre Jána Luterána sa do popredia dostáva istá rituálna tendencia smrti, napríklad v inscenácii *Velký zošit* (2015, DAB v Nitre). V mnohom ju signalizuje tzv. zvuková rovina, resp. technika loopovania, ktorá dodáva inscenácii dokonca pohrebný nádych v čisto artikulovanej podobe. Rozličné rituálne tendencie by sme mohli identifikovať v kontexte Luteránovej inscenačnej tvorby rovnako aj v inscenácii *Europeana – Stručné dejiny 20. storočia* (2014, Slovenské komorné divadlo, Martin), v ktorej sa rekapitulovali najdôležitejšie kataklizmy, genocídy, vojnové ničenia, jednoznačne späté so smrťou v kontexte hrôzostrašného 20. storočia. Smrť v inscenácii rezonovala z replík hercov priam periodickým spôsobom. Herci reprodukovali prostredníctvom nich rôznorodé výdobytky paradoxného storočia a ako kontrast k nim vyjavili neraz i mnohé šokujúce zverstvá.

U Šimona Spišáka sa zase naplno prejavuje zreteľný, už niekoľkokrát spomínaný antiiluzívny prístup vo väčšine jeho doterajších inscenácií. Práve neiluzívna rovina mu poskytuje možnosti nevšedného tvarovania, spredmetňovania a tematizovania smrti na javisku v zmysle intenzívneho odstupu. Napr. v inscenácii *Dogville* (SDKS Nitra) v záverečnom finálnom postrielení všetkých dedičanov sa popri naturalistických výstreloch (postavy sú za čiernymi závesmi postupne likvidované surovým strieľaním) realizuje song s názvom *Arogant blues* hlavnej hrdinky s evidentným cynickým, rezervovaným odstupom k spustenej deštrukčnej riave.



Obr. 19 Lars von Trier: *Dogville*. Staré divadlo Karola Spišáka, Nitra, 2014. Zľava: Radovan Hudec, Andrea Ballayová a Milan Vojtela. Snímka COLLAVINO.



Obr. 20 Agota Kristof: *Velký zošit*. Divadlo Andreja Bagara, Nitra, 2015. Zľava: Marián Viskup, Martin Šalacha a Žofia Martišová. Snímka COLLAVINO, archív DAB v Nitre.

Režisér Lukáš Brutovský necháva vo svojich zaužívaných prístupoch v tandeme s dramaturgom Miroslavom Dachom paradoxne vyniknúť „iluzívnosť“ celkovej inscenačnej koncepcie. Prejavilo sa to najmä v inscenácii *Cyrano z Bergeracu* (2015, DAB v Nitre), v ktorej sa naschvál využila dokonca iluzívna replika konkrétneho barokového divadla. Dominantná iluzívnosť sa postupne začala rozkladať, ba až deštruovať najmä v závere inscenácie. Akčná (dynamicko-premenlivá) scénografia predznamenávala skon hlavného hrdinu. Deštrukcia divadla (podo-

týkajme barokovo-iluzívneho) – inscenovanej predlohy dramatika Edmonda Rostanda sa schválne situovala do príslušného barokového javiska s celým kontextom javiskových dekorácií a prostriedkov. Toto situovanie analogicky súviselo so smrťou Cyrana žijúceho v klame v prestrojení ako herec na pomyselnom javisku sveta. Cyrano žil permanentne v prestrojení niekoho iného, odovzdávajúc repliky inej osobe (Kristiánovi de Neuville) – pre milovanú Roxanu napríklad v slávnej balkónovej scéne. Ilúzia takéhoto divadla sveta s celkovým barokovým zariadením sa v závere odhalila – odkryli sa dômyselné javiskové mechanizmy, „brucho divadla“, čím sa ilúzia obnažila, resp. priznali sa všetky stavebné elementy divadelnej iluzívnej konštrukcie. V závere inscenácie sa celá baroková konštrukcia divadla doslova rozpadla ako analogický znak umierania lásky (umierania človeka z lásky k Roxane).

Z vybranej vzorky rôznorodých režijných prístupov sme mali možnosť dopíeť k určitým tendenciám uchopovania smrti optikou súčasnej inscenačnej praxe. Je dôležité na tomto mieste zhrnúť zrekapitulovať vybrané tendencie slovenských režisérov a režisériek pre mapujúce, celistvejšie bilančné predostretie ich jednotlivých spôsobov/tendencií uchopovania smrti: dekompozícia Blahoslava Uhlára, humánnu univerzálnosť a naturalizmus Ondreja Spišáka, mizanscénické operácie Romana Poláka, hudobnosť a liturgickosť Andreja Kalinku, dokumentárnosť a lyrickosť Ivety Ditte Jurčovej, expresívnosť Rastislava Balleka, antiiluzívnosť a civilnosť, hravosť, zábavnosť (Šimona Spišáka, Jakuba Nvotu, Jána Luterána a i.). Domnievať sa možno, že v spomenutých štýlových prístupoch sa rozmanitým spôsobom transponuje smrť na javisku. Smrť je v tomto zmysle rozlične vpísaná v tematických inscenačných rámcoch divadelných inscenácií. Ak vezmeme do úvahy ich častý vertikálny rozmer, tak je nám hneď jasný celkový transcendentne rozpínavý rozsah interpretačnej škály.

### Spôsoby artikulácie smrti v divadelnom diele

V našom uvažovaní o smrti v divadelnom diele sa postupne dostávame k najrozličnejším komunikačným stratégiám tvorcov, resp. k artikulácii tejto rozsiahlej tematiky širokospektrálnym i univerzálnym divadelným jazykom, t. j. konkrétnymi vyjadrovacími prostriedkami, príp. zložkami javiskovej syntézy. Do centra nášho záujmu sa dostávajú napríklad kategórie ako priestor, pohyb, hudobnosť, muzikalita, príp. celkový herecký prejav, rôznorodé polohy hereckého stvárnenia smrti ako takej.

Je viac než isté, že k rozličným možnostiam komunikácie rozhodne prispieva sémantika priestoru. Aj hudobný skladateľ, režisér a libretista Andrej Kalinka (1978) sa v kontexte svojej autorskej tvorby v rámci umeleckého zoskupenia výtvarníkov, hudobníkov a hercov *Med a Prach* obdivne a kontinuálnejšie zaujíma aj o mortálne témy. Otvára bohatý interpretačný rozmer nastolených obrazov, výpovedí, posolstiev. Príkladom istotne môže byť scénické dielo – meditácia

s názvom *Domov Eros Viera* (2014, Med a a prach, Bratislava) so zjavne tematizovaným životom a smrťou v ňom.<sup>38</sup>

Prevažne autorská inštalácia (na pomedzí divadla, koncertu a výtvarnej inštalácie) vzbudzuje nábožensko–metafyzickú clivotu. Prezентuje doslova sakrálny rozmer v jednotlivých komponovaných partitúrach. Aj slovenská teatrologička Elena Knopová upozorňuje na zjavnú transcendentálnosť tohto výsostne mediatívneho diela: „... tvorcovia artikulujú veľmi prostý, no o to komplikovanejší jav ľudského pasovania sa s vlastným životom i konečného zmierenia sa so smrťou. Memento mori: človek by mal popri všetkej plnosti pozemského života pamätať aj na to, že raz bude porúčať svoju dušu Bohu a pred jeho súdom už bude stáť so svojimi skutkami sám v tichej nádeji na vzkriesenie...“ (2014).

Základné rozostavenie, resp. konfiguračné usporiadanie javiska a hľadiska dodáva rituálny nádych množstvu divadelných (tanečných) diel. Často sa môžeme stretnúť s inscenáciami i performanciami v sakrálnych priestoroch, v ktorých zjavne využívajú tvorcovia ich transcendentálnosť, príp. osobitosť špecifického genius loci rôznorodého priestoru (galerijného, industriálneho, historického a pod.).



Obr. 21 *Domov Eros Viera*. Med a prach, Bratislava, 2014. Ivan Martinka. Snímka Ctibor Bachratý, archív medzinárodného festivalu Divadelná Nitra.

38 „Tvorcovia osnovali toto komorné scénické dielo niekde v rozhraní divadla/obradu, výtvarnej inštalácie a koncertu v rámci integrovaného celku. Predstavovalo lyrickú, neraz i intímnu (súkromnú) výpoveď v osobitej (ne)komunikatívnosti, uzavretej v útržkoch, autentických vyznaniach jeho tvorcov bez zrejmejšej lineárnej dejovej osnovy. Ich úsilie by sme pokojne mohli nazvať divadelnou kontempláciou hudobníkov (Andrej Kalinka, Michal, Mikuláš, Adam Marec), výtvarníka (Juraj Poliak) a hercov (Ivan Martinka, Miriam Kalinková). Aktivita, iniciovaná najmä hudobným skladateľom a režisérom Andrejom Kalinkom, priamo ústila do experimentálneho obtekania umeleckých druhov: osobitej divadelnosti, hudobnosti, výtvarnosti v ich plynulej simultánnosti, ako aj výraznej autonómnosti v kontexte komorného scénického diela s predsa len primárnym hudobným potenciálom. Tvorili ho poväčšine žalmy v kontrapunkte s lyrickými baladami v piesňovej podobe“ (Ballay, 2015a, s. 397).

Keď režiséri Per Spildra Borg a Viliam Dočolomanský otvárali nezávislý kultúrny priestor Stanica Žilina-Záriečie v roku 2003 svojim spektakulárnym sviatkom *Cesta do stanice* (2003), tiež vychádzali z konkrétneho genius loci miesta, vpísaného do neho ako určité memento. Lokálna stanica, z ktorej boli počas druhej svetovej vojny deportovaní židovskí spoluobčania do koncentračných táborov v Poľsku, je dnes už renomované centrum nezávislej kultúry na Slovensku (kultúrny uzol). Dvojica režisérov pri jeho otvorení intenzívne reflektovala spätosť miesta s tienistou históriou, pamäťou smrti a pod. Divadelný event možno charakterizovať prevažne cez snovú optiku. Výrazne by sme v ňom okrem iného mohli vidieť aj akúsi introspektívnu sondu do ľudského podvedomia. „Takto sa nám môžu konkrétne obrazy evokačne osvetľovať snovou asociatívnosťou a všetkým, čo do tejto fantazijnej ríše jednoznačne patrí. Dom železničiarovej rodiny si svojimi troma úrovňami – pivničnou (suterénnou), obytnou, podkrovnou – svojím spôsobom naznačuje i vrstvy ľudskej psyché – superego, ego, id (zo psychoanalytického hľadiska). Aj do týchto introspektívnych sond siahali tvorcovia, keď koncipovali projekt. Cesta do útrov architektonického priestoru nebola len obzretím sa do minulosti kultúrneho miesta, ale i vlastným sebaspytovaním sa, pohľadom do vlastného vnútra. Cez tieto jednotlivé úrovne ľudskej osobnosti a jej podvedomia môžeme pochopiť celú vojnovú mašínériu i z hľadiska pôsobiacich inštinktov a pudov. Práve vojnová situácia je výrazne poháňaná týmito deštruktívnymi silami. V uplatnenej snovej optike ich prezentujú tajuplné postavy na chodúloch či zakomponovaný cirkus, v ktorom sú všetky postavy nakoniec postrieľané. Svadba a mier sú napokon ornamentálnou oslavou, zábavou v akejsi posmrtnej ríši nebeskej harmónie. Všetci sa stretávajú na fiktívnej svadobnej hostine, oslobodení od jarma bolestného súženia vojnových katakliziem 20. storočia“ (Ballay, 2012, s. 104).

Určitý aspekt znakovej smrti je možné vidieť najmä v hereckej zložke, využívaním masiek či špecifického bieleho líčenia, štylizáciou až po rôzne hlasové i nehlasové herecké výrazové prostriedky s doslova hudobno-obradovou hodnotou. Možno sa domnievať, že už v herectve sa ráta s tendenciou znovuzrodenia. Premena herca do postavy je tým neviditeľným umením hercov, vlastným len hereckému umeniu. Herci prostredníctvom svojej psycho-fyziologickej matérie oživujú dokonca mŕtvy svet, prezentujú nejakým spôsobom aj v nejednom prípade život po živote v spredmetnenej postmortalite a pod.

Herci, takpovediac, stelesňujú smrť, vdychujú jej scénický život. Napríklad režisér, hudobný skladateľ a scenárista Kamil Žiška sa vo svojej autorskej rozprávke *Mátohy* (2010, DAB v Nitre) venoval motívom života, lásky a mysticizmu smrti. Rozvinul na scéne poetiku ľudového divadla, dedinský kolorit blízky juhozápadnému nitrianskemu regiónu. Írečitú výrazovosť výstižným spôsobom vyrozprával detskému príjemcovi rozprávkový príbeh cez prostorekú naturel dedinských postáv a postavíčiek. (...) Eva Večerová stvárnila mysterióznu postavu Smrtky s husacím brkom s riadnou dávkou vážnosti a rustikálnej jednoduchosti. Kostýmový

atribút zreteľne ľudovej postavy s kosou, husím pierkom a bielym plášťom ľudovej postavy Lucie ju predurčoval k zjavnej obradovej funkcii s kradným približovaním sa k nebožtíkovi aj so svojimi dvomi pomocníkmi. Zreteľný prvok možno dnes raritne sprítomneného „obradového divadla“ s magickou silou maskovej Smrťky v jasne zachovanej autenticite (Ballay, 2010). Autorský tím (Kamil Žiška spolu s dramaturgom Danielom Majlingom) sa väčšmi hlásil k zreteľným inšpiráciám osobnosťou dokumentaristu Martina Slivku a jeho unikátneho zachytenia masiek i kostýmov obradových hier slovenského ľudového divadla.



Obr. 22 *Mátohy*. Divadlo Andreja Bagara, Nitra, 2010. Zľava: Martin Fratrič, Matúš Krátky a Jakub Rybárik. Snímka COLLAVINO, archív DAB v Nitre.



Obr. 23 *Piargy*. Divadlo Andreja Bagara, Nitra, 2008. Zľava: Daniela Kuffelová, Gabriela Dolná, Anton Živčic a Martin Nahálka. Snímka COLLAVINO, archív DAB v Nitre.

Smrť je takýmto spôsobom predovšetkým reflektovaná hercami, ktorí sú jej jednoznačnými sprostredkovateľmi. Prezентujú sa napríklad ako vystupujúci chór/zbor v rámci predstavenia. Dodávajú konkrétnej inscenácii latentný pohrebný (rituálny) ráz a pod. Rovnako môžu stelesňovať fiktívne antropomorfné bytosti, postmortálne výjavy postáv s celým spektrom výrazových prostriedkov tohto charakteru. Vyplývajú tiež z akcentov, podnetov nežitia, statickej zborovej sošnosti z čias antického Grécka či štylizácií s obdobnou valenciou a symptomatickou valenciou určitej polohy rudimentu smrti.<sup>39</sup>

Hlasy tóny, gestá, slová taktiež dokážu výrazne priblížiť v inscenovanom diele tematiku smrti, príp. evokáciu tragického skonu, mortality ako aj postmortálnej situácie zo záhrobia. Je paradoxom, že práve v živej produkcii hereckej kreácie sa ako kontrast odráža tvár (maska) smrti.

Hudobnosť, jej vibrácie a všeobecná prítomnosť v divadle (špeciálne muzikalita) v hereckej zložke odkazuje na hudobno-rituálny koreň divadla z pôvodných obradových hier či ceremónii s transcendentným rozmerom. Podstatné narábanie s rytmickými štruktúrami, vibráciami či tancom (pohybom) v určitej synkre-

<sup>39</sup> Istým akcentom smrti, jej evidentného oživenia na scéne môžeme pokladať tzv. štronzo – ustrnutie herca v dominantnej sošnosti, statickosti v rámci priebehu hereckej akcie.

tickosti jednotlivých umeleckých druhov nesporne vedie k emocionálnemu stavu vytrženia ich účastníka a tvorcu zároveň. Hudobnosťou a rytmickosťou (určitými opakujúcimi sa štruktúrami) sa zreteľne dostavuje dominantný rituálny recepčný vplyv (dosah), účinkujúci azda na každého v rámci divadelnej komunikácie.

Hudbou (bubnami, piesňou a tancom) sa účinnejšie smrť vyplavuje niekedy dokonca i v podobe tranzu, predovšetkým v spojitosti s tancom a celým kontextom pohybového umenia. Účinkujúci sa tancom v rozpínajúcom vyjadrení rozprestierajú kdesi na pomedzí istého prekročenia dominantného transcendentného prežitia. Potvrďuje to i poľský kultúrny teatrológ a antropológ Leszek Kolankiewicz v skúmaní najmä afro brazílskej kultúry, v ktorej nachádza zreteľnú prítomnosť kultov tranzu realizovaných niekdajšími potomkami čiernych otrokov privezených z Afriky. V rituáli candomblé skúmal špeciálne piesne pozývajúce božstvá/duchov, tanečné kroky, v ktorých sa dosahoval tranz a oživovanie duchov predkov: „... zjavenie, ukázanie ducha, epifánia vstúpenia na účastníka/celebranta, bola jednou z ciest ako sa zúčastnení rituálu mohli stretnúť s bohom... Spoločnosť týmto spôsobom dosahovala svoju úplnú celistvosť: živi s mŕtvymi, a bohmi dohromady“ (2010, s. 71). Hudbou sa evidentne stimuluje aj istá obradová iniciácia (najmä ak je živá, t. j. v živej produkcii). Evidentné je to najmä v prípade tvorby slovenského režiséra Viliama Dočolomanského v rámci medzinárodného divadelného štúdia Farma v jeskyni v Prahe. Z autorskej poetiky jeho diel vanie svojrázna rituálnosť, a to najmä v herecky ojedinelých partitúrach vzbudzujúcich hudobnosť. Celkovou muzikalitou privoláva režisér doslova postmortálnu atmosféru jednotlivých, komponovaných scénických obrazov. Farma v jeskyni je divadlom tanca s fyzicky exaltovaným prejavom jeho členov s prvkami expresívnosti – dosahujúci prostredníctvom svojich výkonov artikulovanú ľudskú skúsenosť. Členovia divadelného štúdia ju integrálne tmočia, pretože je intenzívne prítomná v kolektívnej skúsenosti rôznych zaznamenaných obradov a kultúrnych praktík.<sup>40</sup>

Možno skonštatovať, že sa tvorcovia vo všeobecnosti hudobnosťou dokážu oveľa viac priblížiť k smrti a jej dominantnej atmosfére. Hudbou ju markantne asociujú i obradom (divadelným predstavením) transponujú. Existujú zjavné hudobné motívy, citácie – sprítomňujúce sakrálne (transcendentné) témy, príp. vyvolávajúce sprievodné pohrebné konotácie v kolorite smrti (zomierania) či celkovej postmortálnej existencie.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Režisér Viliam Dočolomanský dosahuje v Medzinárodnom divadelnom štúdiu Farma v jeskyni prostredníctvom permanentnej muzikalita ako hudobný skladateľ v hereckej zložke rituálnu hodnotu jeho doterajších diel: *Sonety temné lásky* (2002), *Sclavi – Emigrantova píseň* (2005), *Čekárna* (2006), *Divadlo* (2010) a pod. Dosahuje v nich akcent akejsi „divadelnej omše“, divadla ako obradu, príp. rituálneho divadla, v ktorom sa neraz prezentujú sakrálne, transcendentné motívy vrátane smrti ako dominantnej, konštantne stabilnej témy v kontexte jeho autorskej divadelnej tvorby.

<sup>41</sup> Keď sa napr. v inscenácii hry A. a V. Mrštíkovicov *Mariša* (2003, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, réžia: Jan Antonín Pitínský) objaví hudobná citácia z piatej symfónie Gustava Mahlera, zároveň

Hudobnosť (autenticky prítomná zo živého zdroja v divadelnom predstavení) zreteľne napomáha celkovému rituálnemu ožitiu, ktorá, najmä svojim rytmickým ladením, môže v niektorých prípadoch vyvolať vibráciami, určitou opakujúcou, umocňujúcou monotónnosťou extatickosť, vzrušenie, napätie. Jej prítomnosťou sa odlišuje príznačný hudobno-tanečno rituálny koreň.

Prejavuje sa to napr. v scénach anticipujúcich smrť, ako aj v defilujúcich, finálnych tragických momentoch až po postmortálne dimenzie zreteľného života po smrti. Hudobný element divadla rozhodne navracia tematiku smrti latentným spôsobom i v revitalizácii, v návratoch do minulosti (zabudnutej, tabuizovanej, vykořenenej a často i mŕtvej). Na dokumentárne ožitú minulosť sa zároveň nabaľuje sledovaná tematika smrti. Smrť sa stáva znakom v divadelnej štruktúre, špeciálne sa zvýznamňuje a je javiskovou, divadelnou realitou privolávaná, resp. nepriamo vzbudzovaná.

Z toho nám jednoznačnejšie vyplýva, že miesto, hudba, obrad, tanec, expresívnosť dokáže vo viacnásobnom rozmere nielen asociovať premortalitu, príp. postmortalitu divadla, ale tiež navodiť či, lepšie povedané, účinne tematizovať výjav smrti a fiktívne sa tak priblížiť v jednotlivých umeleckých vyobrazeniach k esencii života a jeho konca, resp. postmortálnej záhade bytia – existencie života.

## Divadlo a pamäť

So smrťou v divadelnom diele rozhodne súvisí aj rozpomínanie, rekonštruovanie, revitalizovanie dávnych, vytesnených kolektívnych tráum z minulosti, ich opätovné reflektovanie zo súčasnej optiky a pod. Podľa nášho názoru sú jednotlivé prístupy oživujúce pamäť (spájajúce divadlo s pamäťou) predovšetkým asociatívnym sprítomnením zabudnutej minulosti a reflexiou smrti.

V súčasnej inscenačnej praxi je možné reflektovať rôzne rekonštrukcie často závažných udalostí, v ktorých sa obzvlášť markantne vyskytuje smrť. Príkladom sú najmä dokumentárne prístupy tvorcov so zameraním na jednotlivé výskumy, rekonštrukcie najrôznorodších tém z minulosti i súčasnosti. Je viac ako príznačné, že sa v nich účinnejšie (de)tabuizuje smrť, príp. historická kolektívna vina, resp. revitalizuje sa kultúrna pamäť a pod.

Maďarský režisér Árpád Schilling autorským spôsobom rád využíva metódu kolektívnej tvorby, ktorú jednoznačne využil v inscenácii *Čierna krajina/FEKE-TEorszagh* (2004, Krétakör Színház).<sup>42</sup> Á. Schilling podľa slovenskej teatrologičky Martiny Vannayovej totižto „... tematizoval fenomény, ktoré existujú v pozadí

politického diania v Maďarsku i v Európe – moc, násilie, problém minorít, migrantov, ľudí na okraji spoločnosti, elít, fungovania Európskej únie či štátnych úradov a fungovania médií. Inscenácia vznikla kolektívnou metódou, tzv. devicingom, na základe novinových správ, ktoré človek dostával v podobe sms na mobilný telefón. (...) Prevažujú smiešne scény, pri ktorých diváci priam až plačú od smiechu... Schilling však umne strieda smiešne scény so scénami mrazivými, keď napríklad vysokú mieru samovrážd v Maďarsku komentujú spievaním detskej pesničky, v ktorej zmenili slová a kánonicky opakujú leitmotív „ohneň, ohneň“ ako memento spoločnosti, v ktorej sa aj pre zlé sociálne pomery upálilo v krátkom čase hneď niekoľko ľudí“ (2015, s. 23 – 26). Autorská inscenácia *Čierna krajina* (2004) divákov nielenže zabavila, ale zároveň iritovala nelichotivou správou o súčasnej (maďarskej) spoločnosti – v mnohom xenofóbnej, so vzrastajúcim extrémizmom a nacionalizmom (nie tak vzdialeným i Slovensku, resp. celému stredoeurópskemu regiónu). Režisérovi k tomu dopomohla rýdzo antiiluzívna rovina scudzovania v hereckej zložke často komentovaných tragických bilancií výstostne s odstupom, čo ešte viac prispelo k výrazovému akcentovaniu šokujúcej inscenačnej výpovede.

Český režisér Jiří Havelka vo svojej autorskej tvorbe obzvlášť rád realizuje výskumy mnohých tabuizovaných tém (a ich rekonštrukcií), ktoré sú často zabúdané (českou) spoločnosťou. Príkladom by mohla byť autorská inscenácia s príznačným názvom *Dechovka* (2014, Divadlo VOSTO5, Praha), v ktorej sa zaoberá málo známymi udalosťami tzv. Dobronínskeho masakru. Počas odsunu Nemcov po druhej svetovej vojne v obci Dobronín v blízkosti Jihlavy došlo k násilnému vyvraždeniu niekoľkých miestnych nemeckých obyvateľov. Poukázali na to nedávne nálezy kostí v blízkosti obce. J. Havelka sa v netradičnom site-specific projekte (v nevidadelnom priestore Baračnické rychty) podujal na rekonštrukciu takmer zabudnutého prípadu z povojnových čias na českom pohraničí.

Podobne aj v ďalšej rezonujúcej inscenácii *Já, hrdina* (2011, Divadlo Disk Praha) český režisér viac-menej nastolil eticko-recepčný vplyv svojej inscenačnej výpovede, ktorá mala tentokrát charakter kriminalistickej rekonštrukcie opäť prevažne dokumentárneho charakteru. Týkala sa pomerne citlivej témy – problematickej a v mnohom i kontroverznej súrodeneckej dvojice bratov Mašínovcov, ktorá pomerne dosť rezonuje v českej spoločnosti prakticky dodnes. Zároveň ju i značne polarizuje. Časť verejnosti vníma súrodencov Mašínovcov ako hrdinov protikomunistického odboja a časť ako jednoznačných vrahov. J. Havelka sa neprikláňa ani k jednej z možných interpretácií, ergo nesúdi. Necháva morálnu rovinu relativizovania na diváka. Prostredníctvom rekonštrukcie príbehov oboch bratov z rôznych uhlov osvetľuje možné etické postoje, ktoré k nim možno zaujať. Smrť na javisku detabuizuje. Evidentne ju demonštruje ako pri kriminalistickej rekonštrukcii – civilným herectvom, komentovaním a margírovaným predvedením všetkých skutkov bratov Mašínovcov, ktorí sa sériou vrážd colníkov prebojovali z komunistického Československa na vtedajší Západ v kontexte 50. rokov

sa stáva znakom, anticipáciou smrti mlynára Vavra, ktorého otrávi Mariša. Piata symfónia Gustava Mahlera je okrem iného späť s významnou mierou i s filmovým dielom Luchina Viscontiho *Smrť v Benátkach* (1971), čím sa asociatívne ešte viac primkyna táto hudobná citácia v inscenácii s danou tematikou smrti.

42 Diváci na Slovensku sa mali možnosť oboznámiť s touto inscenáciou na medzinárodnom festivale Divadelná Nitra v roku 2005.

20. storočia. S kauzou sa nielenže detabuizujú jednotlivé rekonštrukciou zachytené vraždy, ale sa preveruje citlivosť spoločnosti, resp. prehlbovanie i upevňovanie kultúrnej pamäti.

Tým, že J. Havelka obnažuje na javisku kauzu princípami dokumentárneho divadla, vytvára z nich doslova verejnú, scénickú rekonštrukciu prípadu, dôkladne súvisiaceho so smrťou. J. Havelka tak reaktualizuje, oživuje, sprítomňuje publiku jednoznačne tabuizované spoločensko-historické témy. Je si rovnako vedomý relatívnosti divadla ako prchavého a pominuteľného média. Pritom dodáva: „... divadlo už z princípu nebude zcela dokončené nikdy. V permanentní nehotovosti je zakódovaná pomíjivosť jakožto hlavní divadelní zákon. Diváci pod kotlem opět roztopí a hmota vo formě opět změkne, nicméně tvar už by ztratit neměla, tedy mluvíme-li o (nepřesně nazvané) tradiční inscenaci, ne o čisté improvizaci či happeningu“ (2012, s. 137). Možno povedať, že režisér publiku skôr prezentuje rekonštrukciu, divadelnú mašineriu (*Já, hrdina*), autorský projekt site specific (*Dechovka*), príp. interaktívnejšie formy aktívnejšieho zapojenia publika do zreteľne otvoreného divadelného tvaru. Môžeme konštatovať, že režisér obdivne i inšpiratívne uplatňuje prioritne výskumný prístup, ktorý demonštratívne prezentuje publiku. Tematiku smrti nastavuje v civilnej, komentovanej rovine, aby ju príslušne detabuizoval.

Dovoľujeme si konštatovať, že divadlo predstavuje významnú platformu vehementnej obhajoby, reflexie, rekonštrukcie a znova predvedenia pre oči divákov. Prostredníctvom divadelného diela sa publiku smrť vždy znovu a znovu sprítomňuje pre lepšie prehĺbenie individuálnej a kolektívnej skúsenosti, rozširujúcej jej diapazón významovosti.<sup>43</sup>

Dôkazom toho môže byť aj česká komorná opera Aleša Březinu a Jiřího Nekvasila *Zítva se bude...* (2008, ND Praha), v ktorej sa do centra záujmu tvorcov dostala rekonštrukcia procesu s Miladou Horákovou. Dokumentárnym spôsobom sa reflektuje konkrétna politická udalosť z totalitných čias – a síce nezmyselná poprava M. Horákovvej (v inscenácii ju stvárnila Soňa Červená) a mnohých ďalších po vykonštruovanom politickom procese z hrôzostrašných 50. rokov 20. storočia v Československu. Smrť sa špecificky tematizovala v symbolickej rovine i vďaka prítomnému detskému zboru v zakrvavených zásterách a čiernych pionierskych šatkách. Najintenzifikujúcejšou výrazovosťou smrti je nasiaknutá záverečná časť komornej opery s názvom *Žádost o milost*. Podľa M. Vannayovej je to: „... bolestivé a tragické finále, zavřšené trinástou částou, nazvanou Poprava Dr. Milady Horákové. Tá je citátom listu, ktorý napísala Milada Horáková na rozlúčku a ktorý vtedajšia justícia adresátom zatajila a dostal sa k nim až v roku 1990. Aleš Březina ju necháva zaspievať polyfonicky vedeným detským zborom“ (2015, s. 37).

43 Divadlo existuje pre pamäť, udržiavajúcu večnosť v ustavičnom pripomínaní. Pováčšine sa spája s univerzálnymi témami často až s transcendentným rozsahom. Skomprimovaný svet v prostredí javiska je priam nevyhnutným spôsobom spätý so smrťou predovšetkým v tragickom poňatí i výrazovom určení.

V podobnom dokumentárnom duchu sa v kontexte nezávislej autorskej tvorby na pomedzí viacerých umeleckých druhov môžeme stretnúť s inšpiratívnym nezávislým umeleckým zoskupením s názvom *Handa Gote research & development*. Slovenský divadelný kritik Miroslav Zwiefelhofer tvrdí, že „... ich nemožno označiť výhradne za divadelný súbor. Sú hudobnou skupinou, tanečno-pohybovým zoskupením aj, mediálnymi archeológmi“ (2015, s. 129). K rekonštrukcii pamäti sa obdivuhodne dostávajú napríklad prostredníctvom rodinnej archeológie v autorskom projekte *Mraky*<sup>44</sup>, pripomínaním si svojich koreňov, jednotlivých príslušníkov rodiny a ich tragických úmrtí.

Ako dodáva M. Zwiefelhofer: „... *Mraky* reprezentujú dokumentárnu líniu divadla, ktorá má v súčasnosti nesmierne silné zastúpenie (nielen) v európskom divadelnom kontexte. (...) Táto inscenácia je totiž z obsahového hľadiska primárne výpoveďou performerky Veroniky Švábovej o histórii jej rodiny od roku 1938, keď sa jej predkovia nasťahovali do domu, v ktorom dodnes Švábovci bývajú. Samotný názov *Mraky* odkazuje na koláč, ktorý piekla babička Libuše pre svoju vnučku Veroniku. Práve pečenie koláča rámcuje celú inscenáciu. (...) Divák sa tak postupne zoznamuje s Karlom Švábom, bývalým vysokopostaveným funkcionárom KSČ. Tesne po februári 1948 zastával funkciu námestníka ministra vnútra, následne ho zatkli, v procese s Rudolfom Slánským ako jedného z najvyššie postavených funkcionárov odsúdili na smrť a v roku 1952 popravili... Protipól k týmto udalostiam tvoria všedné udalosti zo života rodiny... Ide teda o storytelling, avšak v tomto prípade obohatený o niekoľko rovín“ (2015, s. 135). Dalo by sa povedať, že autorská poetika tohto umeleckého zoskupenia sa úzko primkyna k tematizovaniu smrti, rozpomínaniu a reminiscenciám k minulosti jednej rodiny.

Z uvedeného vyplýva, že smrť sa opätovne pertraktuje, oživa v demonštrácii hrania/prezentácie v divadelnom diele alebo performancii, aby sa víťazne ozrejmla, konkretizovala a kolektívne precítila, prípadne obhájila jej hlavne etická hodnotová valencia. Nevyhnutným predpokladom k takej účinnej priereznosti smrti je už spomínaný model tzv. erupcie načrtnutý americkým teatrológom R. Schechnerom.<sup>45</sup> Je viac než zrejmé, že nemusí nevyhnutne súvisieť s pouličným (príp. gerilovým) divadlom. V inscenačnej praxi sa zreteľne možno stretnúť s dielami, ktoré zjavne narábajú s aspektom rekonštrukcie nejakej tragickej udalosti, príp. ju dokumentárne zachytávajú, podrobne analyzujú či skôr reflektujú.

Okrajovo sa môžeme zmieniť o ďalšom aspekte pamäti v divadle. G. Banu upozorňuje na existenciu významného fenoménu tzv. posledných diel, resp. umeleckých diel ako závetov. Ako sám tvrdí: „... umelecké diela-závety sú významné diela, ktoré jednoznačne od seba oddeľujú život a smrť. Hranica je jasne vytýčená, posledné slovo vypovedané, názor sformulovaný. Uzatvárajú umelcov život, ktorý dokáže vyjadriť svoj konečný význam alebo význam, ktorý si pripisuje,

44 Tento autorský projekt bol opätovne uvedený na Medzinárodnom festivale Divadelná Nitra 2011.  
45 Pozri viac v predchádzajúcej kapitole.



jednoducho význam, ktorý zdôvodňuje jeho predošlú existenciu a vykupuje ju. Posledné diela nie vždy dospejú do takéhoto záverečného naplnenia... stane sa, že sa ich reč preruší, prekryje ju ticho a takéto posledné diela už navždy ponessú na sebe pečať smrti. Sú to diela, ktoré majú smrť ako tmelivo. Naproti tomu diela-závety sú dielami smrti iba očakávajúcimi“ (1998, s. 196).

Nemenej dôležitým aspektom umeleckého diela-závety v zmysle očakávanej smrti by mohol byť zároveň testament umelca, napríklad srbskej performerky Mariny Abramovičovej. Doslovne v ňom uvádza podrobné, až detailné inštrukcie svojho pohrebného ceremonálu, ktorý by mal byť ako celok *de facto* performanciou:

*V prípade mojej smrti si želim nasledujúci smútočný ceremoniál:*

*Tri rakvy.*

*Prvá rakva s mojím skutočným telom.*

*Druhá rakva s napodobením môjho tela.*

*Tretia rakva s napodobením môjho tela.*

*Určím tri osoby, ktoré sa postarajú, aby tri rakvy boli určené na tri rozdielne konce sveta (Amerika, Európa a Ázia). V zapečatenej obálke budú špeciálne návody s ich menami a ďalšími inštrukciami (Fekete, 2015, s. 229).*

Tento testament umelkyne a performerky je podľa slovenskej teatrologičky, dramaturgičky a prekladateľky Vladislavy Fekete „... dôkazom zaniatenosti a pripútanosti k vlastnému telu (...) Mnohé prvky z jej testamentu využil aj Bob Wilson v inscenácii *Život a smrť Mariny Abramovič*, v ktorej si zahrala aj samotná umelkyňa“ (Ibid., s. 229).

Práve pripútanosť k telu s akcentom sebatrýznenia, ničenia a poškodzovania približuje zreteľne umelkyňu k súvislejšiemu nastoľovaniu a deklarovaniu smrti. Podľa francúzskeho teatrologa Patricea Pavisa, odvolávajúc sa na Andreu Nouryehovú, najmä jedna z foriem performancie *Body art (telo ako umenie)* používa telo performeru na to, aby ho ohrozilo, aby ho ukázalo alebo overilo jeho imidž (Pavis, 2004, s. 302). Aj u M. Abramovičovej nepochybne môžeme postrehnúť silný príklon k zámernému ohrozovaniu svojho tela v mnohých jej performanciách vo zväčša galerijných priestoroch. Neraz v nich smeruje k radikálnejším tendenciám zjavného sebapoškodzovania, deštruovania či sebatrýznenia. Jedna z významných performatívnych aktivít umelkyne – performancia s názvom *Tomásove pery („Lips of Thomas“)* v innsbruckej galérii Krinzinger (24. 10. 1975) zachytáva deskriptívnym spôsobom nemecká teatrologička Erika Fischer-Lichte: „... na začiatku se svlékla do naha a poté prešla k zadnej stene galerie, pripevnila na ni svoju fotografiu a orámovala ju päťicípou hviezdou. Odtiaľ se presunula ke stolku, na ňomž bol biely obrus, láhev červeného vína, sklenice medu, krištálový pohár, strieborná lžička a dútka. Usadla na židli, uchopila med a lžičku. Pomalu nalila červené víno a po malých doučkách ho pomalu polykala. (...) Vstala a prešla k zadnej stene

s fotografiou. Zády k ní, čelom k divákum si žiletkou vyřízla do podbřišku päťicípou hviezdou. Krvácela. Potom vzala dütka a začala se vkleče, pod vlastním obrazem, zády k publiku švihat po zádech. Objevily se krvavé šrámy. Nakonec ulehla na kříž z ledových kostek a rozpažila ruce. Ze stropu v místech nad jejím břichem visel tepelný zdroj. Přílivem horkého vzduchu začaly rány ve tvaru päťicípé hvězdy opět krváčet. Abramovičová zůstala nehybně ležet na kvádrech ledu s úmyslem prožívat muka tak dlouho, dokud teplo všechen led neroztopí. Po třiceti minutách v nehybné poloze, bez jakéhokoli náznaku možného přerušení trýzně nesneslo několik diváků dál její utrpení. Sundali ji z ledového kříže a odnesli pryč“ (2011, s. 11).

Čo tkvie za týmito performatívnymi aktivitami? M. Abramovič nastoľuje predovšetkým transgresívny stav vážne prekročenej hranice života a smrti. Nielenže performatívnym aktom vzbudila rozruch či poburujúco šokovala, ale hlavne okato predvádzala minimálne fyzické trýznenie seba samej pred očami publika. Umelkyňa len čakala na zastavenie krvácania, čím sa jej performancia definitívne ukončila. M. Abramovič takto testovala dokonca ich výdrž – koľko sú ochotní zniesť voyeristickým spôsobom pohľad na trýznené telo performerky v kontinuitnosti.

### **Frekvencia smrti ako indikátor mor(t)álneho stavu doby (?)**

Bázeň pred smrťou (ako aj smrť samotná) nutne defiluje v žánroch dramatickej tvorby, akým je tragédia *par excellence*, vyplýva tu tendencia navodiť katarzné uvoľnenie, súcitom, očistením od tejto traumatizujúcej udalosti. Svetoznámy americký teatroológ Marvin Carlson, odvolávajúc sa na analýzu Aristotelovej *Poetiky*, sčasti problematizuje práve pojem katarzie, ktorú nemožno celkom jednoznačne kategorizovať. Podľa neho: „... bežná interpretácia pokladá katarziu za grécky lekársky termín a tvrdí, že na rozdiel od Platóna podľa Aristotela tragédia vášne nevyvoláva, ale v skutočnosti diváka vášní zbavuje. Tragédia by teda mala pôsobiť ako homeopatikum, ktoré lieči ťažkosti podávaním miernych dávok podobných činidiel, v tomto prípade pocitov súcitu a strachu“ (2006, s. 13). Smrť, ako je zrejme, sa prirodzene tematizuje predovšetkým v kontexte tohto žánru. Aj Aristoteles v teoretickom spise *Poetika* konštatuje, že „... tragédia je zobrazením nielen uceleného deja, ale aj okolností vzbudzujúcich strach a súcit. A to býva najmä vtedy, keď udalosť vyplýva z udalosti proti očakávaniu. Lebo takto spôsobia väčšie prekvapenie, ako keby sa stali samy od seba a náhodou, pretože aj z náhodných udalostí najpodivnejšie sa javia tie, o ktorých sa zdá, že sa stali úmyselne, ako napríklad Mityova socha v Argu zabila strojcu Mityovej smrti, padnúť na neho práve vtedy, keď sa na ňu díval. Zdá sa totiž, že takéto veci sa nestávajú náhodou. Takéto deje sú preto nevyhnutne krajšie“ (2009, s. 26).

Súhlasit' by sa dalo v tejto súvislosti s nemeckým teatroológom H. Th. Lehmannom, podľa ktorého: „... formy a žánre predsa vždy ponúkajú aj možnosti pochopenia kolektívnej, nielen súkromnej skúsenosti – umelecké formy sú pretavenými

modelmi kolektívnych skúseností“ (2007, s. 304). Preto sa konkrétne smrť dostáva významným spôsobom do epicentra pozornosti rôznych dramatických diel ako opozitum života. Smrť sa niekoľkonásobne tematizuje a finálne k nej všetko ústi v akomsi permanentnom kolobehu. Jednoznačne ide o kolektívnu skúsenosť v modeloch, umeleckých formách ako nemenná konštanta, vyskytujúca sa v umeleckých dielach ako večná (univerzálna) téma. „Tým, že sa v najnovšom divadle čoraz menej predstavuje fiktívna podoba (v jej imaginatívnej večnosti, Hamlet), ale vystavuje sa telo herca v jeho pomínutelnosti, sa znovu, iste po novom, objavujú témy najstarších divadelných tradícií, tajomstvo, smrť, skaza, rozchod, staroba, vina, obeť, tragika a eros. Smrť môže byť v reálnom čase javiska priateľsky prijímaným odchodom, nemusí byť nijakou fiktívnou tragédiou, ale scénickým gestom „mieneným ako smrť, no odteraz v sebe jednoduché gesto obsahuje celú ťažobu „každodennej“ základnej skúsenosti odchodu“ (Ibid., s. 304 – 305).

Divadlo smrť nielenže tematicky vypuklo prezentuje, ale poskytuje ju na vzájomnú konfrontáciu divákovi v zmysle javiskovej prítomnosti tu a teraz. Umožňuje mu inak zažiť istý tragický kontext, byť pomyselne jeho súčasťou počas trvania konkrétneho divadelného predstavenia. Môžeme jednoznačne hovoriť o výsostnej aktivite tzv. emancipovaného diváka v intenciách francúzskeho filozofa a teoretika umenia Jacquesa Ranciera, ktorý tvrdí, že „... divák koná rovnako ako žiak alebo vedec. Pozoruje, vyberá, porovnáva, interpretuje. To, čo vidí, dáva do súvislostí s množstvom vecí, ktoré videl na iných scénach, na iných miestach... Dramatik alebo režisér by chceli, aby diváci videli toto a cítili tamto, aby niečo pochopili a vyvodili z toho nejaké dôsledky. To je logika ohlupujúceho učiteľa, logika priameho prenosu rovnakého: na jednej strane – v tele alebo mysli – sa nachádza čosi, poznatok, schopnosť či energia, a treba ju dostať do iného tela alebo mysle. Žiak sa má naučiť to, čo ho učiteľ učí. Divák má vidieť to, čo mu režisér ukazuje. Má cítiť energiu, ktorú mu sprostredkúva. Táto možnosť príčiny a účinku je podstatou otupujúcej logiky. Emancipácia naproti tomu stojí na ich rozštiepení. To je zmysel paradoxu nevedomého učiteľa: žiak sa od učiteľa učí niečo, o čom učiteľ ani netuší. Učí sa prostredníctvom účinku učiteľovej schopnosti, ktorá ho núti skúmať a overovať, na čo prišiel. Ale neučí sa to, čo povie učiteľ“ (2015, s. 16 – 17).

Mohli by sme tiež povedať, že sa divadlo v tomto zmysle stáva akýmsi hodnotovým rastrom na akútnu i účinnú diagnostiku sveta. Mnohí tvorcovia ju zámerne nezakrývajú (rôznorodé spôsoby znakového zastierania, vykonania za scénou) – ale okato aj vyzývavo transponujú, odkrývajú jej aktuálnu priamočiarosť, vecnosť, detailnosť. Hľadajú za ňou paradoxne inú dimenziu krehkosti, ba priam až atrofie ľudskosti v sústavnej anestezii spoločnosti. K smrti ako téme sa v súdobej inscenačnej praxi opätovne pristupuje inovatívnym spôsobom. To, čo smrť determinuje, sa väčšinou stáva kľúčovým tabu v mnohých inscenáciách.<sup>46</sup>

46 (De)tabuizuje sa v súčasnom divadle to – čo smrť vyvoláva, čo ju spúšťa a determinuje.

Ako podrobnejšie referuje slovenská teatrologička E. Knopová v zborníku prednášok o inscenáciách 21. storočia: „... jednou z inscenácií, ktorá vyvolala vlnu kontroverzných európskych reakcií, bola aj inscenácia *Accidents (Killing to Eat)*. V *Accidents* režisér sprítomňuje posledné momenty života, zachytáva reprezentáciu stavu agónie tesne pred smrťou v živote človeka aj v prírode. ...ide o veľmi adresné sprostredkovanie myšlienky prepojenia smrti, zabitia, mučenia a luxusu. Strata života (možno niekoho veľmi blízkeho) je tu zachytená ako zabudnuté umenie zabíjania pre nasýtenie, ale rovnako márnivé módné labužníctvo... diváci vstupujú do nedivadelného priestoru telocvične, kde je na jednej strane umiestnený veľký mäsiarsky stôl s grilom a na druhej strane v kúte mlčky sedí muž na drevenej stoličke. Keď sa všetci usadia na miesta, vyberie muž z pripravenej plastovej prepravky homára a zavesí ho na hák uprostred miestnosti, ktorý si dovtedy nikto nevšimol... Muž napojí homárovi elektródu, zachytávajúcu tlkot jeho srdca, a tento zvuk sa prostredníctvom reproduktorov šíri k obecenstvu. Z ticha doliehajúce rýchle ozveny srdcového svalu navodzujú veľmi zvláštnu, úzkostnú atmosféru... nikto naozaj nepriznáva fakt, že sleduje popravu na účely prípravy kulinárskej delikatesy“ (2015, s. 193).

Frekventovaná tematika smrti v súčasnom divadle sa evidentne stáva indikátorom doby a jej celkovej spoločensko-kultúrnej klímy. Dôkazom toho je pomerne stále rezonujúca inscenačná vlna *in-her-face* drámy z 90. rokov 20. storočia. Ako dodáva E. Knopová: „... *in-her-face* dramatika 90. rokov mladých britských autorov bola plná násilia, sexu, perverzity, krutosti a ľudských deviácií rôzneho druhu (nachádzajú sa v nej znásilnenia, incesty, kanibalizmus, drogové závislosti). V jazykovej rovine sa k tomu pridružili nadávky a vulgarizmy. Slová dovtedy určené pre oblasť súkromnej sféry sa zrazu vyslovovali verejne na javisku a v tých najvyhrotenejších situáciách. Hry tematicky artikulovali nové sociokultúrne fenomény, ako napríklad kríza mužskosti, sexuálne vojny medzi pohlaviami, chemická (tiež trainspotting) generácia“ (2010, s. 47).

Práve vďaka prílivu tejto drámy do inscenačnej praxe adekvátne k tomu vzrástla akcentácia tematiky smrti. Otvorene sa na scéne detabuizovala v explicitnej miere a hlavne v naturalistických kontúrach. *Pars pro toto* by sme mohli uviesť pozoruhodnú tvorbu britskej dramatičky Sarah Kane (1971 – 1999) a jej hru *Očistení* (1997). Podľa Dany Kratochvílovej sa autorka evidentne inšpirovala historickými udalosťami: „... v *Očistených* išlo o koncentračný tábor pre politických väzňov Dachau v južnom Nemecku počas druhej svetovej vojny. Odtiaľ plynie pocit neustáleho sledovania a utrpenia, ktoré postavy prežívajú bez zjavnej príčiny. Z uvedeného historického materiálu autorka vyabstrahovala konkrétne situácie mučenia i celkovú existenčnú situáciu a príbeh preniesla do univerzálnej roviny... Celá hra *Očistení* je vystavaná ako postmoderný labyrint, v ktorom sa divák pohybuje, pričom v jeho zákutiach nachádza obnažené postavy v stavoch hraničného utrpenia a zúfalstva. Priestory nesú príznačné farby, čo sa u väčšiny inscenátorov odrazilo v práci s farebným svetlom. (...) Autorkino úsilie o prepo-

jenie kontrastných výrazových a významových plôch v hre *Očistení* nachádzame v dichotómii vonkajší svet (obrazy vojny, mučenia, neustáleho sledovania) – svet vnútorný (incestné túžby, podvedomá túžba zmeniť sa na milovaného, halucinácie), no kontrastnosť výrazu sa prejavuje najmä vo výbere prostriedkov stvárnenia“ (2013, s. 74 – 76).

Dimenzie krutosti v metaforickej rovine inscenačne eklatantne pretlmočil na scénu napríklad známy poľský režisér Krzysztof Warlikowski vo svojej inscenácii hry britskej dramatičky Sarah Kane *Očistení/Oczyszczeni* (2002, Teatr Rozmaitości Varšava), ktorá vzbudila veľké pobúrenie a vášnivé debaty nielen v Poľsku, ale aj na mnohých festivaloch v zahraničí.<sup>47</sup> Je viac ako isté, že sa v nej markantne tematizovala drastickosť, brutalita, násilie v kontrapunkte so sexualitou. Ako výstižne uvádza český producent a dramaturg Lukáš Jiříčka: „Warlikowski ve své inscenaci otevřel dveře ostrému a vyhocenému jazyku, jenž v kondenzované formě kaleidoskopicky představuje různé formy zapovězených, umlčovaných i umlčených vztahů a lásky, zkoumal kořeny závisti i nenávisti a v symbolické i univerzální rovině vyjevil to, co jiní tvůrci ukazují pouze v nahé a nesymbolické brutalitě. Krzysztof Warlikowski veškeré v textu zmínené sexuální a násilné scény vyjádřil za pomoci metonymie, náznakově a fragmentárně... A láska je zde jedinou jiskrou naděje v temném, pochmurném světě, možnou cestou osvobození, totálním aktem transgrese“ (2010, s. 34 – 35).

Slovenský teatrológ Július Gajdoš badal nárast tematiky smrti v ére postmoderného divadla prinajmenšom v súvislosti so všadeprítomnou hrozbou všeobecnej pandémie AIDS. Podľa neho: „... epidémia AIDS, ako každá iná epidémia v histórii ľudstva, otvára priestory smrti, ktoré majú v západnej kultúre bohatú tradíciu ako metaforické obrazy záhrobia, podsvetia, tmy, noci a chaosu, reprezentované od Homéra, cez Danteho, Boscha až po Baudelaire a Kafku. Fenomén AIDS-u zaskočil súčasnú spoločnosť o to viac, že ľudstvo už akoby nepredpokladalo, že ho ešte stále môže prekvapíť nová, neznáma choroba, voči ktorej nie je schopné účinne sa brániť.“ Mohli by sme v tomto zmysle konštatovať, že neviditeľná, permanentne prítomná i všeobecne ohrozujúca choroba sa zdanlivo môže akiste stať významným znakom, indikátorom celkovej morálnej akosti sveta. Podľa J. Gajdoša sa v súvislosti s problematikou HIV-pozitívnych vyprofilovali v kultúre rôznorodé performatívne aktivity s názvom *Quilt*. „... *Quilt* symbolizuje pozitívny vzťah k zosnulému a v spojitosti s nakazenými akúsi reťaz obetí. Aktivita *quilt* ponúka dva pohľady. Vidí AIDS ako spoločenský problém zameraný na spoločenskú situáciu reprezentovanú skupinovými akciami, predstaveniami a umeleckými projektmi typu *AIDS quilt*. Druhý pohľad symbolizuje individuálnu stratu života a pripomína jednotlivcov menom, správou alebo obrazom, vyšíťým na prikrývke. Typy týchto divadelných reprezentácií spolu s reklamnou

<sup>47</sup> Slovenskí diváci sa s ňou mohli konfrontovať na XI. ročníku medzinárodného festivalu Divadelná Nitra v roku 2002.

kampaňou zameranou na prevenciu AIDS (informatívne plagáty a bulletinové spracované umeleckou formou) sa začali označovať termínom *živé umenie* (*Live Arts*). Táto pôvodne okrajová umelecká forma zasiahla v rokoch 1992 – 1994 zásluhou divadiel typu fringe, ktoré mali quilty zakomponované do svojich predstavení, aj stredný prúd“ (2001, s. 124).

Vďaka tomu, že je smrť nevyhnutnou súčasťou života (jeho finálneho konca), prirodzeným spôsobom sa objavuje na scéne, príp. v rôznorodých dramatických výpovediach. Nemožno ju nijako obísť či vynechať. Aj keby mala byť, povedzme, implicitná, sú prípady, keď ju tvorcovia schválne detabuizujú. Ako uvádza J. Gajdoš v súvislosti s Live Arts prúdom kultúry v divadlách typu fringe, reflektujúcich tematiku AIDS: „... dominantnou témou dramatických výpovedí sa stala analýza postupného umierania na zákernú chorobu, rovnako ako sociálne a politické dôsledky tohto javu. Hry o smrti tak súčasne vyjadrujú potrebu obísť ju či zmeniť jej priestor aktom sprítomňovania udalostí v príbehu. Udalosti a príbehy predlžujú okamihy života a v ľudskej imaginácii sprítomňujú minulosť. Nie je výhra nad smrťou, ani jej porážka, práve naopak, prítomnosť smrti vládne nad celým dňom. Tendencia smeruje k vymedzeniu a stanoveniu hraníc medzi životom a smrťou. Fyzické telo predstavuje akési rozmedzie medzi vnútrom a vonkajškom. Vnútro reprezentuje nákazu a vonkajšok – priestor zdravých. Hranicou medzi týmito svetmi sa stáva pokožka, preto v AIDS-divadle nachádzame mnoho znakov odkazujúcich na ľudské telo a pokožku. Symbol gumy a kondómu predstavuje magickú čiaru, ktorú nie je vhodné prekročiť. Chráni ľudské telo pred priestorom smrti a udržuje ho na strane života“ (Ibid., s. 125).

### Smrť v inscenáciách s tematikou vojny

Umelecká reflexia vojny má evidentne dominantné postavenie v rámci reflektovanej tematiky smrti. Vojnové témy sú markantným príkladom detabuizácie smrti v súčasnej inscenačnej praxi. Smrť je v takýchto inscenáciách „zabývaná“ v súvislých tematických líniách i rozličných motívoch s evidentne proklamačnými i edukačnými rozmermi. Smrť ako univerzálna téma je, pochopiteľne, konštantná, nemenná. V súčasnosti nadobúda rôzne nové modalities, rozličné zafarbenia v jej uchopení, celkovom tematizovaní, interpretovaní a pod. Vyplyva to z rôznorodých nových traúm, káz, genocíd (Bosna, Rwanda, utečenecká kríza), tragických udalostí dneška (eruptívne šíriacich a množiacich sa teroristických útokov) i relatívne stále blízkej minulosti (desivé kataklizmy vojen 20. a 21. storočia), ktorých dôsledky doteraz dennodenne pociťujeme atď. Samozrejme, v tejto súvislosti by sa dal vytvoriť celý rad inscenácií s vojnovou témou. Do popredia sa dostáva jej vypuklosť i umelecké vyobrazenie celkovej mašinérie vojnového zabíjania.

Jasným príkladom detabuizácie smrti, umierania a zabíjania môže byť inscenácia *Náša trieda/Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach* (2010, Teatr na Woli Varšava, Poľsko). Režisér Ondrej Spišák spolu s autorom – poľským dramatikom

Tadeuszom Słobodziankom – zinscenoval kontinuum životných osudov spolužakov z pomyselnej poľskej triedy a ich jednotlivých úmrtí, najmä počas druhej svetovej vojny a po nej. Postupný úbytok spolužakov korešpondoval s jednotlivými dejinnými udalosťami v priebehu 20. storočia.<sup>48</sup> Režisér osudy spolužakov z malej poľsko-židovskej triedy vyriešil svojsky. Išlo o nemenný školský priestor, v ktorom žiaci sedeli v laviciach, resp. šantili v rámci kolektívu.<sup>49</sup> Pozoruhodné je, že sa stal akousi univerzálnou platformou premenlivosti jednotlivých dekád 20. storočia. Sledovali sme prerozprávane osudy konkrétnych spolužakov po skončení povinnej školskej dochádzky aj napriek tomu, že typická dedinská trieda zostala prakticky konštantne nemenná.

Režisér O. Spišák vykreslil na charakteroch poľsko-židovskej triedy obdivným spôsobom trajektóriu ich osudov. Zväčša realisticky vytvoril pôsobivé ľudské portréty spolužakov jednej triedy, ktorí sa počas druhej svetovej vojny rôznorodo prejavili ako hrdinovia, zbabelci, vrahovia, morálni víťazi či alibisti. Etická rovina ich hrdinstva a charakteru sa mala najväčšmi prejavíť počas vojnového besnenia. Ústredným bodom či, presnejšie povedané, kulmináčnym epicentrom inscenácie Słobodziankovej hry sa stalo upálenie židovských obyvateľov poľskými fanatikmi počas druhej svetovej vojny. Tragédia podľa historicky skutočnej udalosti sa stala v bližšie nemenovanej dedine v Poľsku, kde sa poľskí sedliaci chladnokrvne dopustili masakry (v stodole za dedinou postrieľali a upálili svojich židovských sudov). Po vojne toto surové zverstvo pripísali na vrub nacistom.

Čo je pozoruhodné – v Spišákovej inscenácii sa naturalisticky nič z vojnových ukrutností neilustruje. Zväčša sa len komentujúcim spôsobom reprodukuje „mŕtvolnosť“. Režisér O. Spišák výstižne poukázal na polaritu poľskej spoločnosti. Práve na tejto vybudovanej matérii kolektívnej vzorky spolužakov z jednej poľskej základnej školy vykreslil kontexty a príčiny poľského antisemitizmu i jeho dôsledky citelné podnes. Z mierumilovnej, takmer až harmonickej chásky školo povinnej mládeže v typicky malej, dedinskej triede sa v tvrdej konfrontácii postavili proti sebe spolužiak proti spolužiakovi, katolík proti židovi už počas spomínanej masakry. Tento „pach“ vyčítajúcej kolektívnej traumy v inscenácii hry T. Słobodzianka sa vyfarbuje práve v konštantnej priestorovosti. Hrací priestor v spolupráci so slovenským výtvarníkom Ferom Liptákom tvorila po celý čas trvania inscenácie rovnaká, identická trieda so školskými lavicami. V tomto zmysle nadobudla inscenácia *Naša trieda* doslova pohrebný charakter. Vždy, keď niekto aktuálne odišiel z tohto sveta, t. j. zomrel, vzal si so sebou svoju lavicu so stoličkou a zasadol do pomyselného priestoru „záhrobia“ za dverami. Scénograf F. Lipták funkčne rozdelil hrací priestor na univerzálnu malú dedinskú triedu a zadnú

48 Každému zo spolužakov pomyselná osudová svieca dohorela v rôznom čase (niekomu ešte pred vojnou, počas druhej svetovej vojny, v povojnovom období v kontexte komunistickej totality v Poľsku či v emigrácii v USA, Izraeli).

49 Princíp nemennej školskej triedy zreteľne tiež otváral významové i kontextové analógie i s legendárnou inscenáciou *Mŕtva trieda/Umarla Klasa* (1975) poľského režiséra Tadeusza Kantora.

miestnosť za dverami, nad ktorými sa dejinne striedali symboly menlivých historických epoch: kríž, komunistický znak – kosák a kladivo. Na konci inscenácie, keď každému dohorela pomyselná osudová svieca, sa rad za radom vytvorila v zadnej miestnosti za dverami postmortálna (posmrtná) trieda obnoveného kolektívu spolužakov a spolužiačok v záhrobie po smrti.<sup>50</sup>

Dominantný zástoj v kontexte detabuizácie smrti jednoznačne predstavujú inscenácie s tematikou holokaustu. Osobitú pozornosť si zasluhuje inscenácia hry Viliama Klimáčka *Holokaust* (2012, Divadlo Aréna, Bratislava), ktorá sa stala zároveň príkladom určitej (de)tabuizácie smrti hneď dvakrát. Režisér R. Ballek v nej odkryl kolorit Slovenského štátu (1939 – 1945) – z pohľadu arizátorov. Atmosféru vojnového štátu výstižne priniesla hlavne druhá polovica inscenácie. Hrací priestor sa po prestávke stal hľadiskom, do ktorého divákov vohnali muži v kožených pláštoch s gardistickým znakom a brechajúcimi vlčiakmi. Herci z hľadiska vecne, ba až dokumentárne rekapitulovali svoje osudy po vojne, prípadne s postavami, ktoré vojnu neprežili. Výmena priestoru, resp. priestorovej konfigurácie spolu s agresiou autenticky prítomných strážnych psov nepretržite vyvolávala nebezpečenstvo sklúčenia, degradácie (samozrejme, v znakovej podobe).

V inscenácii *Štvavé rádio* (2011, Medzinárodný inštitút politickej vraždy – IIPM, Berlín/Zürich)<sup>51</sup> sa dostala do popredia iniciatív tvorcov detabuizácia jednej z najhrozivejších genocíd po druhej svetovej vojne, ktorá sa odohrala v Rwande. Značnú zodpovednosť za jej vypuklosť a enormnú plošnosť zohrali médiá, presnejšie, erupzívne šírená propaganda prostredníctvom rozhlasovej stanice, vysielanej vo francúzskom jazyku. Ako uvádza Ján Šimko, kurátor zahraničnej časti hlavného programu Divadelnej Nitry 2015, v bulletine tohto festivalu: „... v apríli, máji a júni 1994 bolo v strednej Afrike vyvráždenej 800 000 až 1 000 000 príslušníkov menšiny Tutsiov aj politicky umiernených Hutuuov. Nástroje ponižovania a zabíjania ľudí všetkých vekových kategórií a pohlavia boli jednoduché – mačety, palice a zopár zbraní. V skutočnosti však bola najmocnejším nástrojom genocídy rozhlasová a televízna stanica Radio Télévision Libre des Mille Collines (RTL)“ (2015, s. 23). Diváci mali prostredníctvom inscenácie priam dokumentárnym spôsobom nahliadnuť do autenticky rekonštruovaného rozhlasového vysielania (réžia: Milo Rau), v ktorom sa manipulačným pôsobením legitimizovalo zabíjanie, resp. ľudské besnenie (najrozsiahlejšej genocídy od čias druhej svetovej vojny).

50 Vo vybranej vzorke inscenácií by sme mohli, samozrejme, pokračovať ďalej. Kontinuálne by sme mohli vymenovať rad za radom ďalšie významné inscenácie, akými boli napríklad *Velký zošit* (Divadlo Andreja Bagara v Nitre), *Holokaust* (2012, Divadlo Aréna, Bratislava), *Čekárna* (2016, Farma v jeskyni, Praha) atď. Všetky majú čosi spoločné: vyrovnávanie sa s traumou minulosti resp. reflektovanie smrti, umierania či zabíjania počas druhej svetovej vojny. Je viac než zrejmé, že sa v nich prirodzene objavila tematika najmä v iluzívnej javiskovej rovine umeleckého vyobrazenia (t. j. zreteľne realistickej, dokumentárnej, príp. naturalistickej).

51 Slovenskí diváci sa mali možnosť konfrontovať s touto inscenáciou na XIX. ročníku medzinárodného festivalu Divadelná Nitra 2015.



Obr. 24 *Štvavé rádio*. Medzinárodný inštitút pre politické vraždy – IIPM, Berlín/Zürich. Snímka Ctibor Bachratý, archív medzinárodného festivalu Divadelná Nitra.

Oveľa viac sa pri spracovaní vojnovnej tematiky do popredia paradoxne pretláča otázka života, existencie, pudu sebazáchovy, zmyslu bytia či eticky ambivalentná polarita aktívneho zapojenia sa do vojny (vo vojne, v prospech vojny, alebo proti nej). Masové umieranie v exponovaných vojnových tragédiách (odkrytie zverstej ľudskej beštiality), napríklad v spojitosti so sexualitou (symbolika fašizmu v kontexte sexuality), má zreteľne akcent enormnej (de)tabuizácie. Exponovane (explicitne) odkrytá smrť, odhalená vo frekvenčnej intenzite, je tak jasným prekročením tabu v súvislosti s evidentným proporčným rozhostením mortality na scéne. Napríklad v inscenácii *Láskavé bohyně* (2014, SND, Bratislava) sa smrť spredmetňuje okrem naturalistickej deskripcie aj v iných znakových dimenziách, variantoch či sémantických odtieňoch. Ako možno vidieť, smrť sa na jednej strane môže evokovať znakovým symbolickým spôsobom (najmä v inscenáciách s vojnovou tematikou), na strane druhej badať v súčasnej inscenačnej praxi čoraz radikálnejší príklon divadelných tvorcov/režisérov k jednotlivým rekonštrukciám tabuizovaných historických udalostí (najmä v súčasných autorských stratégiách divadelných postupov).

## Záverom

V kapitole *(De)tabuizácia smrti v súčasnom divadle* sa nám v určitom zmysle naskytl širší reflexívny priestor uvažovania nad imanentnou spätosťou divadla so smrťou. Uskutočneným prienikom ku koreňom a pôvodu divadla sa prinajmenšom dôslednejšie vymaňila jeho odveká súvislosť s pohrebnými obradmi (t. j. so smrťou ako záhadou ľudskej existencie, života, bytia). Dosvedčovali to najmä viaceré používané vyjadrovacie postupy, prostriedky či dimenzie artikulácií v dostatočnej miere. Dokazuje to exkurz do evidovania mŕtvolnosti divadla v konkrétnych prístupoch divadelných tvorcov.

Netreba zvlášť pripomínať, že divadlo je nielen križovatkou kultúr, ale aj významným priesečníkom medzi pozemským životom i záhrobným/posmrtným (a preto záhadným). Práve uvedením si výnimočnej osobitosti a schopnosti divadla artikulovať prostredníctvom svojho vyjadrovacieho registra prostriedkov aj doslova stavy postmortálne (post mortem), premortálne (ante mortem), dejstvosťovanie jednotlivých aktov smrti (umierania) sme primárne poukázali na jeho univerzálnosť. Reflexívnymi sondami zo súčasnej inscenačnej praxe sme dospeli k letnému, prehľadovému náčrtu (de)tabuizácií smrti v súčasnej divadelnej kultúre, najmä optikou režijných prístupov. Smrť sa jednoznačne sprítomňuje v súčasnej inscenačnej praxi. Pozoruhodné výzvy k jej evidentnej detabuizácii nachádzame v antiiluzívnych inscenačných postupoch, ale aj v ďalších postupoch dokumentárnych výskumov, kolektívnej autorskej tvorby. Rovnako badať tematiku smrti aj v postupoch divadiel – rituáloch, site specific projektoch, performanciách, inštaláciách, príp. v rôznych interdruhových divadelných postupoch. Tvorcovia často smerujú k účinným rekonštrukciám, oživovaniu, revitalizovaniu viacerých zabudnutých, vytesnených tém. Mohli by sme povedať, že ich dôležitým spôsobom detabuizujú v prospech vyznenia divadla ako dôležitého metaspoločenského komentára.



# Zobrazenia smrti v divadle pod holým nebom (súčasné pouličné a kočovné divadlo)

Marcela Králiková

*Láska a smrt jsou si rovny, jsou údělem, jemuž se musí lidstvo slepě podrobit.  
(Edgar Herzog)*

Ako píše vo svojej kapitole Miroslav Ballay, divadlo nepochybne úzko súvisí so smrťou ako takou, dokonca môžeme povedať, že sa z nej zrodilo v podobe antickej tragédie. Rovnako ako dramatické umenie aj smrť súvisí s rituálom. Z rituálu sa „zrodilo“ divadlo pod holým nebom. Svoju kapitolu sme venovali práve tejto modálno-genetickej oblasti divadla, v ktorej môžeme sledovať prejavy a zobrazenie smrti od počiatku. Na rôznych príkladoch a dielach budeme demonštrovať, v akých podobách sa smrť v pouličnom divadle vyskytuje a v čom spočíva jej (de)tabuizácia. Podrobnejšie budeme analyzovať vybrané inscenácie súborov, napríklad slovenské nezávislé divadelné združenie *Teatro Tatro* či český medzinárodný súbor *Teatr Novogo Fronta*, sídlia v Prahe, v ktorých sa implicitne alebo explicitne smrť nachádza.

## Smrť a umenie

Smrť v umení – pri tomto slovnom spojení si začíname uvedomovať, že smrť, v jej rôznych podobách, sa nachádza vo všetkých druhoch umeleckých obsahov. Okrem samotného umierania a konca života ostáva základnou otázkou, čo nastane *post mortem*, či existuje nádej na večný život. Námet nesmrteľnosti je v kultúre často rezonujúci. Podľa Norberta Elias je to spôsobené faktom, že „častou formou, ako učiniť veľkú, nezvládnutú detskú úzkosť zo smrti znesiteľnou, je predstava vlastnej nesmrteľnosti“ (1998, s. 10). Dokáže človek ako individuum žiť večne a čo vlastne nesmrteľnosť znamená?

Už na jaskynných malbách pravekého človeka nachádzame magické zobrazenia smrti zvierat alebo v menšej miere človeka. Všetky tieto témy sa odrážajú v umení – v literatúre,<sup>52</sup> výtvarnom umení, filme, tak i v synkretickom druhu spájajúcom všetky dokopy, akým je divadlo. S konečnou fakticitou ľudskej existencie sme prakticky konfrontovaní každodenne. Stále je však zahalená istým tabu, hlavne v dnešnej hedonistickej spoločnosti. Vo svete, kde je v popredí kult krásy a mladosti, sa snažíme odsúvať to, čo je staré a na sklonku svojho života. Na jednej

<sup>52</sup> Čítaj viac v kapitole Veroniky Moravčíkovej.

strane je v súčasnej kultúre smrť detabuizovaná, v zmysle jej prezentácie, najmä v médiách. Takáto prezentácia smrti súvisí s násilím či brutalitou, je vnímaná ako komodita predávajúca jednotlivé obsahy. Na druhej strane, staroba a prirodzená smrť, ktoré boli súčasťou našej kultúry, sú odsúvané do starobincov a nemocníc, aby sa súčasný človek s nimi čo najmenej konfrontoval. Zobrazenie tohto typu smrti sa tak pre nás stáva akýmsi *Memento mori!* A dáva nám na vedomie to, že nepoznáme dňa ani hodiny. Smrť a sprevádzanie nebožtíka na druhú stranu bolo vždy dopĺňané rituálmi a magickými úkonmi, líšiacimi sa v rôznych národoch. Samotné divadlo, a to i divadlo pouličné, ktoré je hlavným predmetom štúdie, sa bez pochyb vyvinulo z rituálu a prebralo viaceré jeho prvky. Obrady pri ukladaní nebožtíkov na miesto odpočinku sú teatralizované. Rituálnosť a performativita sú atribútmi pouličného divadla, ale aj úkonov spojených so smrťou. Tvorcovia divadelného umenia zaobchádzajú so smrťou a jej okolnosťami opatrne a snažia sa ju tak sprostredkovať ako divákovi detskému, napr. prostredníctvom bábkového divadla a jeho výrazových prostriedkov, medzi ktoré patrí bábka, tak i divákovi dospelému, a to v rôznych divadelných druhoch a formách. Zobrazenie tejto problematiky v divadelnej oblasti závisí od druhu a typu divadelného artefaktu, ako i od toho, pre akého diváka je dané dielo určené. Inak je zobrazovaná v bábkovom divadle, v činohre či v pouličnom divadle. Tvorcovia smrť reflektujú aj v umeleckých obsahoch primárne určených detskému divákovi a mládeži. Snažia sa im uľahčiť pochopenie jej významu. V tomto druhu divadla sa objavuje smrť ako konkrétna postava alebo prítomná amorfná entita.<sup>53</sup> V jednotlivých dielach sa o smrti hovorí v rôznych kontextoch a polemizuje sa nad tým, čo vlastne je, či je pozitívna alebo negatívna.

V súčasnej kultúre, hlavne mediálnej, a marketingu sa do popredia dostáva prezentácia kultu krásy a mladosti. Ideálny je obraz mladého prosperujúceho, perspektívneho a ekonomicky produktívneho človeka vyznávajúceho heslo „Carpe diem!“. Podľa českého psychologa Jakuba Hučína: „Drtivá väčšina kultúr a spoločností vníma smrť ako negatívny okamžik ľudského života – existencie človeka nenávratne končí, čo sa s ním po smrti bude dít, nikdo neví. Preto je také okamžik smrti a okolností, ktoré jsou se smrtí spojeny, obklopeným spoločenským tabu. Čím je umieranie a smrť pro společnost méně uchopitelná a přijatelná, tím více se společnost této konfrontaci brání a snaží se poslední okamžiky člověka odsunout z jeho dosahu“ (Hučín). Societa z nej stále pociťuje strach – obáva sa neznámeho a nepoznaného. Hlavným dôvodom je, že prestala byť bežnou skúsenosťou života. Napriek všetkým vymoženostiam dnešného človeka nedokážeme odpovedať na mnohé otázky ohľadom konečnosti života jedinca. Edgar Herzog zastáva názor, že „lze předpokládat, že základním psy-

chologickým aspektem střetnutí se smrtí je sevření a přemožení s něčím „zcela jiným“ a současně otevření dosud neznámých (cizích) dimenzí, které zpochybňují bezpečnou a evidentní povahu existence“ (2012, s. 25). Tým, že človek nahliada na smrť v jej rôznych formách, a tak si ju nevyhnutne pripomína prostredníctvom divergentných umeleckých obsahov, otvárajú sa rôzne dimenzie jeho osobnosti a podvedomia vyvolávajúce v ňom strach z konečnosti života, jeho vlastnej existencie aj existencie jeho blízkych. Strach zo smrti je evidentný, pri problémoch súčasnej spoločnosti ho môžeme pozorovať stále intenzívnejšie, a to najmä v mediálnom priestore. V správach môže pozorovateľ sledovať informácie napríklad o najrôznejších teroristických útokoch, ktoré sú zamerané najmä na šírenie strachu v spoločnosti. V médiách sa objavujú obrazy šíriace strach, ktorý sa u publika stáva intenzívnejším. Podľa slovenskej odborníčky na médiá Eriky Moravčíkovej: „Akokoľvek je naša spoločnosť smerovaná k hedonistickému až konzumnému spôsobu života a snaží sa vytlačiť skutočnosť neustále prítomnej smrti mimo svojho vedomia, na pomínuteľnosti individuálnych životov i spoločenských procesov to nič nezmení. Strach zo smrti je v občianskej komunikácii vytesňovaný a samotná skutočnosť smrti je pasívne prijímaná. Neexistujú spoločnosťou formulované poznatky, ako sa so smrťou má jedinec vyrovnávať a ako ju transcendentovať“ (2013, s. 89).

Dnešný moderný človek má snahu o zastavenie starnutia. Chce „odložiť smrť“, aby nepocítoval pri pohľade na ňu ohrozenie vlastnej existencie, a preto sa tejto téme vyhýba. E. Herzog taktiež dodáva, že smrť človeka vo všetkých ohľadoch presahuje, a tak pri stretnutí s ňou pociťuje hrôzu, taktiež nazývanú ako *tremendum*. Prirodzenou odozvou človeka na prežitú hrôzu je útek, nielen fyzický, ale aj útek psychický a emocionálny. Schopnosť jedinca pociťovať *tremendum* je jednou z najpodstatnejších charakteristík, ktorou sa odlišuje od zvierat (2012, s. 22 – 24). *Tremendum* vyvolávajú rôzne obrazy v umeleckých dielach a pripomínajú jedincom ich konečnosť.

Podľa existencionalistov, ktorí majú blízko ku konkrétnemu prežívaniu, bol podnetom ich filozofovania zvláštny, jedinečný „existenciálny zážitok“ (strach, smrť, utrpenie, hrôza, hnus, tragická situácia). Podľa slovenskej kulturologičky Kataríny Gabašovej: „Strach, úzkosť i zúfalstvo nás majú viesť k tomu, aby sme dali životu zmysel. V hľadaní zmyslu smrti sa ukrýva práve hľadanie zmyslu života“ (2013, s. 95).

Hoci sa so smrťou spája najmä strach, je od prvopočiatkov pre človeka a ľudstvo fascinujúca. Z toho vyplýva, že tabuizovanie smrti je spôsobené strachom z pripomenutia si vlastnej smrteľnosti, pri pohľade na konečnosť ľudského života. Smrť a mŕtvi sa presunuli do uzavretých budov, my ako jedinca sa smrti vyhýbame, sme skôr konfrontovaní s jej simulakrom ako s realitou smrti. Dnešný moderný človek má snahu o zastavenie starnutia. Chce „odložiť smrť“, stráni sa jej, aby nepocítoval pri pohľade na ňu ohrozenie vlastnej existencie, hrôzu.

53 Čítaj viac: Králiková, M. – Kudlačáková, V. Téma smrti v umeleckých obsahoch zameraných na detského recipienta. In: Solík, M. – Končal, V. *Megatrendy a médiá 2014*. Trnava: UCM, 2014. s. 140 – 171.



## Spätosť pouličného divadla a smrti

So smrťou v rámci umenia sa tvorcovia vyrovnávajú pomocou rôznych foriem. Ako v rovine tematickej (umieranie, pandémie, vojny, genocídy, holokaust, apokalypsy atď.), tak v symbolickej (znamenia, predobrazy, anticipácie smrti v rôznych formách), ako aj v personifikovanom zobrazení (výjavy, príznaky, alegórie, postavy). Naším hlavným zámerom je postihnúť tematiku smrti a jej atribútov v špecifickej oblasti pouličného a exteriérového (kočovného) divadla.<sup>54</sup>

Je evidentné, že po roku 1989 došlo k značnej revitalizácii viacerých typov a druhov divadla a divadelnosti. Podľa slovenskej teatrologičky Dagmar Inštitorisovej sa „... zo žánrového a tvarového hľadiska... v deväťdesiatych rokoch znovuoživilí dovtedy absentujúce alebo utlmujúce formy ako pantomíma, kabaret, muzikál, pouličné a plenérové divadlo, zároveň sa začali stierať hranice medzi už existujúcimi. Pouličnému divadlu sa programovo so svojím divadlom Teatro Tatro (založené 1990) venuje Ondrej Spišák. Oživuje ním staré inscenačné tradície...“ (2006, s. 47).



Obr. 25 Teatro Tatro Nitra, Slovakia.  
Foto: COLLAVINO.

Postupne sa v rozhojnenej miere začali postupom pouličného divadla venovať aj „kamenné“ bábkové divadlá (Bábkové divadlo Žilina, Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre), tak aj nezávislé divadelné skupiny (Teatro Tatro, Amanitas Fire Theatre (Praha), KVELB (ČR) a i.), dokonca sa v posledných rokoch začínajú objavovať viaceré amatérske divadelné skupiny (Vranovské chodúľové divadlo). Pouličné divadlo by sme mohli charakterizovať ako typ divadla odohrávajúceho sa mimo tradičného divadelného priestoru, snažiaceho sa narušiť každodenný život. Pouličné divadlo je sviatkom oslavujúcim život a umenie, keďže zrodenie, život a smrť spolu úzko súvisia, vyskytuje sa v ňom odkazovanie na neustálu prítomnosť smrti. Jeho tvorcovia si hľadajú diváka v jeho prirodzenom prostredí a vyzývajú ho k hre a interakcii. Aj keď sa na prvý pohľad môže zdať,

54 Väčšine ľudí sa pod týmto pojmom pouličné divadlo vynorí postava Gašparka či pouliční bábkar, súčasná prax je iná, i keď tieto reminiscenčné prejavy sú stále prítomné.

že má pouličné divadlo iba výlučne zábavnú funkciu, pri jeho hlbšom sledovaní a analýze nachádzame oveľa viac dimenzií – morálno-propagačnú, apelatívno-didaktickú, profylaktickú, začína sa objavovať i dimenzia terapeutická. S tým súvisia aj dve línie – smiechová a kritická. (Jednotlivé príklady uvedieme v ďalšej časti.) Divadlo pod holým nebom je typom site specific, odohrávajúcim sa v autentickom priestore, čiže v prírodnom prostredí alebo na ulici či širšom urbánnom priestore. Stierajú sa v ňom hranice medzi javiskom a hľadiskom, čím sa dostáva bližšie k divákovi a intenzívnejšie pôsobí na jeho zmysly a citovú rovinu, ako je to v prípade česko-slovenského zoskupenia Divadlo koňa a motora pod vedením Michala Hábu a Šimona Spišáka.<sup>55</sup> Tvorcovia interaktívne komunikujú s publikom, využívajú náhodu a improvizáciu, generujú divadelné artefakty, vyznačujúce sa interdruhovosťou a medzižánrovosťou. Používajú enormne postupy napríklad bábkového divadla, činohry, fyzického (pohybového), výtvarného divadla či tanca, intenzívne využívajú aj prvky nového cirkusu.<sup>56</sup> Najdôležitejšími charakteristickými črtami exteriérového divadla sú vizualita, muzikalita a univerzálnosť. V posledných rokoch sa začal tento typ divadla inštitucionalizovať v podobe festivalov pouličného divadla (Za dvermi Praha, FETA Gdaňsk, Živá ulice Plzeň). Tým, že nemá zázemie divadelnej budovy, výraznejšie komunikuje a pracuje s recipientom. V súčasnom pouličnom divadle sa často tvoria diela určené na predvedenie v exteriéri aj interiéri (Bábkové divadlo Žilina, Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre, Túlavé divadlo Bratislava).

Súčasťou pouličného divadla je pouličná divadelná performance. Objavuje sa stále častejšie a je neodmysliteľnou súčasťou festivalov pouličného divadla, napr. off program medzinárodného divadelného festivalu Divadelná Nitra, off program Tempus Art (Rožňava), Divadlo európskych regiónu (Hradec Králové), Bábková Žilina, Bábkarská Bystrica a ďalšie. Ich dôležitou súčasťou v stabilnej festivalovej dramaturgii sú aj happeningy a eventy. Ďalšou samostatnou kategóriou je pouličná performance (busking), ktorá sa takisto inštitucionalizuje vo forme svojich vlastných festivalov. Pouličné divadlo a pouličná performance sa navzájom prekrývajú a ovplyvňujú. Stále vznikajúce prvky a výrazové prostriedky

55 Do pouličného divadla nepatria open-air predstavenia odohrávané sa v priestore s tribúnou, čiže v priestore primárne na to vybudovaným.

56 *Nový cirkus* – z pouličného divadla sa v polovici 18. storočia vyvinul nový fenomén *cirkus*. Slovo *cirkus* označuje ako priestor, tak aj performance, ktoré využívajú umelecké (divadlo) aj mimoumelecké aktivity (výstupy so zvieratami...). Nový cirkus patrí k najmladším žánrom javiskového umenia. „Vznikol v 70. rokoch vo Francúzsku ako potreba nezávislého divadla hľadať nové formy vychádzajúce zo zabudnutých rituálov, činoherných tradícií, cirkusových schopností a pouličného umenia. Pre nový cirkus je charakteristická naratívna forma rozprávania príbehu prostredníctvom tradičných cirkusantských zručností, ktorými vyjadruje metafory, príbehy, témy, divadelné obrazy či dejovú líniu. Až sekundárnym cieľom je prezentácia úrovne virtuozity prevedenia, nebezpečnosti a ekvilibristiky jednotlivých cirkusových umení. „Nouveau cirque“ sa stal moderným fenoménom reflektujúcim súčasné výrazové prostriedky. Estetickými hodnotami naprieč spektrom nového cirkusu sú najmä emócie, absurdnosť, poetika, nadhľad, túžby, sny, humor, sebaironia, provokácia, ale i romantická rozprávkovosť deja“ (Cihlár, 2006).

z pouličnej performancie plynule prechádzajú aj do pouličných divadelných diel divadla pod holým nebom. Jeho významnou súčasťou je hlavne žonglérska a ohňová šou, v ktorej sa okrem iného výrazne prejavujú aj atribúty smrti, túto tézu viac rozvineme v ďalšej časti kapitoly na konkrétnych príkladoch.

Zo žánrového hľadiska je pouličné divadlo širokospektrálne. Súčasné pouličné divadlo čerpá zo svojej histórie, napr. lazzi z *commedie dell'arte*, klauniády, využívanie akrobacie a chodúl atď., takisto vzniká množstvo nových typov, a to primárne vďaka hybridnosti, ktorú pri tvorbe tvorcovia využívajú. Tým, že pouličné a kočové (exteriérové) divadlo odkazuje na svoju históriu a vznik, môžeme v ňom pozorovať odkazy na fenomény, napríklad *dance macabre* – alebo tanec smrti, ktorému sa viac venuje vo svojej kapitole Barbora Pütová. Pouličné divadlo, o ktorom sa ešte zmienime, úzko súvisí s performativitou a hraním úloh. Toto vedomie existovalo práve v stredoveku a najviac sa prejavovalo pri zobrazeniach tanca smrti. Mohli by sme súhlasiť s tvrdením srbskej teatrologičky Aleksandry Jovičevićovej, podľa ktorej: „... ešte v stredoveku existovalo vedomie o spoločenských úlohách, ktoré hrajú ľudia počas svojho života. Vo vizuálnych predstavách *dance macabre*, na rôznych litografiách a cirkevných reliéfoch zo stredoveku, existujú výjavy, v ktorých smrť stelesnená ako rozkladajúci sa nebožtík, prichádza po smrteľníkovi a odvádza si ich bez ohľadu na ich spoločenské postavenie alebo vek: medzi smrteľníkmi sú zastúpené všetky spoločenské triedy v škále od kráľov a pápeža, cez šľachticov až k obyčajným občanom. Vzhľadom na to, že ženy vtedy nemali žiadne spoločenské roly, predstavené boli v rôznych štádiách svojej ženskej existencie (dievčatko, slečna, zamilovaná žena, vydatá žena, matka, vdova, starena atď.)“ (2012, s. 40).

Medzi štrukturálne indikátory divadla pod holým nebom patrí grotesknosť, a to realistická a modernistická. Samotná modernistická grotesknosť je spojená s temnom, smrťou, démonickosťou a pripomienkami smrti. Obidva typy sa navzájom krížia. Umenie 20. a 21. storočia využíva všetky typy grotesknosti, čo vyplýva z jeho pluralitnej podstaty. Silvia Pokrivčáková uvádza vo svojej práci *Karnevalová a satirická groteska* (2002) štyri hlavné typy grotesky: (1) karnevalová, fantastická alebo magická groteska – tradícia ľudovej grotesky, (2) démonický, tragický, gotický typ grotesky – založený na vyvolávaní hrôzy, (3) satirická groteska – odhaľuje nedostatky vybraného javu, ktorý zosmiešňuje, (4) transcendentný typ grotesky.

Za hlavné indikátory grotesky považuje paradoxnú jednotu protichodných prvkov, hyperbolizáciu, deformáciu textovej reality, groteskne modelovanú postavu (pre renesanciu je typická postava *šaša*, pre romantizmus *netvora*, pre modernu *démon* a postmodernu *extravagant*), inverziu všeobecne uznávaných hodnôt (Pokrivčáková, 2002, s. 18 – 21).

Pouličné divadelné artefakty sú variabilné, charakteristické univerzálnosťou jazyka a výpovede nazerajúce na svet cez prizmu bláznovstva. Programovo pouličné divadlo využíva intenzívnu vizuálnosť a spektakulárnosť na prilákanie náhodného diváka. Grotesknosť sa stáva nástrojom na zosmiešnenie smrti, jej od-

halenie, detabuizáciu, pomocou nej sa objavuje v najrôznejších podobách, nielen zosmiešňujúcich, ale i démonických, ako to bude napr. v prípade pražského divadelného súboru Teatr Novogo Fronta.

Protozáklady pouličného divadla môžeme datovať v súvislosti so vznikom rituálu a mýtu. Rituál sa odohrával na špeciálne zvolenom mieste pod holým nebom. Postupne sa pouličné a kočové divadlo začalo objavovať vo forme sprievodov v dobe antiky a v stredoveku bolo spojené s mestskými sviatkami bláznov. V tejto súvislosti začínajú platiť nové pravidlá a svet sa začína prevracat naruby, z bohatých sa stávajú chudobní, objavujú sa démonické postavy či nadimenzovaná personifikácia smrti. Samotné stredoveké pouličné divadlo je asi najviac prepojené so smrťou a jej pripomienkami. Významne o tom svedčí fakt, že množstvo divadelných predstavení, sprievodov a kázaní v rámci predvádzania mystérií sa odohrávalo na posvätných miestach, akými boli cintoríny. Posledné miesto odpočinku slúžilo na stretávanie sa, prechádzky, obdivovanie umeleckých diel a zobrazení tanca smrti na stenách cintorínových múrov, ako aj na zdržiavanie sa padlých žien a žobrákov. Na týchto miestach dominoval kríž a stavali sa špeciálne stavby, do ktorých sa umiestňovalo svetlo, osvetľujúce samotné procesie. Sprievod sa zastavil na miestnom cintoríne, kde sa v rámci osláv kázalo na drevených tribúnach na najrôznejšie témy, najčastejšie rečníci upriamovali pozornosť na pomínutelnosť ľudskej existencie, čo bolo umocňované samotným prostredím. Posvätné miesto sa stalo bežnou súčasťou života a zábavy, čím deklarovalo úzky vzťah vtedajšieho človeka so smrťou. Náhrobky, architektúra nachádzajúca sa na cintoríne, zobrazenia smrti i kosti vystavované v kostniciach sa stali predmetmi pozorovania v rámci zábavy. Ako hovorí francúzsky odborník na stredovek Jaques Heers: „Rovnež zde však vidíme, jak důvěrný byl vztah člověka k věcem posvátným. Hřbitov, tak sloužil k velkým představením, a to nejen mystérií, jako v Dijonu mystéria o svatém Štěpánovi, nebo miráculy či životů svatých, ale také ke skutečným světským představením ve velkém stylu...“ (2006, s. 40). V artefaktoch pouličného divadla môžeme v súčasnosti stále sledovať reminiscencie na jeho stredovekého predchodcu, týmto prejavom sa budeme venovať v ďalšej časti. Postupne v nasledujúcich obdobiach – hlavne v dobe baroka nadobúda spektakulárnosť vo forme obrovských inscenovaných sprievodov a bitiek, sprevádzaných pyrotechnickými efektmi. Jeho prejavy a kontinuálny vývoj začínajú upadať a prejavuje sa hlavne vo forme sprievodov. Umeni „prenášajú“ výrazové prostriedky pouličného divadla do novovznikajúceho umenia, akým je cirkus. Postupne v dvadsiatom storočí začínajú moderní režiséri a súbory v rámci druhej divadelnej reformy znovu objavovať priestor plenéru a presúvajú svoju tvorbu do diferentných exteriérov (napr. Edward Gordon Craig, Peter Brook a i.). Pouličné divadlo zažíva svoju reinkarnáciu a jeho prejavy sú v súčasnom európskom i svetovom meradle stále bohatšie.

Reflexiou smrti sa autori explicitne či implicitne zaoberajú v diferentných podobách a rozmanitých typoch divadla. V pouličnom divadle sa objavuje smrť

ako konkrétna postava alebo prítomná amorfná entita. V intenciách inscenácií pouličného divadla určených pre deti a mládež je *Smrť* vykreslená ako spravodlivá postava, konajúca v súlade s istými zákonitosťami života a neselektujúca medzi ľuďmi na základe ich spoločenského statusu. Smrť je zobrazená ako spravodlivá a nevyhnutná, takisto je v mnohých prípadoch nezvratiteľná, hoci sú inscenácie určené divákovi pod 6 rokov.<sup>57</sup>

Divadelné diela, koncipované ako večerné predstavenia pre dospelého diváka, využívajú iné výrazové prostriedky. V prvom prípade sa smrť objavuje často vo forme bábky. Jednotlivé kategórie zobrazenia smrti sa líšia v závislosti od veku diváka. Pokiaľ je divadelný artefakt určený pre mládež alebo detského diváka, zobrazenie smrti je vo väčšine prípadov viac insitné a rozprávkové. Diela pre dospelého diváka spojené so zložitejšou symbolikou smrti a metaforickosťou poskytujú väčší priestor na jej zobrazenie. V mnohých prípadoch ide takmer o zobrazenie démonické, podobne ako v inscenácii *Majster a Margaréta* (réžia Ondrej Spišák, 2014) slovenského divadelného združenia Teatro Tatro. Postava smrti má atribúty ženy s chápadlami, dávajúcou bozk smrti a obcujúcou s diablom.



Obr. 26 –27 *Majster a Margaréta*, réžia: Ondrej Spišák, Teatro Tatro Nitra, Slovakia. Foto: COLLAVINO.

Podľa psychológa J. Hučína: „Stáří, zánik, smrt nepatří v západní společnosti mezi vyhledávaná témata. Společenským ideálem je ekonomicky produktivní člověk plný energie a mladého vzezření“ (Hučín). Tvorcovia sa snažia o detaibuzáciu smrti, ktorá je v súčasnej konzumnej spoločnosti stále do veľkej miery eliminovaná. Hojne siahajú po týchto témach a prenášajú na javisko problémy, napríklad umieranie blízkeho, vojna, genocída, holokaust atď.

Smrť sa v kontexte pouličného divadla implicitne nachádza na sémantickej úrovni diela. Jednak môžeme badať tendenciu tvorcov využiť konvenčné farby, symbolizujúce smrť vo východnej i západnej kultúre – biela, čierna a červená, napr. Teatr Novogo Fronta – *Causa Fatalis* (ČR) alebo Teatro Tatro – *Majster a Margaréta* (SR). Okrem farieb sú použité archetypálne odkazy na smrť ako ne-

<sup>57</sup> Podľa psychológov je smrť u detí do 6 rokov vnímaná ako zvrátiteľný jav.

vestu, smrť v podobe matky, starej ženy či bieleho kostlivca, odetého v čiernom rúchu s kosou kosiacom ľudské životy, ako tomu býva na stredovekých vyobrazeniach či na tarotových kartách. E. Herzog tvrdí: „Úděl mateřství připomíná osudovost smrti tím, že obojí zahrnuje strádání, „ztrátu a truchlení“ a také smrtelná muka“ (2012, s. 102). Pokiaľ obraz démona smrti získa podobu matky, stáva sa vedomý vzťah medzi dvomi pólmi ľudského života – narodením a smrťou, ktoré sa stávajú hranicami života. Ľudia si uvedomujú, že sú bytosťami prichádzajúcimi z neznáma, do ktorého sa aj vrátia. Neznámo v nich potom vyvoláva spomínané tremendum (Ibid., s. 104 – 105).

Iné symboly a zástupné znaky v podobe smrti sa objavujú vo využití prvkov – mačka, smrtihlav, pes, žena v bielom, havran, kríž, brána, Cháron, kostlivec, koša – všetky tieto symboly a mnohé ďalšie v rôznych kultúrach symbolizujú a kotojú v recipientovi smrť. Rôzne kultúrne náhľady a interpretácie konca ľudského života sa odrážajú v širokej škále umeleckých výstupov.<sup>58</sup>

Ďalším faktorom, ktorý vplyva na vyobrazenie smrti, je kultúrny a náboženský kontext. Kultúry a spoločenstvá nám poskytujú rozličné personifikácie, symboly alebo atribúty smrti,<sup>59</sup> preto sa môžeme v inscenáciách stretnúť s rôznou symbolikou. Objavujú sa divergentné božstvá, ktoré sú božstvami smrti alebo nejakým spôsobom so smrťou spojené či zvierat „prinášajúcich smrť“. Mnohé prvky pochádzajú z mytológie rôznych kultúr (slovanskej, germánskej, keltskej) či židovsko-kresťanskej tradície. Obrazy smrti sa v dielach objavujú na niekoľkých úrovniach a nazerá sa na ňu z rôznych pohľadov, akcentujúcich jej neustálu prítomnosť v živote.

Jedným z hlavných žánrov pouličného divadla je pouličná performancia, v ktorej môžeme nájsť rôzne typy zobrazovania smrti. Pouličná performancia je integračnou súčasťou pouličného divadla. V priestore pouličného divadla sa vyskytuje častejšie ako klasické divadelné žánre, je typické „nedivadelnou divadelnosťou“. Mohli by sme sem zaradiť rôzne predstavenia alternatívnych súborov, sprievody, ale aj pouličných umelcov, ktorí svojimi vystúpeniami dotvárajú atmosféru miest. Podľa francúzskeho teatrologa P. Pavisa: „Performancia spája bez nejakého vopred stanoveného plánu vizuálne umenia, divadlo, tanec, hudbu, video, poéziu a film. Nerealizuje sa v divadlách, ale v múzeách alebo v umeleckých galériách. Predstavuje kaleidoskopický, multitematický prejav. Dôraz sa kladie väčšmi na prchavosť a neukončenosť produkcie než na reprezentujúci a zavŕšený charakter umeleckého diela...“ (2004, s. 302).

Nemecký teatrolog Hans-Thies Lehmann tvrdí, že postdramatické divadlo prešlo k deziluzívnym stratégiám. V súčasnosti divadlo prebralo prvky performancie a hlavne jej metódy performančných postupov, akými sú „produkcia prítomnosti“,

<sup>58</sup> Čítaj viac Králiková, M.: Kontexty smrti v súčasnom divadelnom diele. In: Ballay, M. – Kudlačáková, V. – Moravčíková, E. *Kumšt (k) smrti z kulturologických priezorov*. Nitra: UKF, 2015.

<sup>59</sup> Ako príklad môžeme uviesť sémantiku farby – smrť zobrazovaná čiernou farbou (západná konvencia), smrť zobrazovaná bielou farbou (východná konvencia).

komunikácia *face to face*. Performačné umenie sa zrieka kritérií diela, čo preberá i nové divadlo, a tak preberá právo na performatívne vymedzenie bez zdôvodňovania v stvárňovanom. Jadrom performancie sa stal hlavne proces medzi javiskom a hľadiskom. Divák je rovnocenným divadelným partnerom. Performancia patrí do diskurzu postdramatického divadla a líši sa od klasického divadla, najmä metódou sebatransformácie herca, ktorý vykonáva, organizuje a prezentuje akcie, zapájajúc do nich svoje telo.

Zostavovatelia divadelného slovníka *Základné pojmy divadla* definujú performanciu ako širokú funkčnú oblasť prezentovaného a konzumovaného umenia, všeobecne by sme týmto pojmom mohli označiť každé teatralizované, živé predvedenie umeleckého diela. To znamená, že nielen každé divadelné predstavenie, ale aj každú hudobnú produkciu, dokonca aj každé seba predvádzanie verejnosti je možné chápať ako zvláštny prípad performancie v širšom slova zmysle. Je to špecifický spôsob prezentácie, a preto má výrazne duchovný rozmer. Prekračuje hranice medzi mimoumením a umením, obvykle ju predchádza autorov projekt. Je umením prítomného momentu, je jedinečná, zdôrazňuje prítomnosť, nemožno ju znova zopakovať, má povahu sviatku rovnako ako pouličné divadlo, character výnimočnej udalosti (Pavlovský, 2004, s. 214). Môžeme skonštatovať, že samotný pohreb ako ritualizované a teatralizované konanie pri sprevádzaní nebožtíka na druhú stranu vykazuje prvky performativity.

Ďalším typom pouličného divadla stvárneného pomocou sprievodu sú pašiové hry<sup>60</sup> od stredoveku môžeme pozorovať ich kontinuálnu tradíciu. Procesie, pri ktorom Ježiš Kristus ako hlavná postava prechádza krížovú cestu a zažíva utrpenie smerom na Golgotu, až je napokon ukrižovaný a zbavený života. Inscenovanie paší sa v najrôznejších formách vyskytuje vo všetkých kresťanských krajinách po celom svete. Predvádzajú ich buď kresťanské obce, amatéri, alebo profesionálne súbory. S novou koncepciou prišli členovia Long Vehicle Circus (Praha) – jeho členovia sa zameriavajú na akrobaciu na chodúľoch. V roku 2012 sa na Veľký piatok uskutočnil divadelný happening, keď v rámci akcie *Celonárodní čtení Bible* členovia zoskupenia vytvorili sprievod, symbolizujúci krížovú cestu (od Náměstí republiky po Můstek). *Ježiš Kristus* (Jakub Gottwald) prechádzal na chodúľoch s veľkým dreveným krížom Prahou v sprievode *Piláta* (Jiří N. Jelínek) a *Šimona* (Pavel Rychta) a za zvukov živých bubnov.

Performanciou využívajúcou atribúty smrti je dielo českej skupiny Wariot *Ideal Funebráci* z roku 2013. Kolektívna performancia poukazuje na nemožnosť pochovať nebožtíka z dôvodu kupovania pozemkov developermi, tak konfrontujú samotný posvätný akt pochovávanie so súčasťou komerčnou dobou. Štvorica hrobárov blúdi po meste, nesúc truhlu v sprievode dvoch muzikantov. Počas ich putovania sú prerušovaní rôznymi absurdnými nástrahami. Využívajú najmä

60 Stredoveká forma drámy, ktorá zobrazovala Utrpenie Krista ako mystérium, pričom sa vyznačovala evanjeliami. Predstavenie sa vyznačovalo spektakulárnymi obrazmi, trvalo viacero dní, účinkovali v ňom stovky hercov a hralo sa po celom meste.

prvky akrobacie, napr. akrobacia so stuhou. Celý sprievod je groteskou dnešnej doby. Počas svojej „neúspešnej cesty“ využívajú množstvo divadelných postupov. Okrem spomínanej akrobacie sú to aj bábky, napr. komentovaný boxerský zápas dvoch vypchatých svištov na život a na smrť. Protagonisti sú oblečení ako hrobári v čiernych smokingochoch s bielou košelou, cylindroch a sú nalíčení na bielo. Už samotný výzor v divákovi anticipuje smrť. Výrazným atribútom je hlavný scénografický prvok – rakva. Hrobári ju rôzne variujú a pretvárajú. V rámci jednej zastávky parodujú fenomén fotenia a fotenia smrti a nebožtíkov. Narážajú na viacero páľčivých tém naraz. Groteskne zobrazujú problémy dnešnej doby a ukazujú nemožnosť nájdania pokoja po smrti v súvislosti s neustálym budovaním objektov za účelom zisku a s rušením miest pokoja. Detabuizujú danú problematiku prostredníctvom smrti, na konci sa, takpovediac, na všetko „vykašľú“ a z truhly si v strede námestia otvorí bar, lebo je to lepší biznis.

S problémom performancie ako pouličného divadla súvisí ešte jeden pojem, ktorý zaviedla kultúrna geografia – *location performance* („performancia na mieste s pamäťou“). Na rozdiel od divadelných diel hraných vonku alebo iných foriem pouličného divadla tu ide o presné a zámerné spojenie miesta s vymyslenou akciou. Miesto a lokalita si stále udržiavajú svoju identitu. Predstavenia pouličného divadla a performancia pomáhajú prekonávať obmedzenia, ktoré spôsobujú „steny“ divadelnej budovy, ktoré blokujú rozpínanie divadelného diela a izolujú zmysly od vonkajšieho sveta. Vonkajšie predstavenia ponúkajú emocionálne spojenie s miestom, čo spôsobuje silný divadelný zážitok (Scherhauser, 2002, s. 147 – 149).

Ako príklad by sme mohli uviesť divadelný event *Cesta do stanice* (Stanica Žilina Záriečie, 2003), ktorý sa odohral pod vedením Viliama Dočolomanského (Farma v jeskyni), Per Spildra Borgia (Stella Polaris) a Barbory Erniholdovej. Projekt celkovo pozostával zo štyroch obrazov: *Introdukcia*, *Vojna*, *Cirkus*, *Svadba (Mier)*. Jednotlivé scény boli pohybového, akrobatického, fyzicko-expresívneho i cirkusového charakteru. Inscenátori využili ako priestor stanice, tak aj exteriér stanice, kde sa odohrávali jednotlivé obrazy (Ballay, 2012, s. 92 – 93). Tvorcovia v projekte oživilo historickú pamäť daného miesta, práve toto miesto úzko súvisí s temnou históriou Slovenska a smrťou. Z tejto stanice vyrážali počas druhej svetovej vojny transporty židovského obyvateľstva do koncentračných táborov. Tvorcovia reflektovali temnú históriu prostredníctvom eventu ako i následne vzniknutej inscenácie *Čekárna* (2006, Farma v jeskyni, Praha).

Taktiež sem môžeme zaradiť fenomén šou. Pouličná šou dotvára atmosféru festivalov, peších zón, parkov či miest. Podľa slovenskej teatrologičky Dagmar Inštitorisovej v našich geografických podmienkach šou nesie výrazné dobové zafarbenie a „... výrazne nahrádza sprofanované pojmy (estráda, zábava, sprievod, oslava, beseda, satirická agitka atď.), prípadne pomáha náhradne pomenovať žánre bez dlhších tradícií (zábavný šport, zábavný pouličný predaj, pouličná reklama výrobkov, zábavné súťaže a lotérie atď.) alebo sa ním označujú podu-

jata, ktorých divadelná profesionálna tradícia nebola kontinuálna (kabaret, varieté, performance, happeningy). Zároveň však jeho používanie odkazuje na dvojznačnosť recepcného chápania zmyslu vecí, ktorú pomáha reprezentovať. (...) O formách show teda môžeme hovoriť ako o určitom medzistupni. Absentuje v nich síce etický princíp vlastný divadelnému umeniu, ale tieto formy majú možnosť sa pomocou estetického princípu rozvinúť smerom k duchovnej oblasti, až sa môžu nakoniec z komerčného základu odtrhnúť (stanú sa umením). Vďaka antropologickému rozmeru používaných divadelných prostriedkov tu dochádza k zmene základnej štruktúry a obsahu prezentovanej veci“ (2013, s. 206 – 207). Označenie performancia zahŕňa všetko od jednoduchých vystúpení muzikantov, verklikárov, sólových hudobníkov, živých sôch, chodúlových atrakcií cez ohňovú a žonglérsku šou až po zložité predstavenia alternatívnych súborov a tvorcov, akými sú napríklad Teatr Buiro Podrózy (Poznaň, Poľsko), Teatr Nowogo Fronta (Praha, Česká republika), Augusto Boal, Divadlo Continuo (Malovice, Česká republika) či spomínaná Farma v jeskyni (Praha, Česká republika).

So šou súvisí špecifická kategória ohňovej šou.<sup>61</sup> V súčasnom pouličnom divadle je často sa vyskytujúcim fenoménom *pouličnej šou*. Ide o predstavenie s veľkým množstvom vonkajších efektov (zvukových, výtvarných, svetelných). V súvislosti s tematikou smrti ju spomíname najmä z dôvodu postapokalyptického zobrazovania sveta u súborov, ako je pražské zoskupenie Amanitas Fre Theatre pod vedením českých performeriek Lindy Mikolášovej a Terezy Grogievovej. Pre poetiku tvorby tohto súboru sú typické, okrem kolektívnej tvorby diel, cyberpunkové videnie sveta, ovládanie ľudí strojmi, koniec ľudského života a transformácia na stroje či roboty.

Na pouličné divadlo by sme mohli aplikovať aj klasické aristotelovské žánrové členenie divadelných diel na komédiu a tragédiu. Hlavne v prípade statického druhu pouličného divadla,<sup>62</sup> hoci prevláda komédia a groteskné či satirické zobrazovanie. Tragédia sa v kontexte pouličného divadla ako žánr vyskytuje pomenej,

61 Šou je zameranie výpovede na vyvolanie maximálneho vonkajšieho efektu s cieľom pritiahnúť pozornosť, zabaviť, šokovať. Týmto pojmom sú najčastejšie označované špecifické umelecké a mimoumelecké žánre v oblasti populárnej kultúry. Modeluje sa na dvoch základných výrazových princípoch, a to: „strhávať na seba pozornosť“ a „vyvolávať ilúziu, fikciu, zdanie, klam“. Je nasmerovaná od obrazu k sémantike (významu). Všetky jej prvky majú za úlohu maximálny komunikačný efekt s cieľom pritiahnúť pozornosť (Plesník, 2011, s. 228 – 229).

62 Prvý typ sú vystúpenia statické, čiže z miesta sa nepohybujúce. Sú to väčšinou vystúpenia príbehové a ide o to, aby publikum celé predstavenie videlo. Pri statických pouličných divadelných dielach hlavnú úlohu zohráva správny výber hracieho priestoru, aby napríklad nedošlo k tlačeniciam, čo musí korigovať účinkujúci. V tomto type pouličného divadla platia rovnaké kritériá pre ozvučenie, svetlo a výpravu ako v predstaveniach odohrávajúcich sa v priestoroch kamenných divadiel. Sú tu, samozrejme, niektoré podstatné odlišnosti, pretože každý hrací priestor pouličného divadla má svojbytné vlastnosti, preto je správny výber a určenie tvaru hracieho priestoru veľmi dôležité. V tomto druhu vystúpenia ide hlavne o taktiku pritiahnutia publika, rozmiestnenie publika, udržanie pozornosti publika, vyriešenie problémov rušivých vplyvov na vystúpenie, dĺžku a záver (Scherhaufer, 2002, s. 128 – 131).

skoro vždy obsahuje prvky jarmočného divadla, burllesky či komédie. V zmysle postmoderny sa stretávame s paródiami, travestiami (zosmiešnením) známych tragických pretextov Hamlet tvorcami ako Jakub Nvota, Michal Hába, Šimon Spišák. Ako klasický príklad pouličnej tragédie by som mohla uviesť pouličný divadelný artefakt poľského divadelného súboru, venujúceho sa pouličnému divadlu Teatr Biuro Podrózy (Poľsko) a ich predstavenia *Makbet: Kim jest ten człowiek we krwi* (Paweł Szkotak, 2005) a *Carmen Funebre* (Paweł Szkotak, 1994). V druhej inscenácii podávajú svedectvo o vojne v Bosne, o rasových konfliktoch a neznášanlivosti. V predstavení sú použité výrazové prostriedky pouličného divadla ako chodúle, svetlomety, oheň či ohnivé kulisy, všetko len umocňuje vážnosť predstavenia a v divákovi vyvoláva súcit a hrôzu nad smrťou hlavných protagonistov. V danom divadelnom diele je použitých len niekoľko slov. Po útrapách hlavných hrdinov končí predstavenie ich odchodom do obrovskej horiacej brány ako symbolu života a smrti. K bráne ich sprevádzajú dozorcovia a Smrť, nadimenzovaní práve pomocou spomínaných chodúľ, čo podtrháva hrôzu celého obrazu a nevedomosť toho, čo nastáva po smrti. Všetko, čo súvisí so smrťou, je naddimenzované, či už sú to strážcovia, chodiaci v kožených kuklách na chodúloch a narábajúci s bičom, samotná prichádzajúca Smrť v podobe obrovského kostlivca na chodúloch alebo spomínané horiace rekvizity. Smrť je spojená s metaforickými obrazmi, napr. strieľanie strážcov puškou do zavesených košiel na šnúre na sušenie bielizne a ich následné pálenie na drevených stojanoch, pripomínajúcich kríže, spomínanými strážcami. V rámci tohto obrazu prichádza smrťka s kosou, predvádzajúca tanec, ktorý sa stáva reminiscenciou na tanec smrti. Tvorcovia tak približujú smrť nevinných ľudí vo vojne, ukazujú nemožnosť vyhnúť sa osudu a vôli vyššej moci. Smrť je v tomto prípade nezvrátiteľná, konečná a násilná.

V slovenskom pouličnom divadle dominuje pouličná paródia v podaní inscenácii už spomínaného Jakuba Nvotu, ktorý vytvára paródie klasických literárnych diel v rámci svojho Túlavého divadla (Bratislava), ale aj kamenných divadiel – Staré Divadlo Karola Spišáka v Nitre, Bábkové divadlo Žilina – *Cyrano z Bergeracu* Edmonda Rostanda či *Hamlet, Othello, Romeo a Júlia* Williama Shakespearea. Smrť sa explicitne vyskytuje už v samotnej predlohe autorov. V dielach je zastúpená najmä znakovito, napr. vo forme škrtienia Desdemony v inscenácii *Othello alebo Škrtič Benátsky* (2007, Bábkové divadlo Žilina) hyperbolizovanými rukami, celý obraz pôsobí afektovane v rámci preháňania obrazu smrti. Othello sa pomocou kostýmu, koturnov, parochne a plášťa mení na vraha vlastnej manželky, ide z neho na jednej strane hrôza, na strane druhej pôsobí humorne, a tak vzniká obraz smrti vhodný a prijateľný pre široké publikum. Zároveň sa obraz kvôli kostýmu stáva odkazom na antické tragédie a ich krutosť, z ktorých pôvodný autor čerpal. Shakespeareovskou tematikou, ktorá je popretkávaná smrťou, sa zaoberá i česko-slovenské zoskupenie Divadlo koňa a motora (Praha), tvorcovia Šimon Spišák a Michal Hába v tomto prípade deklamujú smrť najmä pomocou

brutality výrazu, napríklad buchnutím hyperbolizovaného kladiva. Samotná kategória brutalita sa u nich prejavuje vo viacerých rovinách, nielen v konaní, ale aj v slovnej zložke. Smrť býva hyperbolizovaná na niekoľkých úrovniach.

Ďalším pomerne často sa objavujúcim žánrom v intenciách pouličného divadla, ktorý úzko súvisí s fenoménom šou, je *sprievod (karneval)*. Počiatky karnevalu možno nájsť už v starovekom Ríme – bakchanálie, bujaré oslavy na počesť boha Bakchusa. V stredoveku boli známe rôzne oslavy sprevádzané bujarými, maskovanými sprievodmi, pôvodne vyvinutými z náboženských osláv. Pre sprievody sa rúcali na určitý čas všetky zažitá nariadenia, zákony, morálka. Svet sa transformoval na „svet hore nohami“ – z chudobných sa stali bohatí a naopak. Karneval sa postupne vyvinul z obľúbených sviatkov bláznov, ktoré patria do ľudovej kultúry. Z tejto pouličnej formy sa vyvinuli aj prvé pouličné „inscenácie“. Transformáciou sa u nás zachovali formou rôznych fašiangových a maskovaných sprievodov ako rôznorodé ľudemy smrti. Každoročne sa u nás v mestách i na dedinách koná tzv. upaľovanie Moreny – bohyně zimy a smrti. Jej symbolickým zabitím a hodením do potoka sa môže zrodiť nový život a prísť jar v podobe bohyně Vesny. Prichádza tak k transformácii sveta na základe smrti. Prešli však aj do formy pouličného divadla, ktorá je v súčasnosti veľmi obľúbená a je ňou sprievod. Podľa M. M. Bachtina: „Karneval se slavil v protikladu k oficiálnému svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů. Byl to pravý svátek času, svátek stálého vznikání, proměny a obnovování. Byl zaměřen proti všemu zvěčnění, dovršení a ukončenosti. Hleděl do nekonečné budoucnosti. Za karnevalu se všichni považovali za sobě rovné“ (2007, s. 16). Karneval sa tak stáva odmietaním konečnosti, bojom proti konečnosti ľudskej existencie, farebnou oslavou života cez humor a nadsázku. Divadelný sprievod či karneval je pomyselným bojom proti smrti a prevrátením každodenných pravidiel.

Fašiangové maskované sprievody sa u nás konajú každoročne takmer v každom meste či dedine. Tieto sprievody by som však neoznačovala ako pouličné divadlo, lebo sú integrálnou súčasťou divadla ľudového, ktoré ostalo vo svojej archaickej forme – na rozdiel od pouličného divadla, kde môžeme zaznamenať kontinuálny vývoj. V tradičných sprievodoch ľudového divadla sa vyskytujú tradičné masky spojené so smrťou.

## O Teatr Novogo Fronta...

Doteraz sme uviedli niekoľko súborov zaoberajúcich sa pouličným divadlom a ich inscenácie či performancie, v ktorých sa explicitne či implicitne objavuje fenomén smrti v konkrétnej či symbolickej rovine. Teraz by sme prešli ku konkrétnej analýze jednotlivých pripomienok smrti v dielach dvoch súborov, konkrétne slovenského Teatro Tatro a českého medzinárodného súboru Teatr Novogo Fronta.

Divadelné dielo *Causa fatalis* medzinárodného divadelného súboru Teatr Novogo Fronta<sup>63</sup> z Prahy vzniklo v roku 2012. Tvorba tohto divadelného súboru obsahuje ako klasicky režirované inscenácie, projekty site specific, tak aj pouličné divadelné diela. Ich hlavnými exteriérovými projektmi sú *Phantomysteria* (2004), ktoré sú apokalyptickým podobenstvom o nepoučiteľnosti ľudstva a *Causa Fatalis*.

Kreativita a prezentácia ich tvorby je pôsobivá vďaka ich rôznorodosti a žánrovému spektru. V ich tvorbe je zretelný novátorský prístup, postmoderná intertextualita, výrazná symbolika, mnohovrstevnosť, špecifická forma, svojrázne spracovávanie témy.

Pouličné dielo *Causa Fatalis* malo premiéru dňa 5. 7. 2012 na medzinárodnom festivale pouličného divadla *Za dveřmi* (Praha, Česká republika). Ide o autorský divadelný artefakt v réžii ruskej režisérky Iriny Andreevi, pojednáva o apokalypse ľudstva. Apokalyptický jazyk sa vyznačuje katastrofickým zobrazením prítomnosti, zobrazuje nešťastie a utrpenie, ale zároveň podáva optimistický obraz budúcnosti. „Pre apokalyptickosť výrazu sú charakteristické desivé obrazy zániku, rozvinutá deštruktívna obraznosť: netvory pohlcujú ľudstvo i všetko živé, uplatňuje sa metaforickosť a symbolickosť rozbúrených, besniacich živlov (ničivá sila ohňa, vody, víchrice a praskajúcej zeme). V svetskom chápaní vychádzajú výrazové zložky z predstavy nezmieriteľného boja zástupov, davov, národov...“ (Plesník, 2011, s. 263). V súvislosti s ohňovou šou sme spomínali apokalyptické zobrazovanie, smrť a zánik ľudstva. Tematika je v pouličnom divadle pomerne častá, je to spôsobené i neobmedzenými možnosťami priestoru a využívaním špeciálnych pyroefektov a otvoreného ohňa. V apokalyptických obrazoch sa v niekoľkých rovinách objavuje smrť, či už je to zobrazenie realistické podtrhnuté brutalitou výrazu, alebo zobrazenie symbolické na niekoľkých úrovniach.

Tvorcovia Teatr Novogo Fronta v tomto pouličnom diele využívajú značne hybridnosť žánrov aj divadelných druhov. Odohráva za tmy a pod holým nebom, tvorcovia ho prispôsobujú aj iným site specific objektom. Zo začiatku je oddelená hracia plocha od recipientov. Recipient je zo začiatku len prijímateľom, pozorovateľom, svedkom diania, ktorá sa odohráva pred ním. Protagonisti počas celej doby výrazne pracujú so scénou a využívajú ju. Improvizácia je v tomto prípade hlavne metódou tvorby, diela Teatr Novogo Fronta vznikajú metódou kolektívnej improvizácie (*Vremja Dujak/Hlúpy čas*, 1994; *Phantomysteria*, 2004).

<sup>63</sup> Divadelné zoskupenie Teatr Novogo Fronta vzniklo v roku 1993 v St. Peterburgu v Rusku. Zakladajúcimi osobnosťami je tandem ruskej režisérky Iriny Andreevi a českého režiséra, performerera a vedúceho umeleckého súboru Aleša Janáka. Ich prvé diela vychádzali z experimentu medzi telom – ako jediným nástrojom umelca a priestoru okolo neho. Ich prvou inscenáciou bola *Vremja Dujak (Hlúpy čas)*, ktorú uviedli na svojom prvom európskom turné. Témou predstavenia bol strach z toho čo prinesie budúcnosť v Rusku. Po úspechu turné a inscenácie sa Teatr Novogo Fronta presunul do Prahy. Pre tento divadelný súbor je charakteristické medzinárodné zloženie. Počas dvadsiatich rokov sa v ňom vystriedali umelci z celého sveta. V súčasnosti sú najnovšie projekty a inscenácie realizované s tanečníkmi, performermi a hercami z Českej republiky, Nemecka, Dánska, Poľska, Rakúska a Grécka.

Na začiatku divadelného diela sme svedkami grotesky pripomínajúcej staré nemé filmy, využívajúcej časovú slučku. Popri naháňačkách a využívaní absurdného, akrobatického lazzi z commedie dell'arte, využívajú protagonisti aj akrobáciu, žonglérstvo s predmetmi každodennej potreby (stolička), jazdu na jednokolke, závesnú akrobáciu, čiže vyjadrovacie prostriedky nového cirkusu.<sup>64</sup> Herectvo je fyzicky náročné aj preto, že sa herci musia pohybovať po štvorcovej konštrukcii, zároveň musia zvládať početné akrobatické prvky.

Hoci je začiatok diela realisticky groteskný, na povrch sa prediera grotesknosť modernistická. Gestá, pohyb hercov, scénografia, všetko zo začiatku pôsobí bláznivo s akousi ľahkosťou, dokonca aj narastajúce konflikty medzi obyvateľmi. Pohybové vyjadrovanie protagonistov pripomína cirkusové klauniády šašov. Cez komediálnu úroveň sa do popredia dostáva modernistická grotesknosť, ktorá je od začiatku naznačená maskami na tvárach hercov. Ukazuje sa nehostinnosť, odcudzenosť sveta, samota človeka v ňom, depresia, neznesiteľná ľahkosť bytia, postupné umieranie. Vo chvíli, keď sa postava speváčky rozhodne o jediný možný únik z cudzieho sveta, ktorým je smrť a samovražda, dielo sa navracia do línie realistickej grotesknosti. Medzi policajtom a speváčkou vzniká láska a prichádza oslava života, prekonávajúca rozhodnutie zomrieť.

V diele sa ako vyjadrovací prostriedok objavuje tanec. Herci tancujú synchronne choreografie, čím je vyjadrená jednota davu, oslava tancom, až sa dostávajú naspäť k raju a zrodeniu človeka. Pri zobrazení edenu sú použité masky hada a slona, ktoré sú zároveň hyperbolizované, v prípade slona je to použitím prvku jarmočného a pouličného divadla, akým sú chodúle. Hada je vytvorený pomocou červenej misky na hlave a dlhého červeného tela (kus látky), červená farba je zobrazením hriechu, neresti ako i smrti. Ďalšie postavy nachádzajúce sa v tomto obraze sú takisto hyperbolizované (netopier, námorník).

Keď nad bezstarostným až banálnym svetom prevládne svet zaslepený mocou, mení sa aj štýl herectva, vyjadrovania pohybom. Začínajú prevládať tanečné figúry a fyzické herectvo, prepojené s akrobáciou. Ako prídu ľudia k poznaniu, herci trhajú pásku, ktorou bola oddelená hracia plocha od hladiska, vchádzajú medzi divákov. Recipienti prestávajú byť len pozorovateľmi a stávajú sa účastníkmi diela. Protagonisti týmto gestom rušia akúsi pomyselnú „bublinu“, v ktorej boli uväznení, ocitajú sa v realite, čím smerujú k zániku. Vzniká interaktivita medzi hercom a divákom. Vo chvíli poznania herci najskôr ostávajú v štrnaze. Z ich vnútra sa na povrch prediera zničujúci, bolestný pocit poznania, ktorý sa prejavuje nielen vo výraze tváre, ale aj tela. Prebúdzajú sa v nich pudy dostávajúce sa na povrch a prejavujúce sa vo výraze.

Dielo smeruje k poslednej apokalyptickej úplne chaotickej časti. Tanec ako vyjadrovací prostriedok prechádza úplne do fyzického herectva s dôrazom na výraz. Postupne sa dostáva k autenticite výrazu. Medzi protagonistami dochádza

64 V zmysle využívania možností vlastného tela umelcov, napr. akrobacia, silová akrobacia, závesná akrobacia, žonglérstvo. Nový cirkus pracuje bez zvierat.

k bitkám a násiliu, až nakoniec postupne umierajú pod ťarchou horiacich náboženských symbolov. Po tom, ako prejde okolo nich žena v bielom, vstávajú a pomalým pohybom, pripomínajúcim pohyb zombie či zhyponizovaných ľudí, s pokojným výrazom v tvári sa odoberajú na vrchol panelového domu. S obrazmi sa menia aj vyjadrovacie prostriedky. Inscenácia pôsobí ako komédia, ale nakoniec sa z veselohry mení na metaforické a lyrické vyjadrenie tragédie človeka a ľudstva. Spája sa v ňom komédia, tragédia, groteska, commedia dell'arte, fraška, nový cirkus. Je interdruhové, t. j. prepája tanec, fyzické divadlo a bábkové divadlo. Tvorcovia v diele použili pyrotechnické efekty, kozmogonické živly, výraznú prácu so svetlom – všetko prepojili s púťavou hudobnou zložkou, ktorá takisto dodáva dielu spektakulárny ráz.

Divadlo Teatr Novogo Fronta je známe častým využívaním symboliky vo svojej tvorbe. Ani dielo *Causa Fatalis* nie je výnimkou. V inscenácii sa nachádza množstvo symbolov zameraných na život a smrť. Jednotlivé symboly prestupujú celú inscenáciu, či už ide o farby alebo náboženskú symboliku. Práve v symbolickej línii môžeme nájsť množstvo znakov zrodenia a smrti a ich zobrazenia metaforou. Ako príklad používania symbolov smrti v divadelnom diele môžeme uviesť niektoré z nasledujúcich:

*Farby – biela* – farba čistoty, pravdy, nevinnosti. Možno ju chápať ako doposiaľ „žiadnu farbu“ či ako dokonalé spojenie všetkých farieb, výraz svetelného spektra. Je symbolom doposiaľ neovplyvnenej a neskazenej nevinnosti dávneho raja. Symbol konečného cieľa purifikovaného ľudstva po smrti, v ktorom bude tento stav opäť nastolený.

*Čierna* – má symbolickú hodnotu absolútna, tým je zrovnateľná so svojím opozitom bielou. Je farbou totálneho nevedomia, ponorením do temnoty, smútku. Rovnako je aj symbolom diabla, ktorý býval častejšie zobrazovaný čierny ako červený.

*Červená* – je považovaná za agresívnu, vitálnu nabitú energiou. Je to farba krvi a vojny. Je spriaznená s ohňom. Neevokuje len lásku, ale aj boj na život a na smrť. Je to i farba pekla a diabla, mučeníkov či revolúcie. V kombinácii s bielou symbolizuje princíp stvorenia.

*Davidova hviezda* – Šalamúnova pečať, Dávidov štít. Symbol judaizmu. Šesťcípá hviezda, ktorá vznikla spojením dvoch trojuholníkov zobrazujúcich živé ohňa a vody, či spojenie muža a ženy. V neskorších teóriách je spojením všetkých štyroch živlov, predstavuje prvotnú hmotu. Symbolizuje vládu Hospodina nad vesmírom všetkými šiestimi smermi.

*Kríž* – najuniverzálnejší z jednoduchých symbolických znakov vzťahujúci sa nielen na kresťanstvo. Množstvo kultúr znázorňuje svet v tvare kríža. Symbolizuje nástroj slúžiaci na popravu, ktorý sa stal Kristovým ukrižovaním, symbolom večného života, víťazstva nad smrťou.

*Polmesiac* – hlavný symbol islamskej viery pochádzajúci z Konštantínopolu – hlavného mesta Východorímskej ríše, ktorého bol symbolom. Znamená spojitost islamu s mesiacom.

*Had a slon – had* je symbolické zviera, považované v mnohých kultúrach za symbol podsvetia a ríše mŕtvych. Život a smrť sú v tomto živočíchovi naznačené jedinečným spôsobom. Je považovaný za symbol pokušenia, tak za predobraz spasiteľa. Býva aj symbolom znovuzrodenia, večného života, cyklického opakovania kvôli zvliekaniu sa z kože, čiže neustálemu omladzovaniu. *Slon* je pozitívne chápané symbolické zviera. Je symbolom múdrosti, sily, prekonania smrti, cudnosti. Často ho vidno aj na zobrazeniach raja. Symbolický význam slona sa viaže k vyhnaní z raja: Zákon ani zbor prorokov nemôže padlého Adama napraviť, to urobí až Kristus, „duchovný a svätý slon“. Slon a had sa objavujú aj spolu. V jednom zobrazení sa slon obťažovaný a oslabený hadom na neho zrutí a rozdrví ho. Ako zobrazenie vysatia pravej viery hadom a spoločnej záhuby s ním. Pálením sloních chlpov či kostí sa zaháňali démoni.

*Vajce* – symbol zrodu nového života. Často býva zrod sveta zobrazovaný v mýtoch ako zrodenie z vajca. Ako symbol celku uzavretého v škrupine predstavuje stvorenie naplánované už od samého začiatku. V kresťanstve sa prirovnáva z mŕtvych vstávajúci Kristus k liahnucemu sa kuraťu. Biela škrupina symbolizuje čistotu a dokonalosť.

*Námorník* – symbol mieru a nádeje, v ruke drží bielu vlajku. Môže byť aj symbolom dialok, večného cestovania, odchádzania a návratov.

*Netopier* – v západnej kultúre je považovaný za strašidelného tvora sajúceho krv. Diabol ako padlý anjel býva často zobrazovaný s netopiermi krídlami, lebo rovnako ako netopier neznáša svetlo. Podobným spôsobom býva zobrazovaná aj personifikovaná závišť, ktorá sa neukazuje cez deň.

*Slepá žena* – slepota je symbol nevedomosti, nestrannosti, vydaniu napospas osudu. Tí, ktorí boli slepí, mohli často vidieť tajomstvá určené len bohom. V stredoveku bola personifikácia židovstva *Synagoga* zobrazovaná so zaviazanými očami, lebo odmietala vidieť svetlo spásy. Ďalšími bohyňami zobrazovanými so zaviazanými očami boli bohyňa šťastia *Fortúna* a *Spravodlivosť* (Iustitia), ktorá váži skutky bez ohľadu na osoby. Žena v bielom symbolizuje rovnako matku i smrť.

*Hrozno* – symbol Zaslúbenej zeme, nového vína, predstavuje „duchovný nápoj“, odhalenie klamstva, múdrost. Kristus býval zobrazovaný ako vinič a jeho učenci ako hrozná. Oberanie hrozna symbolizuje posledný súd. Je symbolom príchodu mesiáša, jeho krvi, ktorá sa vylieva na odpustenie hriechov. Strapec je zdrojom pripomenutia obete, ktorá je zdrojom večnej spásy a radosti.

*Kruh* – jeho tvar je daný podobou Slnka a Mesiaca, nemá koniec ani počiatok. V mystických systémoch je ako kruh znázorňovaný boh, čo naznačuje dokonalosť a neuchopiteľnosť pre ľudské chápanie – bezmocnosť, večnosť, absolútno. Protikladom je štvorec, ktorý symbolizuje svet pozemský, materiálny. Kruh označuje boha a nebo, štvorec zem a človeka. Štvorec je zjednotením štyroch živlov.

*Oheň* – symbol domova, rodinného krbu, osvietenia, inšpirácie či Ducha Svätého, purifikačný prostriedok. Na druhej strane, prináša bolesť a smrť, má aspekt

pekelného ohňa, ničivého požiaru, skazonosného nebeského ohňa. Oheň je jediný živél, ktorý dokážu ľudia vyrobiť sami, je pre nich známkou, že majú blízko k bohu.

*Causa fatalis* je alegorickou groteskou ľudského osudu, tragédie človeka a ľudstva, zložitosti ľudskej duše. Je spojením napätých momentov, odľahčených situácií a absurdných metaforických príhod. V prvej časti vidíme ľudí nezaujímajúcich sa o nič, zaslepených samých sebou, nemajúcich veľké nároky od života, vyvolávajúcich medzi sebou konflikty. Obyčajný deň ordinárnych ľudí. Žijú v dome, ktorý má tvar štvorca v spojení farieb čiernej, bielej a červenej. Tento dom symbolizuje svet pozemský, zem. V spojení týchto farieb by sme mohli nájsť symboliku absolútna, sveta, boja v ňom, revolúcie, ale aj lásky. Cyklus ľudského života – zrodenie, život a smrť. Čierna s bielou symbolizujú dva protichodné princípy dobra a zla, nebies a pekla, boha a diabla. Spojenie bielej a červenej je symbolom stvorenia. Štvorec je rozdelený aj na štyri byty, tie predstavujú štyri kozmogonické elementy v spojení jedného celku – sveta.

Prichádza cudzinec v čiernom, ktorý je symbolom diabla, zla či závišti, taktiež môže byť symbolom neobmedzenej moci. Začínajú sa konflikty medzi obyvateľmi. Záhadná postava sa s obyvateľmi hrá, ale nedá sa určiť, či je dobrá, alebo zlá. Zjavuje sa ďalšia záhadná postava, ktorou je liahnuce sa vajce, je symbolom nového života zjavujúceho sa obyvateľom, ale aj symbolom zmŕtvychvstania Ježiša Krista, lásky, mieru, kresťanskej morálky. Pri vajci je použité modrozelené svetlo, symbolizujúce nádej hlbiny nevedomia a duše. Do kontrastu sa dostávajú dva symboly zobrazujúce zrodenie a smrť. Oba sú neznámom zahaleným tajomstvom.

Obyvatelia vajce odmietajú, naháňajú sa s ním, prenasledujú ho, vzniká groteskná naháňačka. Kde napríklad korpulentná dáma po vajci strieľa umelohmotnou pištoľou. Z vajca vypadne ďalšie vajce, ktoré korpulentná dáma zahodí. Postavy tak odháňajú nový život, nový svet, odmietajú pomoc, duchovno, možno aj spásu, znovuzrodenie.

Následne sa postavy dostávajú na dno. Sú frustrované, vyčerpané. Samy vo svete symbolizovanom domovom, každá izolovaná vo svojom byte, domov sa stáva ich väzením. Prichádza cit – pozemská láska, oslava života na zemi, pokušenie. Nezaslúžil sa o ňu práve cudzinec, ktorý dal dole oprátku speváčke, a tak ju dostal rovno do náruče policajta? Je to láska alebo pokušenie? Mení sa oblečenie postáv, ktoré je červeno-čiernej kombinácie. Strácajú akoby svoju identitu a stávajú sa univerzálnym obrazom ľudí. Biela farba sa tu už nenachádza, sú odsúdení na smrť, pred tým kostým každej postavy obsahoval nejaký biely prvok. Okolo performerov behajú ženy s bielymi vlajkami ako symbolom prímeria. To, že sa vytratila biela farba naznačuje úplnú stratu čistoty, nevinnosti a pravdy. Pokušenie a nevedomosť ich unáša až do predsiene raja.

Nasleduje mýtický obraz raja. Zjavuje sa zľava červený had a sprava slon. Za nimi sa nachádzajú v dome naľavo čierna okrídlená postava a napravo námorník. Stretáva sa pokušenie a múdrosť, poznanie. Tento obraz je aj zobrazením možnej



spoločnej záhuby všetkého, ak ľudia stratia vieru a hodnoty. Za nimi sa naľavo nachádza diabol s netopierimi krídlami či závišť, napravo mier a nádej. Tieto dve postavy symbolizujú aj zatratenie a nádej. Opäť sa nám ukazuje dualita dobra a zla. Raj je aj ukázaním „sladkej“ nevedomosti, kde je had predzvestou poznania. Po vzlete však nastáva pád.

Ľudia sa nechajú ovládať a „krmiť“ mocou ovládajúcou celú zem. Je to moc, ktorá ich zaslepuje. Opäť sa o nič nestarajú euforicky tancujú oslavujú a pijú šampanské, cítia sa ako nesmrteľní. Divadelné dielo hovorí, že všetko má svoju príčinu a následok. Prichádza „vytriezvenie“, ľudia si uvedomujú manipuláciu moci, začínajú sa proti nej búriť. Vznikajú nepokoje, obracajú sa proti sebe, začínajú sa navzájom mlátiť a zabíjať, nič im nie je sväté. Vyčleňuje sa vodca a dav, ktorý ho nasleduje. Je to alúzia na svetové vojny, revolúcie, anarchiu.

Zapálenie náboženských symbolov je úplným odmietnutím, popretím akýchkoľvek hodnôt. Je zároveň varovaním pred náboženskou neznášanlivosťou i medzikultúrnymi konfliktmi. Práve tieto tri symboly sú v posledných rokoch sporom aj v humanitarnej oblasti. Svetovo sú uznávané symboly červeného kríža a červeného polmesiaca, keďže islamský svet odmietol používať červený kríž. Izrael odmieta používať oba a snaží sa presadiť Davidovu hviezdu, čo odmieta islamský svet. Všetky symboly a náboženstvá zhoria spolu s ľuďmi.

Všetci umierajú v ničiacom ohnivom kruhu. Kruh je symbolikou vyššej moci, ktorá je vytvorená mimo štvorca, pred ním, čiže pozemským svetom. Je mimo pozemského sveta. Oheň má v tomto prípade nielen ničiacu, ale aj purifikačnú funkciu. Ľudia v ňom umierajú v hrozivých bolestiach.

Z obrovskej bolesti sa zrodí slepá žena, nesúca stravec červeného hrozna – možné aj zobrazenie poznania, ktoré je určené len vyššej moci. Prináša múdrosť, pravdu, poznanie, odpustenie hriechov, prichádza posledný súd? Pokiaľ je to Spravodlivosť, prináša múdrosť, poznanie, Kristovo učenie, ale bude svet a ľudia súdiť spravodlivo. Nechá ich napospas osudu. Vstávajú zo zeme, z mŕtvych, odchádzajú na samý vrchol domu, sveta. Ľudia sa vracajú naspäť do sveta, posúvajú sa na vyšší stupeň poznania, symbolizovaným posledným poschodím domu, kde sa predtým pohyboval cudzinec, obohatení o poznanie, vracajú sa k samému počiatku sveta. Keď je scéna zničená, objaví sa v strede akýsi kríž, ktorý je umiestnený cez stred štvorca a nad štvorcom vytvorený, z prekrížených červených rúr. Štvorec umiestnený nad štvorcom má symboliku možnosti, nádeje na pokračovanie života v iných časopriestorových dimenziách. Ľudia sú v úrovni prekríženého ramena kríža, takže môžu znázorňovať aj obeť Krista na kríži.

Hoci žena rodiaca sa z bolesti je Synagóga nesúca Kristovo učenie, význam je rovnaký – ľudia s poučením ostávajú vo svete, a je na nich, ako sa zachovávajú. Ďalšou interpretáciou záveru je, že žena nesie symbol Zaslúbenej zeme. Je znamením, že naozaj existuje, ale ľudia nie sú pripravení, aby sa do nej dostali.

Všetko má svoju príčinu a následok, to je jedno z hlavných posolstiev diela. Ľudia odmietli hodnoty, duchovno, poznanie. Podľahli pokušeniu, matérii, vda-

ka ktorej sa dostali až do predsiene raja. Odmietnutie poznania, pokušenie a „bezuzdná“ zábava mali za následok zaslepenie, ktoré zneužívala vyššia svetská moc a konzum. Po uvedomení si tejto skutočnosti prichádza pád, zloba, hnev, deštrukcia, ničenie. Prichádza koniec sveta. Nie však zásluhou prírodného živlu. Spôsobil ho človek sám, ktorý sa možno raz zo svojich chýb poučí a prijme duchovno a poznanie generácií pred ním. Ak nie, bude si svoju históriu musieť zopakovať znova, dovedy sa bude možno cyklicky vracat' na samý počiatok. Aj keď ľudí ovplyvňujú alegorické postavy, majú ponechanú slobodnú vôľu a rozhodnutie, čo spravia, je len na nich.

Pouličné divadelné dielo *Causa Fatalis* by sme mohli zaradiť do kritickej línie pouličného divadla, ktorá má sprostredkovať nejaké posolstvo prostredníctvom metaforických a silne vizuálnych obrazov a diváka svojím prevedením a výrazovými prostriedkami šokovať. Konečný význam necháva na recipientovi. Inscenácia je nonverbálna, založená na princípoch fyzického, pohybového, tanečného divadla s využitím výraznej biblickej symboliky. Nenašli by sme v nej klasickú fabulu, ide skôr o striedanie vizuálnych metaforických obrazov reflektujúcich dnešný svet, tragédiu človeka, minulosť, prítomnosť a budúcnosť; cez prizmu modernistickej (gotickej, romantickej) grotesky. Ide o performanciu. Dielo má výrazne apokalyptický charakter. Trvá približne hodinu. Ide o intertextuálne postmoderné dielo. Informácia k predstaveniu uvádza, že je to alegorická groteska o zložitosti ľudskej duše.

Dielo je spektakulárnou (pyrotechnické efekty, využitie ohňa, pútavej scénografie), silne vizuálnou strašidelnou groteskou sveta, ukazujúcou človeka v ňom cez prizmu veselého, ale i tragického bláznovstva. Tvorcovia ukazujú smrť ľudstva na niekoľkých úrovniach, či už na úrovni intelektuálnej, individuálnej alebo kolektívnej.

### Tematika smrti v predstavení *With Unarmed Forces*

Druhou z inscenácií súboru, založenou na podobných princípoch a symbolike, je dielo *With Unarmed Forces (S neozbrojenými jednotkami)*, ktoré vzniklo v spolupráci s izraelským Clipa Theatre k 20. výročiu založenia súboru.<sup>65</sup> Tvorcovia využili istú klipovitosť obrazov, prepájajúcich sa cez jednotlivé významy. Dva-ja ľudia uväznení vojnou medzi štyrmi stenami, detské topánočky, stolička meniac sa na rakvu, symbolické skladanie vlajky, cudzinec-narušiteľ, konflikty v rodine, Ježiš oblečený v národných vlajkách, ktorého si fotí pubertiak hádajúci sa s rodičmi. Manipulácia, manželský trojuholník, snaha získať prevahu, vodca, hrdina, prepletanie nítí a tancujúci zajačik. Celé dielo na začiatku pôsobí veľmi zmätačne, na prvý pohľad nesúvisiace obrazy sa postupne prepojili a vytvorili

<sup>65</sup> Divadelné predstavenie uviedol súbor na festivale Tempus Art v roku 2013 v Rožňave. Čítaj viac: Králiková, M. Tempus Art po šiestich rokoch opäť „ožil“. In: *kod: konkrétne o divadle*, 2013, roč. 7, č. 10, s. 26 – 29.

reťaze významov. Inscenácie tvorcov Teatr Novogo Fronta sú známe zložitou tvarou a značným využívaním symboliky. Často sú na prvý pohľad nepochopiteľné, pôsobia chaoticky a absurdne.

Fyzická performancia *With Unarmed Forces* stojí na postmoderných princípoch. Lineárnosť narúša striedanie jednotlivých, zdanlivo spolu na seba vôbec nenadväzujúcich obrazov s niektorými retrospektívnymi obrazmi zo života rodiny. Môžeme v nej nájsť niekoľko paralelných a v závere prepletených línií, ktoré napokon vyjavia celkové posolstvo diela. Jednotlivé obrazy ordinárneho života hlavných postáv – muža a ženy – ocitajúcich sa vo vojne, každý deň konfrontovaných so smrťou, sprevádzajú príkry naturalizmus a absurdita.

Vo všetkých činnostiach postáv je prítomný motív manipulácie a smrti. Muž a žena sú uzavretí vo svojom mikroskopickom svete, zatiaľ čo vo svete makroskopickom zúri vojna. Medzi nich, silou vyššej moci, vstupuje nečakaný hosť – cudzinec, rozpútavajúci vojnu aj medzi nimi navzájom. Samotná inscenácia nezobrazuje len konflikty vo svete, ale aj vo svete rodiny – konflikty medzi mužom a ženou, rodičmi a deťmi. Pomedzi jednotlivé obrazy bežného dňa sa zjavuje ružový superhrdina, bojujúci holými rukami proti niečomu neurčitému. Je zabitý islamským fundamentalistom. V inom obraze sa zasa zjavuje ukrižovaný Ježiš Kristus oblečený do národných vlajok štátov, pričom okolo neho prechádza chlapec hrajúci vojnové hry na mobilnom telefóne, a bez zaváhania si ho fotí. Nato sa dostáva do konfliktu s otcom a odchádza do armády. Tým je ukázané, že i keď je na jednej strane smrť tabuizovaná, na druhej strane sa do našich životov dostáva ako simulakrum v podobe mediálnych obsahov a počítačových hier. Čo narúša akúsi jej posvätnosť a človek si ju prestáva uvedomovať ako niečo konečné a hrozné. Chlapec tak pri konflikte s rodinou odchádza zabíjať do vojny, zvyknutý na ľahkosť smrti zo simulakra počítačovej hry, ignorujúc princípy kresťanskej lásky, ktoré si ctia život a vychádzajú z prikázania „Nezabiješ!“.

Postupne pomocou klasického bytového itinerára herci postavia konštrukciu z nití zobrazujúcich manipuláciu sveta a prepojenie vzťahov, ekvilibristika celej stavby je založená na presnom ukotvení jednotlivých nití, ktoré sa čoraz viac prepletajú, až sú také pevné, že na nich herci môžu brnkať a kreovať melódiu. Z celkového prepojenia jednotlivých nití na scéne a ich ovládania protagonistami, vychádza vodca, ktorý reční a používa známe politické predvolebné frázy a v sprievode ohňostroja, vytvoreného z pozlátka, tancuje na špičkách. Na záver prichádza zajačík pripomínajúci symbol značky Playboy, ktorý sa zjavil aj na začiatku, a tancuje, čím sa stáva personifikáciou konzumu spoločnosti a vysokých spoločenských vrstiev ovládajúcich svet. Autori inscenácie ju založili na postmodernom videní celosvetovej reality, manipulácie, odhaľujú jednotlivé nuansy, skryté implicitne za fungovaním dnešnej spoločnosti a vzťahov, rovnako poukazujú na zabíjanie sfanatizovanými a odludštenými jedincami na základe mediálnych obsahov.

## O divadelnom združení Teatro Tatro

Druhým významným združením, na ktoré sa vo svojej kapitole chceme upriamiť, je tvorba nezávisého divadelného združenia Teatro Tatro. Inscenácie jeho tvorcov majú jasnú, čitateľnú a hlboko ľudskú poetiku. Inklinujú k divadlu, ktoré nie je určené úzkemu kruhu intelektuálne a esteticky spriaznených divákov. Spájajú v sebe „nízke“ a „vysoké“, to znamená: vysoké témy a idey – témy lásky, života, smrti, moci – príbehy baladické a mýtické sa miešajú s prízemnosťou, zemitosťou, smiechom a zmyslovosťou. Spája sa tu divadlo sväté s divadlom drsným.

Tvorcovia kočovného divadla Teatro Tatro z Nitry sa zameriavajú na oživenie inscenačných tradícií kočovného pouličného divadla. So zobrazením smrti sa konfrontovali hneď niekoľkokrát od počiatku svojej tvorby. Ako uvádza M. Ballay: „Smrť ako konečná záležitosť človeka sa nie nadarmo výrazovo objavuje v jednotlivých divadelných inscenáciách. Mohli by sme povedať, že tvorca cielene prahne po metafyzickom rozmere svojich inscenácií. Intenzívnym spôsobom zobrazuje pluralitu života a smrti. Tematizuje ju i s istou dávkou komickejšieho výrazu, ktorá sa kontrastne mení najmä v dramatických vrcholoch jednotlivých inscenačných opusov. Stretávame sa v nich väčšinou s finálnym, katarzným posolstvom“ (2015, s. 146). Smrťou, temnotou a zlom sa zaoberá už prvá inscenácia z ich repertoáru.

K inscenácii *Sir Halewyn*<sup>66</sup> sa na plagáte k hre uvádza: „Uvidíte tragický príbeh nenaplnenej lásky, uvidíte príbeh o tom, aké ťažké je nájsť svoje miesto uprostred vesmíru. Uvidíte podobenstvo o zmysle života a o neznesiteľnej ľahkosti bytia“ (Ghelderode, 1990, s. 6). Celý sujet sa nesie v duchu pochmúrnej atmosféry, v ktorom dominuje čierna farba. Ide o príbeh kniežacieho vraha panien, ktorý hľadá lásku, ale ponúka za ňu len smrť, aj šestnásťročnej *Purmelende*. Príbehom nás sprevádzajú dvaja muzikanti z ľudu, ktorí dotvárajú celý príbeh smutnými baladickými piesňami, zároveň prepájajú navzájom dve kniežatstvá – Ostreland a kniežatstvo ležiace na severe, obávané kniežatstvo *Sira Halewyna*. *Halewyn* láka svojím spevom a zvukom rohu mladé cudné dievčatá a kruto ich potom zabíja. V krajine ostala už len posledná, a to mladá grófká *Purmelende*. Mladá, krásna, plavovlasá, divoká. V noci ju začne lákať zvuk Halewynovho rohu i jeho spev. Začína byť ako námesačná, túži za ním ísť, je akoby posadnutá láskou k nemu. Nikto jej nemôže pomôcť, spaľuje ju to. Prikáže komornej, aby jej priniesla šaty a veci uprostred noci. Vydáva sa na sever za *Halewynom*, v krajine napadol prvý sneh, ktorý akoby chcel očistiť krajinu od hrôz a smrti, ktoré sa tam páchajú, je kontrastom ku krvi. Ukazuje sa to aj v Halewynovej piesni:

*Anjelsky sneh a rudá krv,  
Sneh krvou panien postriekany,*

66 Tragédia vznikla v roku 1990 podľa predlohy Michela de Ghelderode. Premiéru mala 14. 7. 1990 a obnovenú premiéru 29. 4. 1995. Inscenáciu režíroval Ondrej Spišák a scénografom bol František Lipták.

*Biely sneh skrvavil môj spev.  
Zmierajte v láske biele panny!* (Ghelderode, 1990, s. 6).

Biely sneh a krv vytvárajú kontrast života a smrti, zároveň sa ukazuje i motív umierania kvôli zaslepanej láske. *Halewyn* sa stretáva so svojou matkou, ktorá sa ho snaží zastaviť, to sa jej však nedarí. *Purmelende* opustí hrad, všetko nasvedčuje tomu, že je mŕtva. Smrť sa v inscenácii neobjavuje explicitne, ale cez prizmu symboliky, najmä tragických ľudových balád. Texty sú koncipované namiesto samotných obrazov smrti, odkazujú na ľudovú tradíciu a ukazuje sa v nich krutosť umierania.

*Previezol ju prostred vody,  
Stupoval jej do slobody.  
Nestúpaj mi do slobody,  
Lež ma prevez na kraj vody.  
Previezol ju na kraj vody,  
Odetol jej ruky nohy,  
Čierne očká jej vylúpal,  
Žlté vlásky jej vytrhal* (Ibid., s. 23).

Všetko naznačuje, že skončila ako dievčatá pred ňou, prichádza obraz, kde *Purmelende* zviaza v náručí jeho hlavu. Vracia sa do svojho kniežatstva, kde je uvítaná vo veľkom. Otec *Vojvoda* vystrojí na jej počesť veľkú hostinu, tu odhalí hlavu mŕtveho *Halewyna*, ktorú priniesla, a žiada ju, aby rozpovedala svoj príbeh. Najprv si vypýta naspäť hlavu, tisne ju k sebe. Rozpráva o tom, ako sa k nemu dostala, nevnímala pri tom mŕtvoly žien na šibenici, ani sneh pokrytý krvou. *Halewyn* ju lákal svojimi piesňami. Bola zaslepená láskou k nemu, ale všimla si v ňom zlo.

Bola zmierená s osudom, stále bola posadnutá láskou a nič nevnímala. Niečo sa v nej zlomilo, začala vnímať svet naokolo – rozšklbané a zohavené telá panien, odťala mu hlavu jeho vlastným mečom. Tá stále ešte spievala, neutíšil ju ani sneh, až bozk. Stále nechce odhodiť hlavu. Prichádza tragédia, vykrikuje jeho meno a zomiera s jeho hlavou pevne pritisnutou na hrudi. *Vojvoda* nechce ukázať smútok a prikáže pokračovať v hostine.

Inscenácia pôsobí veľmi temne až démonicky. Vyvoláva strach. Všetko je ladené do temných farieb, až na kostým *Purmelende*, ktorá má na sebe jednoduché biele šaty. Hlavným scénografickým prvkom je plachta, ktorá je animovaná v závislosti od potreby hry. Vytvára mesačnú krajinu, hrad, cestu, ale je aj súčasťou kostýmu niekoľkých postáv (sukňa *Purmelende*). V jednej scéne akoby pohlcovala *Purmelende*, ovládala ju, stáva sa stelesnením *Halewyna*. Plachta je bábkarským výrazovým prostriedkom. Jeden reflektor vytvára mesiac ako symbol noci, počas ktorej sa príbeh odohráva. *Halewyna* počas celej inscenácie

nevidíme. *Vojvoda* je zobrazený ako nehybný predmet, bábka, čo vyjadrovalo jeho tvrdosť a chladné city. Miesto hlavy *Halewyna* má *Purmelende* zviazanú látku v tvare hlavy. *Purmelende* zomiera čistá a cnosná, na hrudi zviaza *Halewynovu* hlavu. Práve piesne dotvárajú príbeh a sú prvkom ľudového divadla. Väčšina piesní použitých v inscenácii sú balady. Každá z nich obsahuje svoj vlastný, väčšinou krutý príbeh, ktorý dopĺňa ten hlavný.

Druhou z inscenácií zameranou na tragickú smrť je *Derniéra* (premiéra 16. 8. 1991). Tvorcovia opäť vychádzali z predlohy Michela de Ghelderoda. Je to tragédia, rozpráva príbeh *Autora* a troch hercov – *Naivky*, *Milovníka* a *Šlachetného otca*. Herci hrajú pre *Autora*, ktorý síce píše dobre, ale jeho hry neťahajú publikum. Ten nie je s ich prácou spokojný. Chce, aby do nej „vloží srdce“. Napísal tragédiu a chystá sa ju zahrať v hlavnom meste, naposledy. Aj keď ju neplagioval, herci jeho príbeh už dávno poznajú. Sľúbia mu, že hru zahrajú, ale naozaj poslednýkrát. Kým vystúpia na javisko, *Naivka* začne vzlykať, vedú rozhovor o tom, ako publikum ukáza naozajstnú drámu. Dávajú si medzi sebou zbohom, nikto z nich nemôže ustúpiť. Hrajú drámu, v ktorej vystupuje starý vojvoda, jeho mladá žena vojvodkyňa a rytier. Ide o manželský trojuholník. Vojvoda sa zastrelí, po ňom vojvodkyňa a nakoniec aj milovník. Hra je odrazom životov hercov a ich milostných pletiek. Vyzerá to, že sa naozaj zabili, ale postupne v domnienke, že to spravili tí druhí, sa zdvíhajú zo zeme. Nakoniec nezomreli, rozhodnú sa pokračovať ďalej. *Otec* nechá *Naivku* a *Milovníka*, aby ostali spolu. Chce si otvoriť výčap, hrať po dedinách. Zrazu začujú ďalší výstrel. Spomenú si na *Autora*, keďže nie je herec, zomiera. V inscenácii je tak prítomný motív človeka chystajúceho sa spáchať samovraždu a hodnotiaceho svoj vlastný život. I keď sú herci rozhodnutí ukončiť svoj život, nakoniec sa rozhodnú pokračovať. Inak je to u *Autora*, ktorý smrť nepredstiera a rozhodne sa svoje predstavenie dohrať dokonca.

Dielo, ktoré je doslova popretkávané smrťou a drastickosťou, tvorcovia uviedli 27. januára 1995. Ide o muzikál Milana Uhdeho a Miloša Štedroňa *Balada pre banditu*.<sup>67</sup> Samotný názov naznačuje, že ide o baladu – to predznamenáva tragický koniec, zradu a smrť hlavného hrdinu *Nikolu*. V balade sa objavujú prvky magické, predznamenávajúce smrť – čarodejnica, anjel, zaklínadlá, predpovedanie budúcnosti, objavujú sa tu prvky pohanské a gradácia. Hlavné miesto deja – „Klokočava je miesto, kde majú ľudia blízko k Bohu. Nie ku kresťanskému alebo židovskému, ale k pohanskému. K Bohu, ktorý určuje celý kolobeh ich života. Narodenie, lásku smrť...“ (Spišák, 1995).

Nikola je dezertér, objaví sa v oslobodenom povojnovom kraji Klokočava. Skôr než príde do svojej dediny, jemu a jeho kamarátovi dáva baba vypiť čarovný odvar, ktorý ich robí odolnými voči ohňu a guľkám, sú nesmrteľní. Baba chce,

<sup>67</sup> Tento muzikál vznikol pôvodne v sedemdesiatych rokoch v Divadle Husa na provázku ako tramský muzikál. V čase, keď existovala ŠTB, v danej politickej situácii, v čase, keď tramping prežíval najväčší rozkvet, a keď bol zároveň najviac prenasledovaný, vyjadroval sa ním pohľad ľudí túžiacich po slobode na malosť ľudskej zrady.

aby si zobrali jej dcéry, oni ju zabijú a ujdú. V Klokočave sa *Nikola Šuhaj* stretáva so svojou milou *Eržikou*, jej otec mu ju nechce dať za manželku, kým neprinesie peniaze. Tak sa stáva zbojníkom a banditom, má svoju družinu. Pátrajú po ňom žandári, nemôžu ho chytiť. Začínajú ho zrádzať priatelia, členovia družiny, chce ho zabiť aj Eržikin brat. Nikomu sa to nedarí. *Eržika* sa stáva jeho ženou a majú spolu dieťa. *Nikola* ďalej lúpi, keď odíde, zradí ho aj jeho milovaná, začne si pomer s *Kubešom*. *Nikola* na to príde a zabije ho. Nakoniec *Nikolu* chytia a zabíjajú ho zbraňou, voči ktorej nie je odolný – zatnú mu sekeru do hlavy. „*Nikola* bol hrdina, ktorý znamenal nádej pre všetkých obyvateľov dediny Klokočava. Nádej, ktorú všetci milovali, silu, ktorej sa všetci báli, ego, ktoré nenávideli. Takí ľudia majú súdenú skorú smrť a dlhý posmrtný život“ (Ibid.). Inscenácia ukazuje, že i navzdory smrti sa človek môže stať nesmrteľný, táto nesmrteľnosť nespočíva vo večnom živote, ale v pamäti ľudí a histórie. Do popredia sa dostáva motív nesmrteľnosti, ale i explicitne zobrazenej násilnej smrti a zabíjania.

Výrazne sa motív smrti prejavuje aj v príbehu inscenácie *Prorok Ilja*,<sup>68</sup> ktorá nás zavedie do 30. rokov 20. storočia na východ Poľska, do kraja spustošeného vojnami, kde sa stretli poľská, bieloruská, židovská a ukrajinská kultúra. Do konfliktu sa dostali pravoslávie, katolicizmus, judaizmus s nacionalizmom a komunizmom. Medzi obyvateľov, ťažko skúšaných osudom, príde samozvaný prorok *Ilja*, ktorý je považovaný za nového Krista. Prorok *Ilja* je skutočná historická osobnosť, jeho pravé meno je Eliáš Klimovič, žil hlboko v horách na poľsko-ukrajinskom pohraničí, kde sa rozhodol vybudovať nový Jeruzalem. Obyvatelia mu verili, že je nový Ježiš Kristus, tak ako v hre Tadeusa Słobodzianeka.

Dej sa odohráva v malej dedinke, kde sa obyvatelia pripravujú na žatvu. Na začiatku rozpráva jedna z postáv *Bondar* svoj sen o diablove, ktorý ho prenasledoval „na motore“. V tom prichádza na scénu *Rotschild* na svojom motošiatore, aby im predal svoj tovar. Dedinčanov sa mu nedarí odhadnúť, sú nevlúdni. Ešte viac, keď zistia, že je Žid. Nemajú záujem o nič, len o ikonu ich proroka *Ilju*, ktorý uzdravuje chorých. Prichádza *Krestan*, povie im o hriešnici *Olge* – diablove, váľajúcej kríže a rúhajúcej sa. Nech sú prikázania akékoľvek, chcú ju zabiť. Rozhodnú sa predtým ju odviesť k *Iljovi*. Nastáva obraz, keď dedinčania prichádzajú za *Iljom*, ktorý ich má vyliečiť. *Opilec* už nechce piť, *Slepec* chce vidieť, prosia *Ilju* o pomoc, on hovorí, že im nepomáha on, ale Matka Božia. Majú sa modliť a veriť. Chcú, aby vyhnal diabla z hriešnice, odkladá to na ďalší deň. Jeho zázraky presvedčia dedinčanov, že je nový Ježiš Kristus. Najprv chcú postaviť obrovský drevený kríž, ktorý bude nezvaliteľný, má vyjadrovať ich vieru. Načo by im bol samotný kríž, svet bude spasený len vtedy, keď bude ukrižovaný Spasiteľ. Preto treba ukrižovať *Ilju*, tak začína hrozná delba úloh pri ukrižovaní. Z dedinčanov sa stane *Rímsky žoldnier*, *Judáš*, *Pilát*, *Pilátova manželka*, *Svätá Veronika*, pridáva

68 Premiéra sa konala 23. septembra 2005 počas festivalu Divadelná Nitra. Autorom hry je súčasný poľský dramatik Tadeusz Słobodzianek (\*1955).

sa k nim aj *Katolík*, z ktorého je *Herodes*. Teraz sú zástupcovia cirkvi pravoslávnej i katolíckej pripravení ukrižovať nového Spasiteľa. Už potrebujú len príslušné rekvizity (trňová koruna, klince). Ich „krížovú cestu“ sprevádzajú výčitky svedomia a strach z vraždy. Ako ospravedlnenie používajú „*Bibliu*“ a citácie z nej. *Ilja* sa zatiaľ snaží vyliečiť hriešnicu *Olgu*, obrátiť ju na pravú vieru. Nechce sa poddať, púšťa ju. Jeho pomocnica *Viera* jej chce odňať hlavu sekerou ako diablove, on jej to nedovolí. Ukrižovatelia zatiaľ putujú k domu *Ilju*, pridávajú sa k nim opilec a slepec, keď nastane noc, ukáže sa nám ich „pravá viera“. *Olgu* hlad privedie späť, z textu jej piesne sa dozvieme o jej živote. *Ilja* jej pomôže, dá jej najesť, poskytne prístrešie. *Viera* a *Vasil* sa ju pokúsia zabiť. To *Ilju* rozhnevá, *Olgu* vezme do domu a ich vyhodí na dvor, aby sa modlili. Ukrižovatelia si zatiaľ na svojej ceste vystroja „poslednú večeru“, kde svoje hriechy ešte prehľbia pod krížom. Celé ukrižovanie si nacvičujú na strašiakovi. Pod ruku im však príde *Žid*, tak chcú ukrižovať zo žartu jeho, on im unikne a varuje Spasiteľa, ten ich očakáva. Stále ich sprevádzajú výčitky svedomia. Dostanú sa až k *Iljovmu* domu, jeho slová nepomáhajú. Chcú ho ukrižovať, vyzerá to, že nič ich nemôže zastaviť, *Ilja* je na kríži, nezradil ho len „*Judáš*“, ale aj jeho verní *Viera* a *Vasil*. Vyzerá to, že už mu nie je pomoci, v tom vstupuje do deja *Olga* obrátená na vieru. Pomôže mu a nastáva „Posledný súd“. Usadá na nebeský trón s ohnivým mečom (sekeru) a palmovým listom (vetva stromu) v ruke. Káže im postaviť kríž, zavesiť na neho veci, ktoré chceli použiť na jeho ukrižovanie.

Najprv všetkých posla do pekla. *Olga* sa za všetkých prihovorí, sú poslaní do neba. *Ilja* im dáva polievku, sedia spolu za stolom. *Ilja* láme chlieb rukami, čo v nás evokuje poslednú večeru, ale aj uzmierenie. Vracia sa *Rotschild*, oznamuje smrť *Judáša* (*Charytona*), ktorý sa obesil naozaj. Na konci začne padať dážď, s purifikačnou funkciou, katarznou funkciou.

Tvorcovia výrazne pracujú s kresťanskou symbolikou. Hlavne takou, ktorá je spoločná pre viaceré cirkvi. V inscenácii sa objavuje umývanie nôh, lámanie chleba (eucharistia), šatka svätej Veroniky, kríž či ikony svätých. Keď *Ilja* sedí na stoličke, ktorá predstavuje nebeský trón, v pravej ruke drží list palmy (vetvu) a v ľavej ruke ohnivý meč (sekeru). Palma je zobrazením mieru, raja, pokoja. Nachádza sa v pravej ruke ako symbol tých, ktorí budú spasení.

Ohnivý meč v ľavej ruke je symbolom zatratenia, pekla, bolestnej smrti. Objavuje sa tu aj symbol šatky svätej Veroniky, do ktorej si mal Kristus utrieť tvár od krvi, tá sa údajne na ňu otláčila. Aj v hre má *Veronika* utrieť tvár Spasiteľovi – *Iljovi*, nakoniec mu ale šatkou zapchajú ústa, keď ho chcú ukrižovať. Tak isto sa tu nachádzajú citácie z „*Biblie*“. Podľa nej sa ukrižovanie chystá, keď spoločne zasadnú k stolu, *Ilja* láme rukami chleba. Chlieb predstavuje Kristovo telo, ktoré bolo obetované na kríži. Činí sa tak na pamiatku jeho obeti až do jeho druhého príchodu. Ďalší symbol zlého pre dedinčanov predstavuje práve *Rotschild* na jeho motošiatore. Je to niečo nové, nepoznané, jednému z dedinčanov sa sníval sen, že diabol prišiel „na motore“, na začiatku hovorí o svojom sne, ako ho dopovie,

prichádza na scénu *Rotschied*. Hlavným scénografickým prvkom bol obrovský drevený kríž – nielen symbol kresťanstva, ale aj umučenia, utrpenia, smrti.

Hra ukazuje mentalitu úbohých prostých dedinčanov, skúšaných osudom, ktorí sa sfanatizujú a chcú ukrižovať človeka, aby spasili svet. Podporení Písmom svätým si rozdeľujú svoje úlohy, zháňajú potrebné náradie a „rekvizity“ (trňová koruna, klince, tridsať strieborných, kosu...). Hoci ich začnú prenasledovať výčitky svedomia, strach z vraždy a väzenia, ktorého sa boja viac ako pekla, nasledujú nakoniec svoj cieľ. Vyzerá to, že sa ich omyl nakoniec skončil dobre – *Ilju* neukrižujú, dedinčania sa dostávajú do neba. Tragédia prichádza neskôr v podobe obesenia *Judáša*, ktorý svoju úlohu zobral až príliš vážne. Zobrazuje sa tu hľadanie pravej viery. Dostáva sa do protikladu viera – nevier, čo je naznačené aj v texte. Dedinčania čakajú na zázraky bez toho, aby niečo spravili, dokonca ani to, čo im nakáže *Ilja*. Postavy, ktoré sa zdajú byť zbožné, Bohu oddané, sa menia na zradcov a vrahov schopných pre svoje presvedčenie aj usmrtiť – *Viera* chce zabiť *Olgu*. Tá sa rúha, je posadnutá diablom, nakoniec nachádza pravú vieru. Obracia sa k Bohu po tom, čo jej *Ilja* pomôže, ukazuje sa tu i krutosť a skazenosť cirkvi. Pop aj kňaz chcú *Olgu* zabiť. Ukrižovatelia sa obviňujú navzájom, hoci sa pekla nebáli, na Poslednom súde je to inak. Hlavnú vinu hádžu na *Judáša (Charyton)*, ktorý sa vlastne sám odsúdi. Bola tu zobrazená živelnosť, krutosť dedinčanov, a to hlavne v scéne, keď si nacvičujú ukrižovanie na strašiakovi a bičujú ho. Hra je niektorými vyjadrovacími prostriedkami do istej miery odľahčená. Zo začiatku sa smeje na prostých dialógoch dedinčanov, postupne nám začína úsmev na tvári mrznúť a tuhnúť krv v žilách, hlavne pri ukrižovaní *Ilju*, pri bičovaní strašiaka, táto scéna má až démonický ráz. Bičujú strašiaka pod predstavou *Ilju*, s obvineniami za všetko, čo sa na svete deje a s apokalyptickou predstavou konca sveta:

*A koniec sveta ide!*  
*A strašný posledný súd bude!*  
*A len boháčom sa na svete darí!*  
*A chudák si myšiaciu polievku varí!*  
*A diabla z bláznivej nevyhnal!*  
*A slepca zo slepoty nevylicil!*  
*A opílca z vodky nevylicil!*  
*A baby si papule maľujú!*  
*A každý pop iba ondi a pije!*  
*A pravda neexistuje!*  
*A deti smrťou umierajú!*  
*A ani slnko nesvieti!*  
*A ani neprší!*  
*A zo zeme úroda sa dostať nedá!*  
*A šlak to trafil!*

*A smrť!*

*A bieda!*

A...! (Sľobodzianek, 2005, s. 40 – 41).

V inscenácii sa vykresľuje myseľ prostého sfanatizovaného človeka, ktorý chce skončiť s biedou, je preto schopný urobiť čokoľvek, aj ukrižovať a zabiť druhého. Ukazuje, ako ľahko sa dá človek zmanipulovať. Inscenácia má hlboký ideový presah do súčasnosti. Je obrazom toho, kam až môže zájsť ľudská zaslepenosť a hlúposť. Detabuizuje sa smrť vo vojnovom a povojnovom období, dosahy, ktoré táto katastrofa na ľudstvo má. Dielo ukazuje, kam až je schopný a aký brutálny dokáže byť biedny človek nachádzajúci sa na pokraji smrti a každý deň s ňou prichádzajúci do kontaktu. Tvorcovia narážajú na problematiku vzájomného sa vyvražďovania a nenávisti v súvislosti s rasovými a národnostnými rozdielnosťami, využívajú brutalitu zobrazenia na viacerých úrovniach – či už v konaní hercov, alebo v slovnej zložke. Prinášajú i biblickú problematiku ukrižovania.

Poslednou z inscenácií tvorcov Teatro Tatro, v ktorej sa výrazne prejavujú symboly a tematika smrti, je dielo podľa predlohy ruského spisovateľa Michaila Bulgakova *Majster a Margaréta*. Smrť sa tu nachádza v rôznych rovinách, je ukotvená aj v symbolike obrazov. Už samotný diabol prichádzajúci do Moskvy spôsobuje smrť množstva občanov. Dokonca Smrť je jeho milenkou a obcuje s ním, je stelesnená ako čierna upírka s chápadlami dávajúca bozk smrti. Rovnako sa na upíra mení i postava básnika Bezdomovca, následne sama zabíja. Samotný upír je mýtickým stvorením, úzko spojeným s pudom smrti i sexuality. Na začiatku dochádza k smrti jedného z autorov, ktorú mu predpovedá diabol, na scéne sa objavuje maketa odrezanej hlavy električkou, podobne sa objavuje i odťatá hlava kabaretiéra, z ktorého lebky pijú. Smrť sa tak objavuje v istej mýtckej a realistickej rovine diela. Jednotlivé roviny sa navzájom prelínajú. Ďalšou je rovina biblická, kde dôjde k smrti Jesua i Piláta Ponského. Cyklickosť umierania a drastické zabitie je stelesnené i v postave kritika, neustále vstupujúceho do inscenácie ako odcudzovací efektu. Inscenátori využili viacnásobnú iluzívnosť. Ďalšou rovinou je mediálna šou, ukazujúca dehumanizáciu ľudí zabávajúcich sa na umieraní prezentovanom v médiách, proti tejto zábave je slabý i sám diabol, stávajúci sa len akousi bábku.

V niekoľkých minútach sa objavuje pohrebný sprievod, idúci za rakvou zosnulého spisovateľa. Krutosť a mučenie sú vyjadrené i slovne, a to vo forme autentického listu Mejercholďa čítaného samotným Stalinom za zvuku biča. Vrchol temnoty prezentujúcej smrť prichádza počas diabolského bálu, ktorého hostiteľkou sa stáva Margaréta. Postupne prichádzajú najhroznejšie postavy z histórie a najväčší a najbrutálnejší vrahovia – Kain, Caligula, Dracula, grófká Báthory, upíri. Samotná družina diabla je nositeľkou smrti, či už je to Azazelo alebo čierny kocúr.

Poslednou pripomienkou smrti, konečnosti a strachu z nej je záver inscenácie, keď protagonisti polejú celé šapitó benzínom a zaznejú správy o tragickej nehode,

keď v šapitó uhorelo 180 divákov, vrátane hercov a celého súboru. V tom herci odhadzujú cigarety do rozliateho benzínu a nastáva tma. Tým je divákom pripomenutá ich vlastná smrteľnosť, ktorá môže nastať v každej minúte.<sup>69</sup>

Ako sme mohli vidieť, tvorcovia Teatro Tatro alebo Teatr Novogo Fronta detabuizujú smrť pomocou vybranej tematiky inscenácií. Pripomínajú ľuďom ich vlastnú smrteľnosť a možnú apokalypsu, pokiaľ sa niečo nezmení a budú žiť v simulakrách nadiktovaných mocou a médiami. Samotnú fakticitu ľudskej existencie reflektujú do veľkej miery cez biblickú tematiku, univerzálnu symboliku, konkrétne obrazy drastickej smrti i cez groteskné, satirické a humorné zobrazenie jej podôb. Môžeme konštatovať, že vďaka divadlu a umeniu vo všeobecnosti dochádza k detabuizovaniu smrti a umierania. Smrť je v jednotlivých divadelných dielach zobrazovaná mnohými spôsobmi a v rôznych kontextoch. Na základe uvedených faktov a príkladov rôznych znázornení smrti by sme rozdelili jednotlivé zobrazenia do niekoľkých kategórií. Detabuizujú smrť rozdielnymi spôsobmi, či už formou humoru a komických zobrazení v podobe postavy, samotnej témy diela alebo prostredníctvom brutality.

### Zobrazenie smrti ako antropomorfné postavy

Najčastejšie sa smrť v divadle zobrazuje ako antropomorfná postava. V divadelných inscenáciách, ktoré sme spomenuli v tejto podkapitole, je smrť zobrazená ako antropomorfná postava, čiže postava s atribútmi človeka. Ako príklad môžeme uviesť inscenáciu Starého divadla Karola Spišáka v Nitre v réžii Jakuba Nvoty – *Žena, Pán Boh, Čertisko a sedem zakliatych* (2010). Hlavná postava menom *Kleopatra* túži po láske, no odmieta samotného *Pána Boha*. Následne je konfrontovaná niekoľkokrát so smrťou, a to najmä v postavách jej nápadníkov z rozprávok Pavla Dobšinského. Sprevádza ju *Smrť* v podobe človeka na chodúľoch. Nie je však jasné, o aké pohlavie ide, pretože smrť je v tomto prípade hermafrodit. Rovnako je zobrazovaná ako konkrétna postava, spomínané bolo zobrazenie smrti ako matky, starej ženy či ženy v bielom. V diele českého medzinárodného súboru Teatr Novogo Fronta *Causa Fatalis* sa objavuje po apokalyptickom konci ľudstva žena v bielom so zaviazanými očami, nesúca hrozno ako symbol vzkriesenia. Pri tomto obraze sa nám ponúka viacero interpretácií v závislosti od uhla pohľadu a prihliadnutí na náboženské učenia či mytológiu. Je zobrazením smrti, ničiacej slepo celé ľudstvo na základe jeho omylov a agresivity. Smrť je prítomná v stelesnení iných postáv. Zoskupenie Wariot Ideal (ČR) vytvorilo performanciu vo forme procesie vedenej hrobármi s názvom *Funebráci* (2013). Rovnako sem môžeme zaradiť zobrazenie smrti ako upíra, napr. *Majster a Margaréta*.

69 Problematike zobrazenia smrti v divadelnom diele sa podrobne venoval Miroslav Ballay v príspevku *Reflexia zobrazenia smrti v inscenáciach Majster a Margaréta* (2015b, s. 145 – 152).

### Zobrazenie smrti ako zoomorfné postavy

Umelci pôsobiaci v pouličných divadelných súboroch, jednotlivci, prípadne divadlá vytvárajúce pouličné predstavenia, smrť zobrazujú pomocou zvieracích postáv, čo vychádza z rôznych kultúrnych konvencií. Smrť sa v divadle objavuje ako vták, motýľ smrtihlav, mačka atď. Smrť je zastúpená v podobe zvierata ako jej nositeľa. Explicitným príkladom je opäť inscenácia Starého divadla Karola Spišáka *Žena, Pán Boh, Čertisko a sedem zakliatych* – samotná antropomorfná postava smrti sa mení na motýľa smrtihlava, vyskytuje sa aj v podobe zavýjajúceho psa.

### Zobrazenie smrti ako kostlivca

Vychádza z tradičnej predstavy smrti ako kostlivca či kostry s kosou, ktorá si chodí po človeka v posledných chvíľach jeho života. Toto zobrazenie sa väčšinou vyskytuje v inscenáciách určených pre deti a mládež či v pouličnom divadle, kde úzko súvisí s *tancom smrti*, vychádzajúcim z historickej tradície pouličného divadla.<sup>70</sup> Postava nadimenzovaného kostlivca pomocou chodúľ sa objavila v predstavení poľského súboru Teatr gry i ludzie *Ballada o Janie Wnęku* (2005), kde hlavnú postavu v noci máta práve postava bieleho kostlivca v čiernom rúchu. Zhodne môžeme badať výskyt antropomorfnéj naddimenzovanej postavy v inscenácii ďalšieho poľského súboru Teatr Biuro Podrozy *Carmen Funebre* (Paweł Szkotak, 1994). V tomto prípade sa v hlavnom sujete z vojnového prostredia objavuje v situácii, keď sú hlavní protagonisti popravovaní. Prichádza na chodúľoch s kosou, pri tanci odkazujúcom na stredoveký tanec smrti postupne zapaluje stony s košelami hlavných postáv, čím im metaforicky berie život.

### Abstraktné zobrazenie smrti

V tomto prípade smrť nevidíme, ale je nám jasné, že je prítomná. Postavy v divadelnom diele sa s ňou vyrovnávajú polemizujú s ňou. Je prítomná, avšak nie je nijako zbytoštená, personifikovaná. Jej prítomnosť je badateľná najmä v scénografickej zložke – vo farbe svetla, kostýmov, ale napríklad i v podobe brány ako prechodu zo života do smrti.<sup>71</sup> Monumentálna horiaca brána bola použitá v inscenácii *Carmen Funebre* ako symbol prechodu na druhú stranu. Rovnako sa smrť nachádza od prvých momentov v inscenáciách slovenského súboru *Teatro Tatro*, napr. v diele *Prorok Ilja*, sa pokúšajú jednoduchí nevzdelaní dedičania

70 V poľskej inscenácii *Carmen Funebre* (1994, Teatr Biuro Podrozy, Poznań) sa v jednom obraze zjavuje nadimenzovaná smrť v podobe kostlivca a začne „kosiť životy“ postáv bez ohľadu na ich postavenie.

71 Bránu či dvere ako prechod zo života do smrti použil napríklad slovenský režisér Ondrej Spišák v poľskej inscenácii *Nasza klasa* (2010, Teatr na Woli, Varšava). Postavy, ktoré prídu o život, prechádzajú cez dvere a zasadať do lavíc.

pri pokuse o spasenie ukrižovať samozvaného proroka Ilju. *Teatr Novogo Fronta* používa hlavne symboliku svetla a farby – čiernej a červenej.

### Realistické zobrazenie smrti a umierania

Smrť sa dostáva do filozofickej a psychologickkej roviny inscenácie, kde sa odrážajú jednotlivé fázy vnímania a vyrovnávania sa so smrťou. Patrí sem realistické napodobenie zomierania a vrážd. Sem patria viaceré inscenácie spomínaných súborov, napr. inscenácie Túlavého divadla režiséra Jakuba Nvotu odkazujúce na hry Wiliama Shakespeara – *Macbeth alebo veľa krvi pre nič* (2002), *Romeo, Júlia a vírus* (2010) či *Hamlet alebo nález lebky* (2001). Vo veľkom množstve diel je využívaný špecifický typ humoru, odľahčenie samotnej smrti a jej humorné poňatie, do popredia sa dostáva už spomínaná groteska. Vyjadrovacími prostriedkami grotesky sú aj bábka a maska, ktoré sú považované za groteskné od svojej podstaty. V súčasnom pouličnom divadle sa objavujú všetky typy grotesknosti. Modernistická groteska a strašidelné typy grotesknosti sú zriedkavejšie. Grotesknosť je bazálnym postupom pouličného divadla, ktorý vychádza principiálne z karnevalizácie. Grotesknosť nebola len doménou stredovekej smiechovej kultúry. Jej počiatky by sme našli ešte v mytológii, archaickom umení všetkých národov či v antike. Od staroveku môžeme v dejinách sledovať jej kontinuálny vývoj a metamorfózy až do súčasnosti. Často prežívala mimo oficiálneho umenia a rozvíjala sa v tzv. „nízkyh“ formách umenia. Groteska ako taká poskytuje diferentný náhľad na svet, ktorý je vždy v protiklade s oficiálnym nazeraním a ideológiou. Grotesku nájdeme vo všetkých formách pouličnej divadelnosti. Groteska prešla svojím kontinuálnym vývojom a od 20. storočia zažíva svoju renesanciu. Vytvorili sa dva hlavné prúdy, ktoré nadväzujú na tieto dva typy grotesky: línia *modernistickej grotesknosti*, vychádzajúca z tradície romantickej grotesky, a línia *realistickej grotesknosti*, ktorej bazálne korene by sme našli v tradícii groteskného realizmu, ľudovej kultúry a karnevalových prejavov. (Bachtin, 2007, s. 55) Z tohto faktu logicky vyplýva samotné zobrazenie smrti v pouličnom divadle. Buď sa objavuje vo forme démonickej entity či postavy, alebo v zosmiešnenej či karnevalovej verzii. Realistické a groteskné zobrazenie smrti je typické napríklad pre spomínané inscenácie Teatro Tatro.

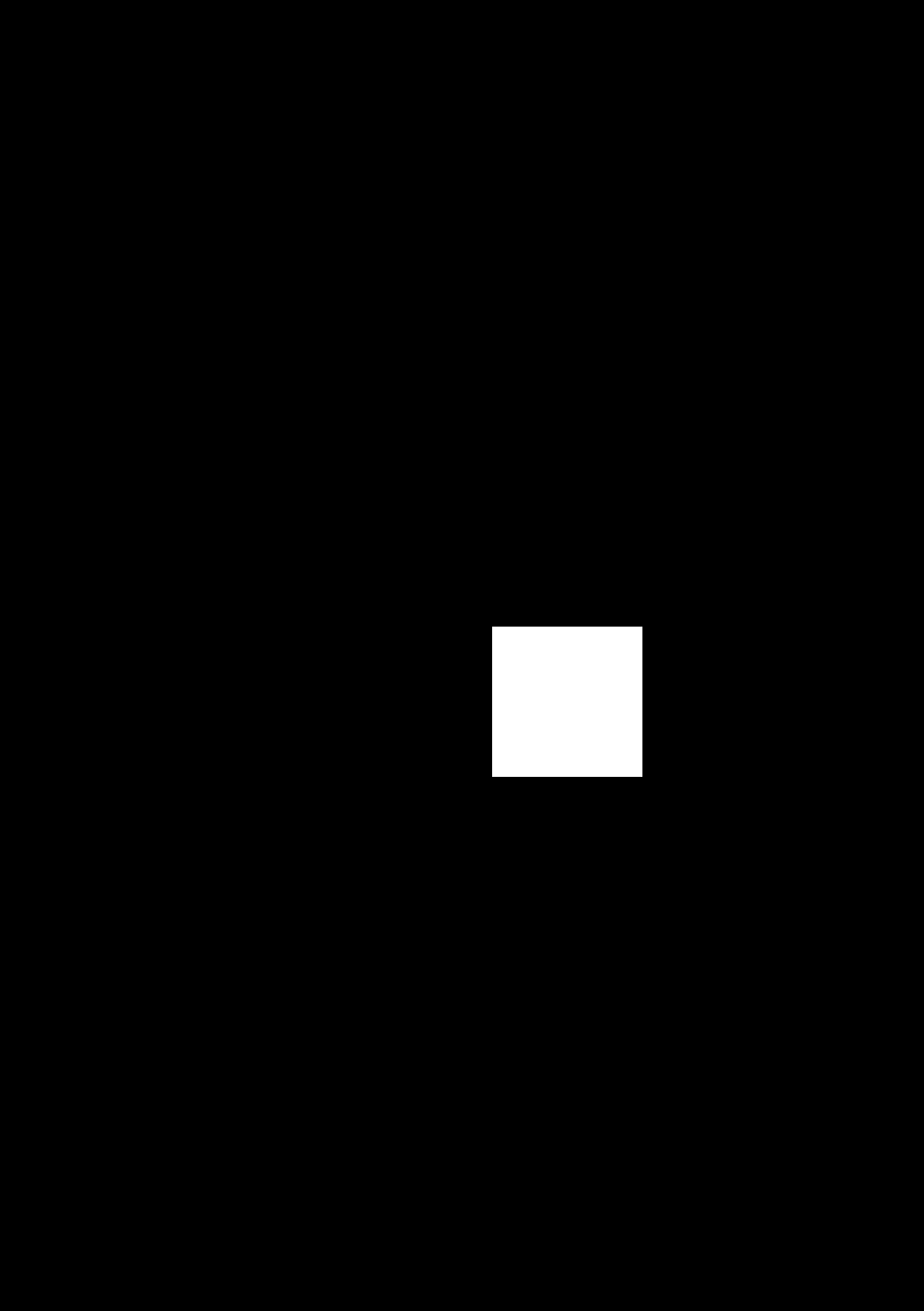
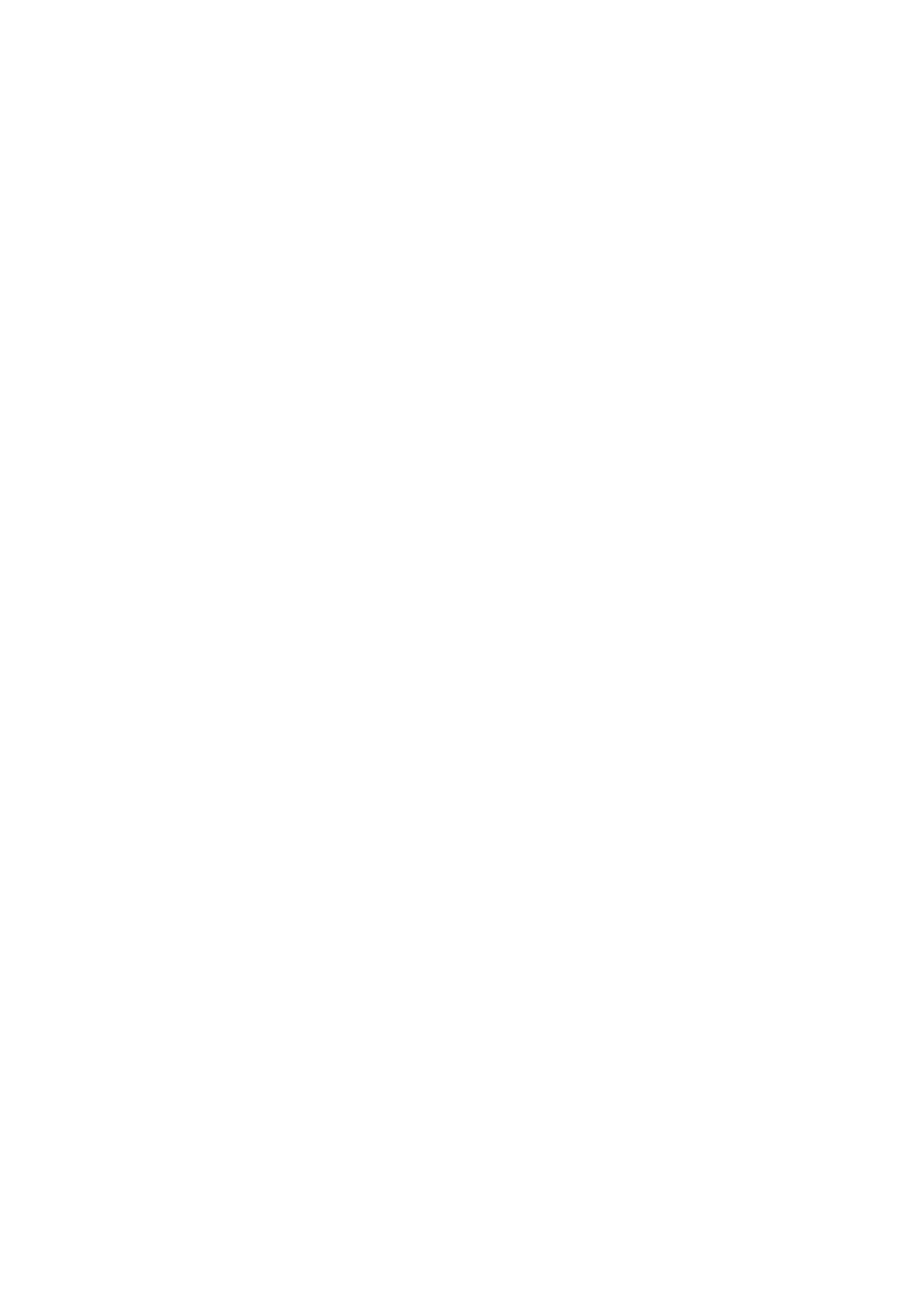
Smrť je to, čo je dennodenne prítomné, obklopuje nás, varuje nás, bojíme sa jej, preto sa ju v súčasnej hedonistickej spoločnosti snažíme vytlačiť. Zároveň môže byť vykúpením a jej pripomenutie alebo detabuizácia formou umeleckých obrazov nástrojom na zmenu nášho vedomia či postoja. Už v najstaršom diele – v starovekom *Epose o Gilgamešovi* sa autor zaoberal otázkou smrteľnosti a večného života. Konečnosť života i to čo nastane potom umelcov fascinuje od počiatkov. Dôkazom toho je pouličné a kočovné divadlo ako vôbec jedna z najstarších divadelných foriem úzko spätá s rituálom, prejavujúca sa v rôznych podobách počas celej histórie. Ako sme dokázali, jeho samotný vývoj úzko súvisí so smr-

ťou, najmä v období stredoveku. Umelci volia smrť ako tematiku, objavuje sa ale i v rôznych symbolických a znakových rovinách. Ich podoby sme deklamovali na vybraných inscenáciách divergentných súborov a rôznych typoch a podobách pouličného divadla, kde má smrť a jej pripomienky diferentné podobizne. Pouličné divadlo, ale i rituály smrti sú bezpochyby späté s performativitou. Na konkrétnych príkladoch predstavení dvoch vybraných súborov môžeme sledovať variabilitu zobrazení smrti u tvorcov, čím dochádza k jej detabuizácii. Oproti mediálnym obsahom je tu smrť často zobrazovaná cez prizmu náznaku a grotesknosti. Bez pochyb môžeme konštatovať, že sme smrťou obklopení a konfrontovaní každý deň a tomuto stretu sa nevyhneme. Umierame, odkedy sa narodíme. Smrť nás od tohto momentu sprevádza, presahuje nás a nič s tým nemôžeme spraviť, i keď by sme v mnohých prípadoch chceli. Americký spisovateľ Kurt Vonnegut v tejto súvislosti vo svojom románe *Bitúnok č. 5*, ktorý je doslova tancom so smrťou, používa výstižnú vetu vždy, keď sa smrť objaví – „*Tak už to chodí.*“

### Záver

*Smrť ta neúplatná služebná... Smrť je lidem zřejmě potřebná, stejně jako víno, hic i mráz... Smrť věř mi, že já mám na to čich... Smrť se vždycky pozná na očích, tak jak všechno, všechno co je v nás... Smrť je slovo krátké jako nic... Smrť jen rána zazní ze zvoníc, a pak už jen dlouhý věčný klid... Smrť nejkratší jméno podstatné... Smrť na tu si platíš předplatné, bez ní totiž nelze, nelze žít...“* (pieseň Šaša z kultového muzikálu *Dracula* v réžii Jozefa Bednárika).

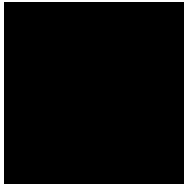
Na úplný záver môžeme poznamenať, že tvorcovia divadla pod holým nebom v súčasnosti stále siahajú po večnej téme, ktorou je smrť. Predostreli sme niekoľko súborov a ich diel „koketujúcich“ s danou problematikou. Okrem smrti, objavujúcej sa v tematickej rovine, zaznamenávame početné využívanie symbolov a znakov smrti, jej personifikácií a zbytnosti v najrôznejších podobách od matky po kostlivca. Početné sú reminiscenčné odkazy na vývojové fázy daného typu divadla. Smrť umelci v rámci pouličného divadla detabuizujú prostredníctvom rozmanitých prepracovaných obrazov, častou metódou, ktorú využívajú, je nazeranie na ňu a jej zobrazovanie cez prizmu humoru a najrôznejších typov grotesky. Pri-nášajú vo svojich dielach témy ako vojna, holokaust, genocída, umieranie blízkej osoby, vraždenie, ale navracajú sa aj k večným námetom, napríklad biblická problematika. Domnievame sa, že tento fakt súvisí najmä s jednotlivými vývojovými štádiami, ako sme naznačili, pouličné divadlo je úzko spojené s rituálnosťou ako i s miestami posledného odpočinku. Vychádza z obdobia, keď bola naša kultúra značne nekrofilná, napr. stredovek. Hoci v divadelných dielach prevažuje symbolika smrti, nemôžeme opomenúť fakt, že pouličné a kočovné divadlo je do značnej miery karnevalizované, jeho spievody, ale i inscenácie sú oslavou života, čiže je tu stále prítomná biofilnosť.





# **(De)tabuizácia smrti v literárnom zobrazení pre deti a mládež (kvalitatívna obsahová analýza vybraných diel)**

Veronika Moravčíková



Zámerom kapitoly v rámci generálnej témy monografie je detabuizácia smrti v literárnych zobrazeniach pre deti. Vo vybraných dielach poukážeme na variabilitnosť jednotlivých vyobrazení motívov smrti v literatúre pre detského recipienta. Pozornosť zameriame na konkrétne stratégie autorov a autoriek pri zachytávaní smrti, umierania. Bližšie ozrejmieme opisované stavy pred smrťou, situácie umierania (smrti), postmortálne motívy. Ďalej budeme analyzovať rôznorodé personifikácie smrti, symboly smrti, detský aspekt výrazu v konfrontácii so smrťou, postmortálny typ humoru, princíp paralelného sveta či rôzne úvahy o smrti vo vybraných dielach. Okrem zážitkového imagenu, deskripcie čitateľského zážitku, je integrálnou súčasťou literárnych diel pre detského čitateľa aj zložka ilustrácií, ktoré sledovanú tému obrazovo dopĺňajú a umocňujú.

Cieľom kapitoly je zachytiť niektoré konštantné trendy, tendencie vybranej selekcie autorov a autoriek (K. Crowther, W. Erlbruch, M. Stavarič, A. Lindgrenová, J. Gaarder) v ich uchopení smrti a dospieť tak k modusu výrazových priblížení tejto tematiky detskému recipientovi.

Z hľadiska metodiky výskumu sme pri hodnotení vybraných diel použili ako výskumnú stratégiu kvalitatívnu obsahovú analýzu a jej výsledky sme interpretovali pomocou ďalších metód, najmä syntézy, dedukcie a komparácie. Kvalitatívnu obsahovú analýzu sme si zvolili najmä preto, že ponúka možnosť zamerať sa aj na jednotlivosti, špecifiká skúmaných textov, čo je pri výskume detskej literatúry so zameraním na problematiku smrti nevyhnutné. Ďalšou výhodou tejto výskumnej metódy sú lepšie možnosti interpretácie špecifických významov a zohľadnenie kontextu vzniku diela, ale aj charakteru cieľovej skupiny recipientov. Keďže ide o kvalitatívnu výskumnú stratégiu, neformulovali sme pri výskume hypotézy, ale všeobecnejšie výskumné otázky, ktoré môžu v budúcnosti vytvoriť podklad pre iné výskumné zámery s cieľom zovšeobecniť výsledky. My sa v tejto kapitole pokúšame iba načrtnúť a charakterizovať niektoré tendencie, ktoré je možné pozorovať v súčasnej literárnej tvorbe pre deti orientovanej na problematiku smrti.

Na základe uvedených skutočností sme formulovali tieto výskumné otázky: Akým spôsobom je vo vybraných dielach pre deti a mládež súčasných autorov zobrazovaný motív smrti? Aké symboly využívajú autori v súvislosti s vyobrazením

motívu smrti v literatúre pre deti a mládež? Akým spôsobom je smrť v literárnych dielach pre deti a mládež detabuizovaná/tabuizovaná? Akú úlohu zohráva ilustrácia v dielach orientovaných na problematiku smrti, ktoré sú určené detskému a mládežníckemu recipientovi?

Výskumná vzorka a základný súbor vybraných textov, ktorý analyzujeme, pozostáva z diel autorov literatúry pre deti a mládež. Diela sme vyberali na základe viacerých kritérií: dielo určené pre deti a mládež, téma diela súvisí s problematikou smrti, autor alebo autorka diela reprezentuje súčasnú literatúru (20. a 21. storočie) pre deti a mládež, v diele prevláda prekonávanie tendencií tabuizovania sledovanej problematiky, veková kategória od 7 rokov, ale aj od 12 rokov, rozsah diela je variabilný: rozsahom kratšie aj dlhšie publikácie, motív smrti je vyobrazený dvomi spôsobmi: personifikovaná smrť, smrť hlavnej postavy alebo blízkeho.

Možnosti výberu boli, pochopiteľne, týmito kritériami zúžené a v záverečnej selekcii zo širšieho súboru diel sme zvolili dostupný výber, výsledky nášho výskumu teda nie sú reprezentatívne. Napriek tomu si myslíme, že vybraná vzorka diel vzhľadom na špecifickosť riešenej problematiky dostatočne reprezentuje súčasnú situáciu v oblasti literatúry pre deti a mládež, v ktorej nachádzame motívy smrti. Pri výbere sme napríklad zohľadnili rozsah diela, do základného súboru sme zaradili rozsiahlejšie diela, ale aj také, v ktorých dominujú ilustrácie, aby bola výskumná vzorka čo najvariabilnejšia. Toto kritérium však priamo súvisí aj s vekom recipientov, ktorý bol jedným z faktorov výberu. Keďže kritérium – dielo určené pre deti a mládež – je pomerne široké, usilovali sme sa vybrať diela pre deti od 7 rokov, ale aj pre deti od 12 rokov. Z hľadiska prítomnosti motívu smrti, sme analyzovali publikácie, kde je smrť personifikovaná, ale aj také, kde je motív smrti zobrazený prostredníctvom udalosti – smrť hlavnej postavy, smrť blízkeho.

V rámci výskumu sme vyprofilovali nasledujúce kategórie, na ktoré sme sa pri kvalitatívnej obsahovej analýze zamerali: spôsob vyobrazenia smrti, symboly, ktoré autor používa na zobrazenie smrti, hlavný hrdina diela, rozsah diela, prítomnosť komickosti výrazu v prípade použitia personifikovanej smrti, ilustrácie.

### **Smrť v literárnom zobrazení pre detského adresáta**

So smrťou sa osobne nestretávame, smrť je v súčasnosti čoraz viac inštitucionalizovaná, odohráva sa akoby mimo domova. Akoby prestala byť bežnou súčasťou života človeka a jeho nevyhnutnou fakticitou. Deti majú často obmedzený styk so svojimi starými rodičmi, čím nie sú natoľko konfrontované s ich starnutím a úmrtím, ako to bolo v období, keď prevládalo viacgeneračné spolunažívanie rodín. V minulosti sa napríklad všetky lekárske úkony, ale aj pohrebné rituály odohrávali v domácnostiach nebožtíkov. V súčasnej spoločnosti stále viac dochádza k tomu, že choroba, ale aj zomieranie sa odsúva z domova a deje sa tak

v špecializovaných inštitúciách – či už v nemocniciach alebo hospicioch. V tejto súvislosti je zaujímavou tendenciou aj odstraňovanie alebo minimalizácia rituálu trúčhlenia, a to nielen vo všeobecnosti, ale aj v súvislosti s deťmi. Ako uvádza česká sociologička Marie Přidalová: „Moderní racionalita do jisté míry sebrala smysl tradičním rituálům kolem smrti. Rituál přípravy nebožtíka na pohřeb, který vykonávala rodina a sousedé, vymizel s profesionalizací pohřbů. Rituál truchlení je pro racionálního člověka v širším sociálním prostředí nepřijatelný. Odstraněním rituálů, které smrti dávaly smysl, nebo alespoň poskytovaly útěchu, vznikl prázdný prostor, který zbavuje moderního člověka schopnosti opravdově čelit smrti vlastní a smrti druhých“ (1998, s. 354).

Aj to je dôvod, pre ktorý je zaujímavé sledovanú problematiku tematizovať cez prizmu detského adresáta. Negatívne emócie zo smrti a strach z nej sú ešte umocnené v spojitosti s dieťaťom. Ide o detský aspekt výrazu, pri ktorom sa zohľadňuje dieťa a jeho pohľad na svet. Podľa publikácie Lubomíra Plesníka a kolektívu v publikácii *Tezaurus estetických výrazových kvalít*, prítomnosť detského aspektu predstavuje estetickú výpoveď, ktorá je určená primárne detskému recipientovi. „Detský aspekt výrazu je odvodený od spoločenského postavenia dieťaťa. V porovnaní s dospelými a z ich uhla pohľadu dieťa nemá dostatočne rozvinuté duševné a spoločenské spôsobilosti, poznatky a záujmy, chýbajú mu zručnosti a skúsenosti zo sveta dospelých, hoci jeho „obmedzený“ svet sa tomu dospelému postupne približuje. Keďže dieťa ešte nemá náležité poznávacie, sociálne a jazykové schopnosti, v dospelom zväčša vzbudzuje pocit ochrany, nehy a spolupatričnosti, no často aj pocity nadradenosti a potreby poučať. Komunikácia s dieťaťom sa na jednej strane vyznačuje úsilím o zjednodušenie a sprehľadnenie, na druhej strane snahou o vyjadrenie prevažne priaznivého citového postoja. Takéto postoje sa premietajú aj do estetickej výpovede.“ (2008, s. 71 – 72). Motív smrti v literárnom zobrazení pre deti a mládež problematický z dôvodu pretrvávajúceho ochrannárskeho postoja a možnosti traumatizujúceho zážitku. Avšak nemožno hovoriť o platnosti princípu, „keď o niečom nebudeme hovoriť, prestane to existovať“, a to ani v súvislosti s deťmi. Spoločnosť pociťuje zo smrti strach, obáva sa neznámeho a nepoznaného. Dieťa by však malo byť na konfrontáciu so smrťou pripravené skôr, ako smrť vstúpi do jeho života (napríklad formou úmrtia niekoho z blízkych). Prostredníctvom estetickej výpovede, ktorá zohľadňuje detský aspekt, sa dielo určené detskému adresátovi vyjadruje k problémom, ktoré presahujú hranice detského sveta.

Predstavitel existenciálnej psychológie Irvin Yalom zdôrazňuje nevyhnutnosť implementácie smrti do života človeka. Akceptovanie smrti obohacuje život človeka, oslobodzuje ľudí od banalít a dáva im priestor na to, aby žili účelnejšie (2006, s. 65).

Jedným z dôvodov, prečo v spoločnosti prevláda tendencia smrť tabuizovať (dovolíme si tvrdiť ešte viac v súvislosti s deťmi), je neschopnosť s istotou odpovedať na všetky otázky, ktoré sa týkajú smrti a umierania. Literatúra s motívom

smrti môže v mnohom odpovedať namiesto rodičov alebo pedagógov, môže sprostredkovať emócie, ktoré postavy v diele prežívajú, a tým navodiť isté vzorce a modely správania v obdobnej situácii v reálnom živote, prípadne evokuje v dieťati existenciu paralelných svetov alebo posmrtnej existencie, ktorá môže byť v takýchto traumatizujúcich situáciách pre dieťa útechou.

Existuje mnoho literárnych diel adresovaných deťom a mládeži, a to predovšetkým z obdobia prelomu 20. a 21. storočia, ktoré tematizujú v predchádzajúcom období, v súvislosti s touto vekovou kategóriou, tabuizovanú tému smrti v spojení s otázkou zmyslu a naplnenia života. Ako sme to už naznačili na viacerých miestach, o živote nemožno uvažovať bez uvažovania o fakticite smrti a naopak. „Teprve s poznáním tajemství smrti se vynořuje tajemství života, nelze o nich uvažovat odděleně. Smrt není tragickým a obávaným momentem, pokud ji dokážeme vnímat jako nezbytné vyústění života. Nežřídka smrti čelí sami hlavní hrdinové příběhů a právě definitivní uvědomění si vlastního konce je přivádí k důležité reflexi života“ (Šubrtová, 2006, s. 1).

V súčasnej slovenskej literárnej tradícii sa zobrazenie smrti v dielach pre deti a mládež neobjavuje príliš frekventovane. Samozrejme, nemožno opomenúť napríklad slovenské ľudové rozprávky a tvorbu Pavla Dobšinského, v ktorých do popredia nevystupuje zdôrazňovanie smrti ako takej a skutočnosti smrteľnosti a umierania. Aj z toho dôvodu sme siahli po prácach zahraničných autorov, ktorí túto tabuizovanú a z istého uhla pohľadu v detskej literatúre kontroverznú tému spracúvajú.

V súvislosti so spracovaním motívu smrti v dnešnej literatúre pre deti a mládež, ale aj vo výtvarnom umení možno zaznamenať jednu z hlavných tendencií – personifikáciu smrti, ktorá dostáva svoju vlastnú podobu. Tá sa však v porovnaní s dielami pre dospelých líši pozitívnym zobrazením, smrť v dielach pre deti a mládež má vlastnosti a pocity príbuzné človeku, čím sa táto abstraktná postava ľahšie približuje detskému recipientovi. V prípade diel pre dospelých obyčajne ide o ľudské pozostatky alebo kosť, tieto symboly vychádzajú zo západnej kresťanskej symboliky. Ku kostre ako k symbolu bytosti, ktorá predznamenávala a navodzovala koniec pozemského života, pribúdajú ďalšie symboly – kosa, presýpacie hodiny. V slovenskej ľudovej kultúre sa tiež objavovala postava Smrti. Označovala sa napríklad pojmi ako Smrť, Smrťka, kmotra alebo kmotrička Smrť, tetka Smrť a podobne. Často dochádzalo aj k tomu, že zo strachu pred vyslovením jej mena, ktoré mohlo znamenať privolanie tejto bytosti, sa zaužívali opisné pomenovania, ktoré odkazovali na jej charakter, napríklad zubatá, tá s kosou a podobne (Nádaská – Michálek, 2015, s. 120).

Ako uvádza slovenská estetička Mariana Čechová, dôvodom je aj to, že „... tragickosť, eo ipso tragický záver, nie je pre rozprávky typická. Naopak, univerzálne sa štandardizuje ponímanie detskej literatúry a v nej klasický svet rozprávok ako príjemná oáza, prežiaraná nadsakutočnou idylou a mirakulóznymi motívmi, ktorá umožňuje mladému čitateľovi prežívať zobrazené deje až do konca „z bezpečnej

vzdialenosti“ (...) Táto enkláva pritom akoby bola protektorsky odčlenená od závažného poznania života v jeho náročných a úzkostných situáciách, a teda aj od faktu smrti v takej významotvornej perspektíve“ (2011, s. 39 – 40). Ak autor siahne namiesto klasického rozprávkového optimizmu k zložitejším témam, môže sa stretnúť s negatívnou kritikou spojenou s názorom, že dieťa by malo byť od takýchto zážitkov a emočných otrasov oslobodené.

„Smrť je v súčasnej konzumnej mediálnej kultúre často vnímaná ako komodita a výhodný predajný artikel. Aj keď sa môže zdať, že je vďaka médiám do veľkej miery detabuizovaná, u dnešného človeka pretrvávajú strach z nej ako z niečoho neznáameho a má tendencie ju všemožnými spôsobmi oddialiť či vytesniť. (...) Autori v rôznych oblastiach kultúry, literatúry a umenia však podávajú často aj pohľad diametrálne odlišný od mainstreamového zobrazenia“ (Moravčíková (Kudlačáková), 2015, s. 194). Ako príklad nám môže slúžiť práve zobrazenie smrti a jej atribútov v konkrétnych skúmaných literárnych dielach.

### Interpretácia výskumu

V nasledujúcej časti sa zameriame na zobrazenie tematiky smrti vo vybraných literárnych dielach, ktoré sú určené detskému čitateľovi s akcentom na prekonávanie tendencií tabuizovania sledovanej problematiky. Problematika detabuizácie smrti je pomerne citlivá, preto si vyžaduje špecifické prístupy a interdisciplinárny pohľad. V súčasnosti často dochádza k nesprávnej interpretácii hodnôt, napríklad aj prostredníctvom pôsobenia médií. Dieťa často vytvára a buduje svoj etický a mravný rozmer na pozadí vplyvov obsahov, ktoré mu sprostredkujú novodobé masovokomunikačné prostriedky. Na ceste za zachovávaním a sprostredkovaním noriem, pravidiel alebo hodnôt zohráva dôležitú úlohu umenie, v kontexte s predmetom nášho záujmu aj literatúra pre deti a mládež. Dieťa je v procese budovania etického rozmeru svojej osobnosti. Literatúra má ambíciu tento proces v mnohých ohľadoch ovplyvniť a zjednodušiť (Moravčíková (Kudlačáková), 2015, s. 189, 191).

### Symbióza textu a ilustrácie v diele Kitty Crowtherovej

Belgická spisovateľka Kitty Crowtherová v diele *Návšteva malé smrti* (francúzsky *La visite de Petite Mort*, 2004) zachytáva ako jednu z ústredných postáv, ktorej pripisuje konkrétne biofilné, životné vlastnosti a ktorá priamo zasahuje do deja. Smrť je zobrazená ako veľmi smutná, melancholická, citlivá, nežná a predovšetkým osamelá. Príbeh harmonicky a emocionálne vyrovnávajúco dokresľujú ilustrácie autorky. Dielo je bohato ilustrované, čím sa autorka väčšmi priblížila detskému čitateľovi. Možno povedať, že ilustrácie sú nosnými piliermi textu a často vypovedajú viac než samotný stručný textový komentár. Sú plnohodnotnými nositeľmi sujetu príbehu. Knižné dielo je precíznou symbiózou ilustrácie a textu, ktorý

je výstižný, ale pomerne krátky, čo pravdepodobne súvisí aj so zameraním diela na deti od sedem rokov. Ilustrácie sú veselé, humorné príbehové a rovnako nežné ako hlavná hrdinka. Detský čitateľ nemá pocit ťaživosti už aj tak pomerne náročnej témy. Kresby akoby kreslené pastelkami a farbičkami jasne odkazujú na adresáta diela, na deti, ktoré ilustrácie ľahko prečítajú a sú im blízke. Už rozsah diela napovedá, že autorka sa zaoberá smrťou veľmi jednoducho, s ľahkosťou, čo je paradoxné, keďže ide o náročnú tému.

Postava malej smrti je vyobrazená v čiernom plášti, s kapucňou a typickou kosou, no v postave dieťaťa, ktoré má tvár štylizovanú do podoby masky. Kniha provokuje k dialógu už na úvodných stranách, kde malá smrť hrá bedminton s neznámou postavou, ktorej je vidieť iba časť nôh. Čitateľovi tak nie je zrejмый ani spoluhráč, ani miesto, kde sa hra odohráva. Je evidentné už z výzoru malej smrti, že jej je hra príjemná a v kontexte s jej charakterom je vyobrazená s úsmevom na tvári. Charakter miesta, kde sa postavy hrajú, udáva honosný luster, ktorý dáva hre šibalský nádych a prekročenie hraníc a pravidiel, čo je tiež príznačnou vlastnosťou detí.



Obr. 28 Kitty Crowther: *Návšteva malé smrti*.  
Praha: Baobab, 2013.

Autorka opisuje navyknutý spôsob, akým si malá smrť chodí po ľuďoch. Ľudia ju považujú za zlú, neľútostnú bytosť, boja sa stretnutia s ňou, keď ju vidia, sú smutní a plačú, hoci sa malá smrť pokúša byť k nim milá. Príde za nimi, zaklope na dvere, vezme ich za ruku, odvedie ich, nikto s ňou nekomunikuje. Na malú Smrť to pôsobí frustrujúco, všetci plačú, ak zakúri v krbe, aby sa mŕtvi zohriali, sú z toho vydesení, lebo si myslia, že sú v pekle a podobne. Inovatívny prístup autorky k motívu smrti sa prejavuje nielen tým, že dielo je určené detskému recipientovi, ale aj tým, že autorka smrť nezobrazuje ako zlú, škaredú bytosť, z ktorej majú všetci strach.

Už spomínaný úsmev na tvári smrti vráti až stretnutie s chorou Evelínkou. Malá smrť je prekvapená, že dievčatko, po ktorú si príde, z nej nemá strach, teší sa z nej a víta ju: „Konečne jste tady!“ (Crowther, 2013, s. 9). Evelína je iná než ľudia, s ktorými sa smrť doposiaľ stretla a ktorí ju neprijímali s radosťou a vlúdne. Nielen pre Evelínku je stretnutie so smrťou niečím novým (z čoho však nemá strach, ale berie to automaticky a radostne, ako niečo nové), ani smrť nikdy predtým nezažila u nikoho radosť z toho, že ju vidí. Pripomína jej to, že je tiež dieťa. Detský čitateľ tak na otázku, či sa bojí smrti, dostáva negatívnu odpoveď. Zomierajúca Evelínka opisuje svoju chorobu a neprestávajúcu bolesť, teší sa z toho, že od návštevy malej smrti ju už nič nebolí, môže sa smiať a bezstarostne tešiť. Už ju netrápia bolesti a choroba a môže s malou smrťou robiť všetko to, čo dovtedy nemohla. Obe postavy sa spriatelili, Evelínka učí smrť hrať sa ako dieťa, ukazuje jej, čo všetko vie, čím ju vtáhuje do života, zatiaľ čo smrť ju zo sveta vyprevádza. Hra je v príbehu výrazom istej spontánnej radosti a detskej bezstarostnosti. Práve prostredníctvom hry a priateľstva zbavila autorka smrť jej príznačných negatívnych konotácií, ktoré sa so smrťou spájajú. Malá smrť zažíva úplne nové veci, smeje sa: „Malá smrť se popadá za břicho. Nikdy si nepřipadala tak živá“ (Ibid., s. 16). Autorka dokonca na jednom z obrazov pripodobňuje Evelínu k malej smrti nielen charakterovo (obe sú deti a hrajú sa), ale aj vizuálne, keď si Evelína skúša jednu z masiek zo zbierky malej smrti. Personifikovaná postava smrti je tak pomyselne identifikovaná a prepojená s postavou malého dieťaťa. Príbeh je sám o sebe náročný, pretože hlavným motívom je úmrtie malej Evelínky, no nenavodzuje pocit smútku, je milý a Evelína víta smrť s radosťou, jej príchod pre ňu znamená vyslobodenie z choroby a trápení, ktoré jej spôsobovala. Malá smrť sa pod vplyvom radostnej Evelíny mení zo smutnej a pochmúrnej bytosti, ktorej sa všetci boja, na živú bytosť, ktorá sa teší a smeje.

Bezstarostné chvíle sa musia skončiť a smútok, ktorý chodí zvyčajne so smrťou ruka v ruke, opäť prichádza, keď sa malá smrť musí s Evelínkou rozlúčiť. Evelína nemôže zostať v kráľovstve mŕtvych, musí nastúpiť na cestu do nového života. Rovnaký motív nádeje a viery v posmrtný život ako forma postmortality v paralelnom inom svete bude prítomný aj v nasledujúcich skúmaných dielach. Nádej a viera v ďalšiu existenciu je spoločným motívom diel s tematikou smrti, ktoré sú určené detskému čitateľovi. Ten tak môže nenásilným a netraumatizujúcim spôsobom akceptovať a ľahšie pochopiť princíp a nezvratnosť ukončenia života smrťou. Evelínkina cesta do nového života malú smrť veľmi rozlúťostí, nechce sa rozlúčiť, dievčatko sa stalo jej priateľkou a smrť nechce, aby zomrela, nechce o ňu navždy prísť. Malú smrť opäť nebude mať nikto rád, všetci sa jej budú báť, opäť sa cíti opustená a sama, všetko pre ňu stratilo zmysel, prechádza sa po svojom paláci a hľadá Evelínku. Stratila priateľku, je nešťastná a sama. Akoby pociťuje to, čo ľudia, ktorých príbuzných alebo priateľov smrť preniesla do kráľovstva mŕtvych. Cíti to, čo čitateľ, keď zažije stratu svojich blízkych. Pointa príbehu vrcholí v momente, keď sa Evelínka opäť zjaví, no už nie je dievčatko, ale anjel. „Tak jsem

si to přála, abych byla stále u tebe,“ řekne Evelína“ (Crowther, 2013, s. 20). Příběh sa končí: „Teď chodí malá smrt a Evelína k umírajícím ruku v ruce. Když lidé vidí něžnou tvář anděla, už nemají strach ze smrti. Je to tak lepší“ (Ibid., s. 21). Návrat Evelínky v podobe anjela, ktorý bude smrť sprevádzať na ceste za zomierajúcimi, iba podporuje a zdôrazňuje vzniknuté priateľstvo a prepojenosť medzi postavami. Postava smrti sa spojením s anjelskou tváričkou zbavuje atribútov strachu a hrôzy, ktoré navodzujú, a spoločne sa stávajú dobrými sprievodkyňami umierajúcich.

Kniha má silne pozitívne vyznenie, detský čitateľ zisťuje, že smrť nemusí byť zlá a dieťa je oboznámené preň prijateľným spôsobom s takou zložitou témou, ako je smrť a zomieranie. Pri sledovaní hier na ilustráciách je uveriteľné, že malá smrť môže byť aj priateľská. Detský čitateľ sa tak môže na smrť pozeráť očami autorky, ako na malé hravé dievča, ktoré tiež túži po priateľstve a porozumení, hoci tajomstvo, ktoré sa s ňou spája, môže byť smutné a ťaživé. Silným a ústredným motívom príbehu je priateľstvo, po ktorom túži aj nepochopená a zaznávaná smrť.

Vyobrazenie postavy malej smrti navodzujú personifikačnú predstavu, ktorá je však krajne modifikovaná v porovnaní so zaužívanými predstavami, s ktorými sa deti môžu stretnúť už napríklad v zobrazovaní tematiky smrti vo folklóre alebo v ľudových rozprávkach. Kitty Crowtherová posúva postavu smrti bližšie k detskému čitateľovi, lebo, ako sme na to upozornili už vyššie, smrť zachytáva vo vyobrazení dieťaťa, nie ako starú zvráskavenú babizňu. Autorka takto už len samotným obrazom zbavuje detského čitateľa možného strachu zo smrti.

Kitty Crowtherová sa narodila s poruchou sluchu, do štyroch rokov bola nepočujúca a nerozprávala. Svet okolo seba spoznávala a vnímala predovšetkým prostredníctvom vizuálnej stránky a obrazov. Táto skúsenosť sa pozitívne odzrkadlila v poetike jej diel, akoby si uchovala detskú myseľ a svojim čitateľom výborne rozumie. Crowtherová vie, čo deti trápi, čomu nerozumejú, čoho sa boja, a dáva im návod na rozlúštenie a pochopenie rôznych tém – v našom prípade tematiky smrti a umierania. Čitateľa nezavádza polopravdami, no odkrýva iný pohľad na sledovanú problematiku. Príbeh sa začína tak, ako všetci smrť poznáme – smutne, je ťaživá a chladná, vyvoláva strach. Autorka potom diametrálne mení pohľad na Malú smrť – príde radosť, veselosť, priateľstvo, potom nádej na ďalšie stretnutie. Nádej, ktorá je v kontexte so smrťou a umieraním taká dôležitá.

Ak sa vrátíme k charakteristike ilustrácií, musíme opäť zdôrazniť ich jednoduchosť a ľahkú čitateľnosť pre detského adresáta. Kresby sú jednoduché nielen svojím vyhotovením, ale aj farebnosťou. Autorka dbá na detaily, napríklad môžeme upozorniť na zmenu vo výraze masiek nad krbom v prípade ustráchaného zomierajúceho muža a v prípade veselej Evelínky. Tvorivosť a vtip autorky sa prejavuje aj v dômyselnom rozmiestňovaní symbolov a opakujúcich sa predmetov, čím je toto dielo zaujímavé aj pre dospelého čitateľa, pretože dáva možnosť rôznej interpretácii a priestor na ďalšie rozvíjanie príbehu. Kniha sa uzatvára ilustráciou, na ktorej Evelínka (už ako anjel) s Malou smrťou čítajú z knihy. Knihy poznania? Možno. Tajomstvo a záhada smrti a umierania na

začiatku (v podobe hry a neznámej postavy) je na konci príbehu vyobrazená v harmónii poznania a priateľstva.

### Postmortálny humor v diele Wolfa Erlbrucha

Podobne ako v prípade predchádzajúceho diela aj v príbehu nemeckého spisovateľa a ilustrátora Wolfa Erlbrucha vystupuje smrť ako jedna z hlavných postáv. Dielo *Kačka, Smrť a tulipán* (nemecky *Ente, Tod und Tulpe*, 2007), ktoré je opäť určené detskému adresátovi, sa zaoberá smrťou a posmrtným životom. V príbehu okrem smrti vystupuje aj kačka, stretáva sa so Smrťou, ktorá ju celý život sprevádzala. Kačka sa najskôr Smrti bojí, no napokon sa spriatelí. Predovšetkým spolu diskutujú o mnohých otázkach – o živote a smrti, o posmrtnom živote, o tom, čo príde po tom, ako vyhasne život. Zažívajú spolu aj bežné veci – plávajú v jazere, ležia na strom. V príbehu sa vyskytuje viacero vtipných a humorných momentov. Iniciátorkou humorných situácií a komentárov je predovšetkým postava kačice. V príbehu vtipne vyznieva napríklad pri rozhovore o tom, že iné kačky si myslia, že po smrti sa zmenia na anjelov, budú sedieť na oblaku a sledovať svet. Smrť konštatuje, že je to možné, keďže kačice už majú krídla. Postavy sa však zhovárajú aj o pekle, kde budú zlé kačice opekať zaživa. Smrť vnáša do rozprávania istú neurčitost, pretože začne polemizovať o tom, na čo všetko kačice myslia, keďže ani ona sama presne nevie, ako to je. A odpoveď na túto otázku sa ani autor nepokúša detskému divákovi nanútiť. Napokon, s príchodom zimy kačica skutočne zomiera a Smrť ju odnáša k veľkej rieke, postrčí ju na cestu a dlho ju sprevádza pohľadom. Príbeh sa končí: „Smrti sa v hrudi čosi pohlo. „Taký je už raz život,“ pomyslela si“ (Erlbruch, 2013, s. 25).



Obr. 29 Wolf Erlbruch: *Kačka, Smrť a tulipán*.  
Prešov: Slniečkovo, 2013.

Hoci ilustrácie v texte sú redukované rovnako ako samotný text, príbeh má veľkú výpovednú hodnotu a dramatický obsah, ako je to aj v prípade *Návštevy Malé smrti*. Atmosféra príbehu je hrejivá napriek tomu, že pojednáva o smrti. Postava smrti je vyobrazená ako kostra odetá do károvaného kabáta. V porovnaní s predchádzajúcim dielom je vyobrazenie Smrti drastickjšie v podobe kostlivca, no táto drastickosť je zmiernená vtipnými a humornými momentmi, takže príbeh ani samotné zobrazenie hlavnej postavy nevyznieva tvrdo, drsne a traumatizujúco.

Podobne ako v prípade ilustrácií Kitty Crowtherovej aj v diele *Kačka, Smrť a tulipán* sa vyskytujú symbolické odkazy. Napríklad tmavý červený tulipán, ktorý sa v ilustráciách nachádza vtedy, keď sa kačka zoznámi so Smrťou a uvedomí si, že je jej životnou spoločníčkou. Keď sa obidve postavy spriatelí a zažívajú rôzne dobrodružstvá, tulipán v ilustráciách absentuje, objavuje sa opäť až pri smrti kačky. Samotná symbolika tulipánu ako kvetu je veľavravná. Tulipán znamená spoľahlivosť a vernosť. Akoby symbolizoval spoľahlivosť Smrti – je isté, že raz príde a je vernou spoločníčkou v živote človeka. Tulipány tiež predstavujú modlitbu, pokánie, ale aj oddanosť.

Dej plynie prirodzene, autor na žiadnu skutočnosť nekladie prehnaný dôraz a detskému adresátovi tak ilustruje obraz smrti ako prirodzenej súčasti života a jeho vyústenia.<sup>72</sup>

### **Symbyly smrti v diele Michaela Stavariča ako významná súčasť príbehu**

Spoločným motívom troch doposiaľ interpretovaných textov je zachytenie smrti ako jednej z ústredných postáv. Aj v diele *Dievčátka s kosou* (nemecky *Die kleine Sensenfrau*, 2010) rakúsky autor a prekladateľ českého pôvodu Michael Stavarič tematizuje náročný motív odľahčujúcim a miestami humorným spôsobom. Pre všetky tri diela je príznačné, že sú dotvárané bohatými ilustráciami, ktoré majú hlboký výpovedný charakter. Detskému čitateľovi tak napomáhajú ľahšie interpretovať text a vyrovnáť sa s ideovou ťaživosťou jeho obsahu. Dielo Michaela Stavariča sa od predchádzajúcich analyzovaných diel líši najmä častejším využívaním rôznych symbolov smrti, ktoré navyše zohrávajú pomerne dôležité úlohy v príbehu, predovšetkým v ich nevšednom a inovatívnom využití.

V diele skutočne na prvý pohľad zaujme výtvarný ilustratívny motív knihy, ktorý tvoria koláže z množstva materiálov, rôzne obrázky, útržky z novin, fotky, nedokončené obrázky, čmáranice, dokonca aj písmo v texte je nejednotné. Táto nesystémovosť je detskému čitateľovi blízka, výtvarné stvárnenie navodzuje dojem, akoby ilustrácia bola tvorená detskou hrou bez pravidiel a obmedzení. Ilustrácie plnohodnotne dotvárajú text diela, vizualizujú náročnú tému pre deti prijateľným spôsobom – prostredníctvom obrázkov, kresieb a rôznych obrazových

<sup>72</sup> Viac: Moravčíková (Kudlačáková), V. – Králiková, M. Téma smrti v umeleckých obsahoch zameraných na detského recipienta. In: Petranová, D. – Vrabec, N. *Perspektívy ochrany mediálneho publika. Megatrendy a médiá 2014*. Trnava, 2014, s. 140 – 171.

materiálov. Autorkou ilustrácií je oceňovaná výtvarníčka a ilustrátorka Dorothee Schwab.

Ako v prípade predchádzajúcich diel, dej príbehu je jednoduchý. V expozícii sa dozvedáme, že pán Smrťka je unavený, spomína na svojho starého otca, ktorý mu hovorieval, že príde čas, keď sa každý odoberie na odpočinok, všetci otcovia odovzdajú svoje remeslo a vydajú sa vlastnou cestou (Stavarič, 2015). Už v samotnom úvode je naznačený motív konečnosti, ktorý je opísaný ako fakt, neprikrášlená, no ani nie patetizujúca skutočnosť. Pán Smrťka nemá syna, iba dcéru, ktorú nazýva Dievčátka s kosou.

Autor s tematikou smrti pracuje veľmi otvorene, dáva priestor obraznosti čitateľa. Navodené filozofické otázky nezachytáva emočne precitlivo. Dcéra sa pýta otca, čo je smrť. Otec jej odpovie: „Na to musíš prísť sama“ (Ibid.). Otec ju napokon posielal do sveta, aby sa naučila všetko o umieraní a o živote: „...takový je koneckonců běh všech věcí.“ (Ibid.). Zložitá téma je opäť odľahčená pripodobnením ku klasickému remeslu – otec vysiela dieťa do sveta na vandrovku, aby nabralo skúsenosti, akoby aj smrť a zomieranie boli pre dievčátka iba remeslom. Otec posielal dievčátka, aby si hľadalo svoju vlastnú cestu, aby samo pochopilo všetko o podstate života, jeho plynutia až po smrť. A ono to naozaj robí svojším spôsobom. Postupne, akoby náhodou prežíva rôzne situácie a získava skúsenosti.

Michael Stavarič spolu s ilustrátorkou Dorothee Schwabovou používajú aj klasické symboly smrti, ako je napríklad lebka s prekríženými kosťami, kosa, jazero, prievozník, tieň, zrkadlo, havrany, čierny plášť pána Smrťky a podobne. Kostry a lebky mŕtvych sú bežnými symbolmi smrti, pričom údy boli symbolmi budúceho zmŕtvychvstania. Symbol kosa napríklad znamenal prerušenie života (Biedermann, 1992, s. 297). V sledovanom diele však autori so symbolmi pracujú vtipným spôsobom, ktorý je typický aj pre predchádzajúce dielo. Komickosť výrazu vnáša život a odľahčenie do letálnych motívov príbehu. Kreativitou a živostou prekonávajú nekrofilné konotácie v spojení so sledovanou problematikou. Symbyly smrti sú odľahčené využívaním prvkov humoru, ktoré sú v súvislosti s tematikou smrti v literatúre pre mladšieho detského recipienta pomerne často využívané. Týmto spôsobom autori odpatetizujú náročnú a clivú tematiku, čím zbavujú čitateľa strachu. V prípade tohto diela sa to deje napríklad využívaním symbolov na činnosti, na ktoré nie sú primárne určené, čo je dokreslené aj ilustratívnou stránkou diela, ako napríklad kosa ako bleskozvod alebo kosa využívaná ako pluh na oranie, kosou sú upravované kriky, využíva sa ako stožiar na lodke, na hojkanie chorého dievčátka a podobne. Vo väčšine prípadov sa využíva pri hre detí. Ako sme už naznačili, tematika smrti je v diele interpretovaná pomerne jednoduchým a priamočiarym spôsobom. Ako príklad môžeme uviesť putovanie dievčátka po svete na príklade jej zážitkov. V jednom meste objavila starý chátrajúci dom, ktorý maliari natierali žltou farbou. Autor v tejto symbolike naznačil prebúdzanie sa k novému životu: „Aha, takhle se tedy mrtví probouzejí k novému životu, pomyslela si. Možná prostě stačí opatřit věci novým nátěrem“

(Stavarič, 2015). Na druhej strane, autor túto jednoduchú interpretáciu opäť vsadí do reálneho sveta konštatovaním: „Občas nejspíš platí, že čo sa stalo, nemôže se odestáť“ (Ibid.). Ponurosť autor spolu s ilustrátorkou vyvažuje napríklad aj použitím veselej žltej farby, ktorou si dievčatko zamaže čierny plášť. Dievčatko ďalej prechádza svetom, rastie, zažíva veľa nových situácií, spoznáva priateľov. Autor malú Smrtku vykresľuje veľmi pozitívne a milo, ako usmievavé hravé dieťa, čím umožňuje detskému čitateľovi ľahšie sa s touto netradičnou hlavnou hrdinkou stotožniť. Okrem bezstarostných hier dokázala ľuďom aj pomáhať – zachránila deti pred štekajúcimi psami alebo mesto, ktoré autor nazýval Temnica, plné smogu a nešťastných ľudí: „Vida, takže ja môžem niektoré veci obrátiť k lepšiemu, pomyslela si Smrtečka“ (Ibid.). Autor jednoduchými vsuvkami v texte vkladá do významu dôležité a náročné filozofické odkazy, ktoré spája s triviálnymi príbehmi, aby detskému čitateľovi ozrejmil ich význam. Približuje tak nevyhnutnosť plynutia života, napríklad formou dospievania dievčatka a jeho rastu: „A život plynul dál. Nedalo se s tím vůbec nic dělat“ (Ibid.).

Azda najsilnejším momentom príbehu je záverečný obraz, ktorý sa končí využitím ďalšieho symbolu, s ktorým sa často zobrazuje tematika smrti – havranom, ktorý prichádza za dievčatkou: „Děvčátko s kosou se dívalo na havrana, který mu kroužil vysoko nad hlavou, než se po čase usadil vedle něj. Říká se přece, že za každého, kdo umře, přijde na svět havran, aby bděl nad jeho památkou. Havran zakrákoral. Děvčátko s kosou se usmálo. A pak sa spoločne vydali dál“ (Ibid.). Havran je podľa Lexikónu symbolov vták s rozšírenými, prevažne negatívnymi symbolickými významami, je často nositeľom zlých správ, je vtákom nešťastia, ohlasuje chorobu, vojnu, smrť (Biedermann, 1992, s. 87 – 88). Otvára sa tu viacero možných interpretácií. Môže ísť o náznak smrti dieťaťa v hlavnej hrdinke, môže ísť o koniec doterajšieho života, ale napríklad aj o začiatok nového, čo naznačuje samotné konštatovanie, že sa spoločne vydávajú ďalej na cestu.

Atmosféra literárneho diela má snový a meditatívny rozmer, ktorý podporuje v čitateľovi asociatívny prístup k čítanému textu a vytvára priestor na jeho vlastné osobné intímne interpretácie. Aj napriek výraznej a dominujúcej výtvarnej stránke diela možno povedať, že motív alebo posolstvo príbehu nie je v úzadí a výpoveď je zreteľná – dielo opisuje, hoci miestami humorným a nekonvenčným stvárnením, údel a nezvratiteľnosť smrti. Dielo nie je existenciálne postavené na zložitých axiómoch, ale v inotajoch opisuje situácie, ktoré dokáže detský čitateľ pochopiť, interpretovať a vyrovnáť sa s nimi. V diele nie sú zdĺhavo opisované všetky udalosti postupného dospievania Dievčatka s kosou. To postupne opísanými udalosťami rastie tak plynulo, ako vyrastá zo svojho žltého oblečenia, mimochodom, rovnako netypického pre smrtku, ako je netypická samotná atmosféra príbehu. Príbeh je spracovaný ľahko, poeticky, je náznakový, akoby nedopovedaný, čím zostáva otvorený širokým interpretáciám. Dievčatko s kosou je napísané hravým nepatetickým spôsobom. Smrť je zachytená detským ilustratívnym a azda aj bláznivým spôsobom. Viacvýznamový text a s vtípom koncipovaná

obrazovo-výtvarná stránka diela vytvárajú pre detského čitateľa platformu na rozvoj kritického myslenia, estetického vnímania, vyrovnávanie sa so zložitými otázkami života, fantáziu a kreativitu v tej najčistejšej podobe.

### **Motív eutanázie a samovraždy ako efektívny záver príbehu v diele Astrid Lindgrenovej**

Dielo *Bratia Levie srdce* (švédsky *Bröderna Lejonhjärta*, 1973) svetoznámej švédskej spisovateľky Astrid Lindgrenovej (1907 – 2002) možno zaradiť do žánru fantasy, pre nás je však dôležitá predovšetkým jej práca s paralelnými, nadsťuťovými, možnými svetmi (Nangijala, Nangilima), ktoré predznamenávajú ukončenie existencie v reálnom svete a prechod do iného sveta. Tento prechod nevyhnutne znamená smrť postáv. Nejde o predstavu kresťanského posmrtného jestvovania, ale čisto o fantazijnú krajinu bez hlbších symbolických kresťanských motívov. Možno konštatovať, že autorka zvolila veľmi podnetný a zaujímavý spôsob prístupu k otázke života a smrti. Rozdiel v porovnaní s predchádzajúcimi dielami spočíva v tom, že test je určený pre staršieho čitateľa, smrť nevstupuje do deja ako jedna z postáv, ale je prirodzenou súčasťou opísaných situácií. Čitateľ sa s ňou konfrontuje ako so skutočnosťou, ktorú nemožno zvrátiť, ako s niečím, čo je vopred určené a jasné.

V diele vystupujú dve primárne postavy, na ktorých je postavený sujet príbehu. Sú nimi bratia Karl a Jonatan, ktorí sú diametrálne odlišní nielen povahovými vlastnosťami, no autorka ich rozdielnosť zdôraznila aj vizuálnymi diferenciami. Jonatan je odvážny, múdry, silný, krásny chlapec, ktorého majú všetci radi a vzhliadajú k nemu. Kým Karl je chorľavý, malý, ustráchaný, navyše sa predpokladá, že čoskoro zomrie. V deji zastáva funkciu rozprávača príbehu. Postava rozprávača, ktorá rozpovedá niečo, čo sa už stalo v minulosti, má v napínavom dobrodružnom príbehu harmonizujúci účinok. Navodzuje pokoj, pretože predznamenáva, že udalosti sú už uskutočnené a dokonané. Detský čitateľ je hneď v úvode, rovnako ako v prípade diela *Pomarančové dievča*, konfrontovaný so smrťou. „Jonatan vedel, že čoskoro zomriem. Myslím, že to vedeli všetci okrem mňa“ (Lindgrenová, 2011, s. 5). Smrť je však veľmi jemne, nie priamo verbalizovane zachytená už vo výklade neprítomnosti otca rodiny: „Ocko sa stratil, keď som mal dva roky, no viem, že sa volal Axel Lev. Vraj vyplával na more a od tých čias sme o ňom nepočuli“ (Ibid., s. 5). O smrti otca sa dozvedáme aj z matkinej smutnej piesne o námorníkovi:

*Ak raz zhyniem ja na mori,  
možno raz v istej chvíli,  
k oknu tvojej komory  
holubica sa prichýli.  
Bude to moja duša, vedz,*

*čo túži po oddychu.*

*V objatí tvojom nakoniec*

*spočinie šťastná v tichu (Ibid., s. 10).*

Holubica ako symbol nádeje, slobody, mieru a prostredníka medzi reálnym a paralelným svetom sa v deji vyskytuje častejšie. Jednotiaci motív nádeje sa vyskytuje aj v diele Josteina Gaardera *Pomarančové dievča*.

Skutočnosť Karlovej smrti a jeho existenciálny strach z nej je zjemnený Jonatanovým objasnením existencie paralelného sveta, kde budú obaja opäť po smrti v reálnom svete spolu – tým svetom je krajina Nangijala.

Podobne ako v príbehu o Pomarančovom dievčati sa tu vyskytuje motív nesmrteľnosti, resp. prechodu do iného paralelného sveta. Námet nesmrteľnosti sa v kultúre a umení objavuje pomerne často. Ako uvádza nemecký sociológ Norbert Elias: „Častou formou ako učiniť veľkú, nezvládnutú detskú úzkosť zo smrti znesiteľnou je predstava vlastnej nesmrteľnosti“ (1998, s. 10). S touto témou sa spájajú filozofické a náboženské úvahy o živote, zmysle žitia, úvahy o jeho konci, ale aj o tom, či je smrť definitívnym koncom života alebo existuje istá forma existencie aj po nej. Priznanie alebo akceptovanie paralelného možného sveta, resp. istej formy existencie po smrti, ponúka detskému čitateľovi formu úniku, bráni prípadnému stresujúcejmu zážitku a umožňuje mu ľahšie prijať smrť a zmieriť sa s ňou.

Nangijala je krajinou, ktorá sídli na odvrátenej strane hviezd. Je to krásne prostredie, kde je neprestajne čas na rozprávanie rozprávok a rôzne dobrodružstvá, dejú sa tam mnohé čarovné veci, všetky rozprávky pochádzajú z tejto čarovnej krajiny. Nikto tam nie je chorý, dokonca ani chorý Karl nebude. Autorka opisuje posledné chvíle Karla naplnené starostlivosťou jeho brata Jonatana, zachytáva jemnosť a hĺbku ich vzťahu v tých najčistejších podobách lásky a vzájomnej obety. Nie však pateticky a traumatizujúco, ale s nádejou na blízke stretnutie v čarovnej krajine. Karlov zdravotný stav naznačoval, že do Nangijaly odíde ako prvý z bratov, situáciu však zmenil požiar domu, v ktorom bývali. Jonatan chcel zachrániť svojho brata, a tak s Karlom v náručí vyskočil z okna. Pád prežil iba Karl. „Mohol som len ležať a do ticha si šepkať slová, čo mi Jonatan povedal pred svojou smrťou, keď sme po skoku z okna dopadli na tvrdú dlažbu. Najprv ležal na bruchu, no potom ho ktosi obrátil, takže som videl jeho tvár. Z kútika úst mu vytekala tenký pramienok krvi a s námahou vyriekol: Neplač, Drobec, uvidíme sa v Nangijale!“ (Lindgrenová, 2011, s. 14). Tento odvážny a obetavý skutok sa stal motiváciou vzniku pomenovania Levie srdce. Výsada niesť toto pomenovanie je podmienená činom, pre ktorý si ho postava zaslúži. Na základe akého skutku si toto pomenovanie zaslúži mladší z bratov? Odpoveď na túto otázku prináša autorka až v závere príbehu.

Akceptovanie smrti ako nevyhnutnosti Karla nezabavuje strachu z nej, ale krajina, do ktorej sa po smrti dostane, mu dáva nádej. Autorka neupiera detskému

čitateľovi strach zo smrti, ale dodáva mu nádej s istým terapeutickým, katarzným účinkom. Hoci je detský čitateľ priamo konfrontovaný so smrťou ako s niečím, čomu sa žiadna existencia nevyhne, hoci môže byť akokoľvek odvážny, silný, zdravý, múdry, rovnako ako postava Jonatana, ktorá tiež v deji zomiera.

Autorka smrť zobrazuje citlivo, no aj vzhľadom na to, že postava Karla, ktorá rozpráva o vlastnom zomieraní a blízkom zániku a túto skutočnosť opisuje, pôsobí dielo emocionálne. O to viac, že sa smrť priamo dotýka dieťaťa. Ako sme to už spomenuli, emocionálne vyváženie nachádzame v existencii posmrtného života v paralelnom svete. Autorkin prístup k zobrazovaniu smrti pôsobí mimoriadne ľudsky, a hoci hovoríme o prvkoch fantasy, aj reálne. A to predovšetkým z toho dôvodu, že v postave Karla explicitne vyjadruje strach, obavy a neistotu zo smrti, čo sú štandardné ľudské reakcie v súvislosti s konečnosťou ľudskej existencie.

Ústredný dej príbehu sa odohráva vo fantazijnom svete Nangijala, ktorá mala v Jonatanovom ponímaní zmysel v uľahčení alebo zmiernení Karlovho strachu zo smrti. Po smrti oboch chlapcov sa opäť stretávajú v Čerešňovom údolí, kde Karl dostáva meno po svojom bratovi – Levie srdce. Avšak všetky udalosti príbehu naznačujú, že mladší z bratov si toto pomenovanie svojimi skutkami ešte musí zaslúžiť. Motívy deja sú opísané ako zápas dobra so zlom, kde je dobro zastúpené bratmi Levie srdce, obyvateľmi Čerešňového a Ružového, údolia a zlo zradcom Jossim, tyranom Tengilom a dračicou Katlou, ktorí okupujú Ružové údolie. Karl svojimi skutkami postupne naplňa symboliku pomenovania Levie srdce a objavuje svoju odvahu skrze lásku, obeť a ohľaduplnosť voči svojmu bratovi a priateľom z údolí Nangijaly. Posledné ťažké dobrodružstvo – zápas za oslobodenie oboch údolí – je sprevádzané mnohými stratami priateľov, takže v tejto časti príbehu sa znova objavuje motív smrti, nie však vlastnej, ale smrti blízkych ľudí. Najodvážnejší Karlov čin autorka zobrazuje v závere príbehu, keď netvor Karla svojím plameňom zasiahne Jonatana, ktorý ochrne. Karlovi ešte vyrozpráva príbeh o Nangilime – ďalšom paralelnom svete, kam odišli ich priatelia – aby opäť láskavo a ohľaduplne zmiernil Karlov smútok.

Záver príbehu je teda do istej miery prekvapivý. Hoci tiež hovoríme o tematike smrti, možno ho interpretovať ako motív samovraždy, resp. v prípade ochromeného Jonatana o motíve eutanázie, keďže Karl Levie srdce vezme na chrbát Jonatana a skočí s ním z útesu (podobne ako Jonatan v reálnom živote skočil z okna na chrbte s Karlom, aby ho zachránil). Dej sa cyklicky uzatvára. Bratia skáču z výšky na lúku, ktorá symbolizuje nový rast, pokrok.

*Povedal som si, že by sme mohli takto skočiť ešte raz. Odtiaľto zhora na lúku rovno pod nami.*

*Dobre. Viem, že zomrieme, ale potom prídeme do Nangilimy, však?*

*Tým si buď istý. Len čo sa dotkneme pevnej zeme, uvidíme svetlo. Nad údoliami Nangilimy sa práve začína brieždiť.*

*Takže skočíme rovnými nohami do Nangilimy! (Lindgrenová, 2011, s. 212).*



Karl týmto odvážnym skutkom naplnil zmysel mena Levie srdce. Záver diela Astrid Lindgrenovej môže byť z hľadiska riešenia etických a mravných dilem v procese vývinu dieťaťa do istej miery problematický práve v kontexte s motívom samovraždy a eutanázie. Etický problém vyplýva z polemiky, či je človek oprávnený siahnuť si dobrovoľne na život alebo ukončiť život niekoho druhého, hoci je to v súlade s jeho túžbami. Problematika samovraždy a eutanázie je do istej miery kontroverzná o to viac, ak hovoríme o jej zobrazení v literatúre pre detského adresáta.

Záver diela však nepôsobí kontroverzne, frustrujúco ani traumatizujúco. Príbeh je rámcovaný dvoma skutkami – skok Jonatana na chrbte s Karlom a skok Karla na chrbte s Jonatanom. Pozitívne vyznenie záveru je zapríčinené tým, že Karl zomrie z vlastného presvedčenia a rozhodnutia, zatiaľ čo smrť v úvode príbehu je spojená s nehodou (požiar) a s Karlovou chorobou. Karl naplnil zmysel a poslanie mena Levie srdce tým, že dokázal prekonať strach a skočil spolu s Jonatanom. V závere diela akoby mladší z bratov preberá rolu toho staršieho, odvážnejšieho.

Príbeh je teda rámcovaný nielen obdobným spôsobom úmrtia, ale aj nádejou existencie paralelného sveta (v úvode je týmto svetom Nangijala a v závere paralelný svet symbolizovaný Nangilimou). „Och, Nangilima! Jonatan, vidím svetlo! Vidím svetlo!“ (Ibid., s. 215), hoci nie je pre čitateľa explicitne zrejmé, či sa bratia ocitnú v Nangilime, ako bolo už uvedené, Jonatan spomína, že v Nangilime sa v čase pred osudným skokom zo skaly briezdi, posledné slová diela evokujú príchod do paralelného sveta.<sup>73</sup>

### Zložité filozofické otázky v dielach Josteina Gaardera

Dielo *Pomarančové dievča* (nórsky *Appelsinpiken*, 2003) nórskeho spisovateľa Josteina Gaardera je určené čitateľovi od 12 rokov. Rozdiel v porovnaní s predchádzajúcimi prácami spočíva vo vyobrazení smrti. Tá v diele nevystupuje ako jedna z postáv, ale je dôvodom, respektíve motívom na vznik príbehu. Je filozofickou otázkou otca synovi. Je osudovou nevyhnutnosťou, ktorá čaká každého a nikto sa jej nevyhne. Autor sa ústami mŕtveho otca pýta viacerou filozofických otázok, čo je však pre tvorbu Josteina Gaardera typické: „... nelze upřít snahu otevřeně zachytit problematiku smrti a posunout ji od zážitkového zobrazení k určitému filozofickému konceptu“ (Šubrtová, 2006, s. 8). Nastoľuje zložité životné a filozofické témy aj do diel určených deťom a mládeži. Téma smrti sa vyskytuje takmer vo všetkých jeho dielach určených deťom a mládeži. Dielo *Pomarančové dievča* sme zvolili z toho dôvodu, že je v ňom tematika smrti ústredná a nosná (ako príklad môžeme uviesť aj diela *V zrkadle, v záhade, Anton a Jonatán*). Smrť sa osobne dotýka hlavných protagonistov diel, smrť ako taká v nich však nie je podstatná.

73 Pozri viac: Moravčíková (Kudlačáková), Zobrazenie smrti v literatúre pre detského recipienta, s. 189 – 194.

Autor zdôrazňuje úsilie vyrovnáť sa s potrebou umierajúcich pochopiť podstatu ich existencie, čo im umožní pochopiť podstatu vlastnej smrti a zmieriť sa s ňou.

Autor sa ústami otca pýta, prečo existuje človek, prečo zomierame a kam sa po smrti uberá naša duša, opisuje veľkosť vesmíru alebo polemizuje o tom, či je náš život náhodný alebo máme možnosť voľby, hovorí o hľadaní šťastia, o nájdení cesty, ide teda o náročné problémy pre detského čitateľa. Dielo je však napísané zrozumiteľným spôsobom.

Príbeh sa odohráva v Osle, kde žije štrnásťročný chlapec Georg so svojou mamou, nevlastným otcom Jørgenom a nevlastnou sestrou Miriam. Jeho biologický otec Jan Olav zomrel pred jedenástimi rokmi. So smrťou sa čitateľ stretáva hneď v incipite: „Pred jedenástimi rokmi mi zomrel otec“ (Gaarder, 2014b, s. 5). Jeho smrť nie je vykreslená tragicky, neznamená absolútny koniec, čím je tento fakt pre detského čitateľa znesiteľnejší. Paradoxné je, že Georg ďalej informuje čitateľa o tom, že knihu, ktorú číta, napísal spolu so svojim otcom. Ten naďalej žije v jeho spomienkach, jeho fantázii, na fotografiách. Autor využíva v diele rozprávačskú kompozíciu, vystupuje tu však viacerou rozprávačov. Jedným je zosnulý otec a druhým syn Georg. Kým otec rozpráva k synovi ako k fiktívnemu adresátovi, Georg často prehovára priamo k čitateľovi. Obaja rozprávači, akoby autori textu (ako to naznačil Georg v úvodnom rozprávačskom parte novely) prelínajú medzi sebou časovú priepasť jedenástich rokov, keď otec synovi napísal pred smrťou list, ktorý si mal prečítať, keď bude dostatočne vyspelý na to, aby porozumel jeho obsahu. Hoci sa z textu nedozvedáme chorobu, ktorou otec trpel, nevyliciteľná choroba, ktorá sa skončí jeho smrťou, ho motivovala k tomu, aby uvažoval o zmysle života aj o samotnej strate otca. List ukryl do červeného kočíka, v ktorom svojho syna zvykol vozovať. Po jedenástich rokoch rozsiahly list adresovaný Georgovi našla jeho stará mama.

Komunikácia medzi otcom a synom je zaujímavá z viacerých hľadísk. Je to nielen preto, že hovorí mŕtvy otec so žijúcim synom, alebo preto, že je medzi nimi veľký časový rozdiel a nie je možné ich stretnutie v tom istom reálnom čase, ale aj z toho dôvodu, že sa komunikujúci partneri takmer nepoznajú. Otec, ktorý zomrel, keď jeho syn mal necelé štyri roky, hovorí so svojim takmer päťnásťročným synom, ktorý si na svojho otca iba hmlisto spomína. „Mama mi neraz spomínala, že otca najväčšmi trápilo, že zomrie skôr, než ma stihne spoznať“ (Gaarder, 2014b, s. 6). To potvrdzuje v liste aj samotný otec: „Často som sa pokúšal predstaviť si, ako bude vyzeráť svet o niekoľko rokov, no nikdy som sa ani len nepriblížil k tomu, aby som videl, ako budeš žiť. Poznám ťa len takého, aký si bol“ (Ibid., s. 13). Otec stretnutie so synom realizuje v dvoch časových obdobiach a rovinách, čím sa komplikuje dialogickosť samotného príbehu ako pomyselného rozhovoru otca so synom. Jedným je otcova prítomnosť, keď list píše, a druhým je prítomnosť syna, keď list číta. Otec počas písania textu zápasí s fiktívnou hypotetickou predstavou o svojom synovi v budúcnosti. „V tomto našom vyúčtovaní, pri tomto našom poslednom stretnutí máme teda dve doby. Cítim sa, akoby sme stáli každý na zahmlenom vrchole svojej

hory a pokúšali sa dovidieť jeden na druhého. Medzi nami leží imaginárna dolina, ktorú si práve prekonal na svojej životnej ceste, no nikdy som ťa ňou nevidel kráčať. Aj tak ťa teraz musím vnímať takého, aký si, keď toto píšem, aj takého, aký si, keď si to čítaš v čase, čo patrí len tebe“ (Ibid., s. 16). Otec synovi rozpráva príbeh o Pomarančovom dievčati a pomedzi opisy príbehu dáva synovi životné lekcie o smrti, živote, pravidlách, rozprávke a láske. Dáva synovi rôzne hádanky a dej príbehu prerušuje opismi svojej súčasnosti, syna aj čitateľa drží v napätí, kto je to záhadné dievča, a následne mu nastoľuje dôležitejšie tajomstvá zmyslu ľudskej existencie a života človeka. List nie je iba spoveďou otca, ale aj samotného čitateľa motivuje k zamysleniu o živote, o jeho zmysle a o čase, ktorý má na život určený. Otec kladie synovi mnoho otázok – hádaniek, ktoré má syn zodpovedať. Jan Olav bol lekár, jeho racionalita mu neumožňovala veriť v posmrtný život. Aj to bol jeden z dôvodov, prečo sa nedokázal zmieriť s chorobou a s blížiacou sa smrťou. Druhá stránka jeho charakteru bola interesovaná fantazijným svetom, snovosťou, nekonečnosťou vesmíru a krásou prírody, čo dokumentuje aj jeho druhé (hoci nezrealizované, zato zamýšľané) povolanie – túžil sa stať básnikom. V závere však svoj racionálny postoj ku koncu existencie modifikuje a odhaľuje motív nádeje. „Mám poslednú otázku: Môžeš si byť istý, že neexistuje život po živote? Môžeš si byť stopercentne istý, že sa teraz – keď čítaš tento list – nenachádzam na inom mieste? Nie, istotu nemám. Lebo už to, že existuje svet, prekračuje hranice všetkého, čo je pravdepodobné. (...) Už teraz žasnem, že existuje svet, a neviem, čo by som robil, keby sa ukázalo, že existuje ešte jeden. Pamätám si, ako sme pred pár dňami zabili pár hodín počítačovou hrou. (...) No vždy, keď sme v tejto hre zomreli, prišla nová hra a nový život. Odkiaľ berieme istotu, že neexistuje taká nová hra aj pre naše duše? Neverím tomu, naozaj tomu neverím. No sny o nepravdepodobnom majú svoje meno. Voláme ich nádej“ (Ibid., s. 120).

Otec a syn, ktorí sa v istom slova zmysle na základe dvoch časových rovín ich životov nepoznajú, nachádzajú spoločný bod záujmu, a tým je záujem o vesmír. Styčným bodom v kontexte ich spoločnej fascinácie je Hubblov vesmírny ďalekohľad, ktorý otec spomína v liste. Teleskop bol vyslaný na obežnú dráhu v čase, keď bola otcovi diagnostikovaná vážna choroba. Prepojenie nespočíva iba v jeho spomenutí v liste a v tom, že Georg ako domácu úlohu spracoval práve tento problém. Hubblov teleskop v otcovom ponímaní plnú funkciu „... kozmického orgánu zraku“ (Gaarder, 2014b, s. 105), akéhosi vesmírneho oka, zatiaľ čo list je pomyselným okom do Georgovej minulosti. Ako uvádza česká odborníčka na detskú literatúru M. Šubrtová: „Co je ta pohádka, v níž žijeme a kterou každý z nás smí prožívat jen kratičkou chvílkou? (...) To však stále není ta kardinální otázka avizovaná počátkem otcova dopisu. Tu si klade smrtelně nemocný člověk, který se bolestně loučí se svými blízkými a cítí, že je horší něco drahého ztratit, než to nikdy nemít. Předčasná smrt je pro něj krutá a šírají ho výčitky svědomí, že před podobné dilema postavil rozhodnutím mít děti i svého syna. Život - a smrt jsou lícem a rubem téže mince. Ten, kdo volí život, předem bere na vědomí

i nadcházející smrt. Otec se svého syna ptá: Rozhodl by ses žít krátkou chvílí na Zemi a pak být po pár letech od všeho odtržen a nikdy nemít možnost se vrátit? Anebo bys s díky odmítl? (...) Tím, že kdysi synovi daroval život, mu život také v budoucnu odnímá. A jediným prostředkem, jak se smířit se smrtí (a tudíž i se životem) je potomek, který bude zákony této pohádky života vědomě akceptovat“ (2006, s. 6).<sup>74</sup>

Tematika smrti v tomto diele nie je samoúčelná, nemá mať iba katarzný účink, nenavodzuje prvoplánovo atmosféru príbehu. Nastoľuje vážne otázky pomínutelnosti ľudského života. Azda najdôležitejším momentom príbehu je posledný večer pred odchodom otca do nemocnice, keď ho Jan Olav a Georg strávia spolu pod hviezdnu oblohu, a ktorý otec spomína v liste. V skutočnosti ide o jediný skutočný okamih, na ktorý si Georg v súvislosti s otcom spomína. Čítaním listu od otca si Georg nespomína iba na neho samotného, no obsah listu ho nabáda k poznaniu samého seba. Otcovu otázku o voľbe života vzťahuje na seba a až vtedy si akoby naplno uvedomuje konečnosť a prchavosť ľudského života.

Spočiatku možno až rozprávková atmosféra príbehu o Pomarančovom dievčati, kde je potrebné riadiť sa pravidlami, ktorým nie je potrebné rozumieť, v závere listu Jana Olava odhaľuje prepojenosť s reálnym životom. Georg sa dozvedá, že Pomarančové dievča je jeho mama Veronika. Celý príbeh o Pomarančovom dievčati je príbehom lásky otca k jeho matke, ktorý otec rozpráva svojmu najlepšiemu priateľovi – synovi Georgovi.<sup>75</sup>

Záver diela aj napriek náročným otázkam, ktoré text nastoľuje, vyznieva optimisticky. Ako sme už uviedli, otec sa v posledných okamihoch opiera o nádej, ktorá mu je svetlom na ďalšej ceste. Georg napokon odpovedá na otcovu otázku a aj napriek uvedomeniu si svojej konečnosti si volí život: „No napokon som sa rozhodol. Som si stopercentne istý, že by som si vybral život na zemi, nech aj len na krátku chvíľu. Môžeš si prestať robiť starosti.“ Georg sa v úplnom závere obracia na reálneho adresáta, čitateľa: „Život je gigantická lotéria, v ktorej vidíš len víťazné kupóny. Ty, ktorý čítaš túto knihu, si taký víťazný kupón. Lucky you.“

Jan Olav často život prirovnáva k rozprávke, ktorá má svoje pravidlá, ktorým nie vždy celkom rozumieme, no musíme ich akceptovať a rešpektovať. Nie je to rovnako aj v prípade nevyhnutnosti smrti a zomierania?

74 „Pýtam sa ťa znova. Čo by si si vybral, keby si dostal na výber? Vybral by si si krátky život na zemi, kde ťa po pár rokoch odtrhnú od všetkého a nikdy nevrátia späť? Alebo by si odmietol? Máš len tieto dve alternatívy. Také sú pravidlá. Ak sa rozhodneš žiť, rozhodol si sa aj zomrieť“ (Gaarder, 2014b, s. 119).

75 „Pred chvíľou si sa ma prišiel spýtať, čo toľko píšem. Odvetil som, že list svojmu najlepšiemu priateľovi. Možno sa ti zdalo čudné, že som taký smutný, keď píšem najlepšiemu priateľovi. Spýtal si sa: „Mame?“ Zdá sa mi, že som zavrtil hlavou: „Mama je moja láska. To je čosi celkom iné.“ „A kto som tvoj ja?“ spýtal si sa. Dostal si ma do pasce. Vzal som ťa do náručia, mocne som ťa objal a zašepkal, že si môj najlepší priateľ“ (Gaarder, 2014b, s. 116).

## Symbolika smrti v diele Josteina Gaardera Anton a Jonatán

Opäť sa opierame o dielo nórskeho autora Josteina Gaardera, ktorého tvorba pre detského čitateľa a mládež, sa orientuje predovšetkým na zábavné a inovatívne zachytenie a spracovanie tém, ktoré sú istým spôsobom, minimálne v našich pomeroch, menej tradičné – tém, ktoré nastolujú zásadné existenciálne otázky.

Predchádzajúca práca ilustratívnym spôsobom nevyniká, no v prípade diela *Anton a Jonatán* (nórsky *Anton og Jonatan*, 2014) autor vsadil na už overenú spoluprácu s turecko-nórsnym ilustrátorom Akinom Düzakinom. Podobne ako v prípade diel *Kačka, smrť a tulipán*, *Návšteva malej smrti* či *Dievčatko s kosou* aj v diele *Anton a Jonatán* ilustrácia nemá iba obrazovo-ilustratívnu funkciu, ale plní rovnocennú pozíciu voči stručnému, hoci obsahovo výpovednému textu a dopĺňa a fantazijne rozvíja dej príbehu. Text je úsporný, až minimalistický, zatiaľ čo obrazové motívy v mnohom dopĺňajú príbeh diela.



Obr. 30 Jostein Gaarder – Akin Düzakin: *Anton a Jonatán*. Praha: Albatros, 2014.

Kniha je určená čitateľovi od sedmich rokov. Prebal knihy evokuje na základe jemnej ilustrácie hravý detský príbeh, no rozsahom a formátom útla kniha je v tejto rovine minimálne prekvapivá. Hlavní hrdinovia – chlapec Jonatán a jeho najlepší kamarát medvedík Anton – zažívali všedné krásne veci ako deti v bežnom živote. Chodili na prechádzky bicyklom po meste, stretávali rôznych ľudí, zhovárali sa s nimi, prežívali svoje fantazijné a snové priateľstvo vo forme rôznych hier – leteli na miesiac, hrali sa na skrývačku v jeho kráteroch, plavili sa v ponorke a pozorovali žraloky a morské živočích, lietali v imaginárnej helikoptére a vozili sa na hračkárskom vláčiku, zažívali mnoho dobrodružstiev. Jostein Gaarder často experimentuje s princípom rozprávača príbehu, čo sme už naznačili aj v prípade diela *Pomarančové dievča*,

v ktorom nachádzame dve roviny rozprávačskej perspektívy, zatiaľ čo v prípade *Antona a Jonatána* je rozprávačom príbehu plyšový medvedík Anton.

Všetky bezstarostné chvíle, ktoré spolu zažívali, sa skončili tragicky. Na tomto mieste je možné identifikovať istú netradičnosť tohto diela, ktorú sme už naznačili v úvode. Tragickosť príbehu alebo samotný tragický záver nie je pre literárne diela adresované detskému čitateľovi symptomatický a príznačný. Jonatána pri bicyklovaní zrazí dodávka: „Sedel som v tráve a videl som, že Jonatán leží nehybne na chodníku. Krvácala mu hlava a muž z dodávky sa pokúšal ho prebrať. Prišla záchranka. Jonatán sa ešte stále neprebral. Muži zo záchranky ho položili na nosidlá a vsunuli ich dovnútra. Jeden zo záchranárov ma zbadal ležať v tráve, a tak ma zobral so sebou. Položil ma Jonatánovi na brucho“ (Gaarder, 2014a). Rozmanitosť a pestrofarebnosť sveta a krásna priateľstva boli prerušené tragickou udalosťou a osamotením plyšového medvedíka Antona.

Tragická udalosť a následné smutné vyvrcholenie je v diele vypovedané primárne ilustratívne bez zbytočných slov. Obrazová časť diela má meditatívno-melancholický charakter a ilustrácie Akina Düzakina tým rozvíjajú detskú predstavivosť a fantáziu. Tá je iniciovaná aj ilustrátorovou prácou s farbami, prípadne perspektívou, ktorá nenásilne upriamuje pozornosť na konkrétne detaily. Čitateľovi funkčne dopomáha k vlastnému dokresleniu textom načrtnutej témy.

Hoci v predchádzajúcich dielach sa s témou smrti pracovalo explicitne, v tomto diele je skutočnosť úmrtia hlavného hrdinu iba tušená, naznačená a v čitateľovi evokovaná v ilustrácii – medvedík letiaci vzduchom pri zrážke s dodávkou, osamotený medvedík v čakárni v nemocnici, v poličke s hračkami alebo zachytenie opusteného medvedíka obkoleseného sivým pochmúrnym prostredím. Dovtedajší pohyb nehybnej hračky bol realizovaný prostredníctvom aktivity hlavného hrdinu Jonatána, po jeho smrti je plyšový medvedík iba statickou neživou hračkou ako ostatné hračky na poličke detskej izby.

Nosnou myšlienkou diela je zachytenie prchavosti okamihu a jedinečnosť prežívania radostných chvíľ s niekým blízkym, je ňou aj opis sveta ako krásneho miesta, avšak aj so zachytením jeho smutnejších stránok. Detský čitateľ nezostáva iba v nereálnej predstave, ale je prijateľným a citlivým spôsobom konfrontovaný so skutočnosťou. Záver knihy má otvorený koniec a môže evokovať v detskom čitateľovi diskusiu. Príbeh sa cyklicky uzatvára obrazom, ktorý by mohol stáť na začiatku samotného príbehu, keď sú Jonatán a Anton opäť spolu, bežia lúkou v ústrety bielemu zajacovi, ktorý môže symbolizovať na jednej strane podnet k ďalšej hre, no ako sme to už v práci uviedli, smrť sa v literatúre často zobrazuje aj v podobe bieleho zvierata, okrem iného aj zajaca. V Aztéckej ríši bol králik (v symbolike a v ľudových poverách sa zajac a králik nerozlišuje) symbolom šťastia alebo v starej Číne zasa symbolom dlhého života (Biedermann, 1992, s. 346 – 347).

## Zhrnutie

Výsledky obsahovej analýzy naznačujú, že skúmané texty možno rozdeliť na dve ústredné línie – jednou je tematizácia smrti ako jednej z hlavných postáv (čiže personifikácia smrti), druhá zachytáva smrť ako nemenný fakt, ako súčasť bežného života. V dielach Kitty Crowtherovej *Návšteva malé smrti*, Michaela Stavariča *Děvčátka s kosou* a Wolfa Erlbrucha *Kačka, Smrť a tulipán* sú smrti pripisované biofilné vlastnosti, vystupuje v deji ako živá bytosť s ľudskými charakteristikami a priamo zasahuje do deja.

Vo všetkých sledovaných dielach (hoci v niektorých iba náznakovo) sa vyskytuje motív nádeje, prípadne viery v posmrtný život ako forma postmortálnej existencie v paralelnom nadsutočnom svete, ktorý predstavuje posmrtnú existenciu, ktorá je spracovaná so zreteľom a ohľadom na adresáta. Detský recipient sa iba ťažko uspokojí s predstavou, že po smrti nič nie je. Zo psychologického hľadiska to súvisí aj s tým, že deti ešte v mladšom školskom veku majú obmedzené vnímanie časopriestoru.

V prípade diel s motívom smrti určených deťom a mládeži ide o predstavu ideálneho sveta, ktorý po prechode prevládne nad reálnym svetom. Táto skutočnosť sa spočiatku navodzujú iba registráciou istej predstavy a obrazu tohto sveta, neskôr transgresiou hranice a prechodom akoby za registrovaný obraz alebo predstavu. Pričom prechod do iného sveta je realizovaný nezvratnou skutočnosťou smrti postáv vystupujúcich v deji. Možno zdôrazniť, že vo vybraných dielach nejde jednoznačne o predstavu kresťanského posmrtného jestvovania, čo môže byť pre dieťa tiež ťažko uchopiteľné. Ide vo väčšine prípadov o fantazijné vyobrazenie nadsutočnej zázračnej krajiny. Priznanie paralelného možného sveta alebo istej formy postmortálnej existencie umožňuje detskému čitateľovi formu úniku, zamedzuje prípadnému stresujúcemu zážitku a umožňuje mu ľahšie prijať smrť a zmieriť sa s ňou.

Práve táto nádej, že existuje život po živote, je spoločným motívom skúmaných literárnych diel určených detskému adresátovi. Umožňujú mu ľahšie, menej invazívne a traumatizujúco akceptovať a pochopiť nezvratnosť smrti a umierania. Na základe analýzy môžeme špecifikovať viacero princípov, ktoré je možné využiť v snahe zvoliť emocionálne prijateľné spôsoby zobrazenia smrti – motív nádeje, komickosť výrazu a vtip, ilustrácie.

Nosné výsledky kvalitatívnej obsahovej analýzy môžeme zhrnúť v nasledujúcich bodoch:

**Dve ústredné línie:** V skúmaných dielach sme identifikovali dva spôsoby zobrazenia smrti v literatúre pre deti a mládež – personifikáciu smrti a smrť ako súčasť života vo forme úmrtia hlavnej postavy alebo blízkeho.

**Motív nádeje:** Postmortálna existencia zohráva v analyzovaných dielach dôležitú úlohu z hľadiska posilnenia detského recipienta v porozumení takým zásadným životným témam, ako je smrť. Tragickosť umierania autori vo všetkých

prípadoch zmierňujú vierou v posmrtný život (nie v kresťanskom zmysle, ale vo forme nadprirodzeného prostredia, v ktorom človek pokračuje v živote aj po smrti), všetci posmrtnú existenciu zhmotňujú do formy nejakej krajiny či miesta bez bolesti, strachu a negatívnych pocitov, čím smutnú životnú situáciu v reálnom svete odľahčujú vidinou lepšieho života.

**Význam ilustrácií:** V dielach sme identifikovali obrazovo-ilustratívne časti, ktoré v prípade publikácií pre mladšie deti (od sedem do 12 rokov) vizualizujú textovú zložku diela a svojou obraznosťou zjednodušujú porozumenie posolstvu príbehu.

**Humor a komickosť výrazu:** Autori využívajú prvky humoru a komickosti (primárne v ilustráciách), z analyzovaných publikácií to môžeme pozorovať v dielach *Kačka, Smrť a tulipán* či *Děvčátka s kosou*. Prítomnosťou komickosti výrazu je náročný letálny motív odľahčený. Nadhľad a primeraná ironia, ktorá je pre humor príznačná, potláča nekrofilné tendencie v spojení s tematikou smrti a vhodným spôsobom odľahčuje ťaživú tematiku a napomáha dieťaťu zbaviť sa strachu, ktorý je s témou smrti spojený. Avšak aj diela, ktoré primárne nevykazujú známky komickosti, podporujú bohatými a citlivými ilustráciami výpovedný charakter textu. Detskému čitateľovi pomáhajú správne a citlivo interpretovať text, čím mu umožňujú jednoduchšie sa emočne vyrovnáť s náročným obsahom.

**Vyvážené zobrazenie motívu smrti (realistické, ale citlivé):** Všetky diela pracujú s tematikou smrti veľmi otvorene, otvárajú filozofické a existenciálne otázky, no nerobia to emočne precitlivo.

**Volnosť čitateľovi:** Autori detskému čitateľovi nediktujú odpovede, intuitívne navádzajú k vlastnej interpretácii a dávajú mu priestor na vlastné interpretácie, čitateľ tak môže odkazy pochopiť a vyrovnáť sa s nimi vlastným spôsobom.

Z uvedeného vyplývajú aj odpovede na výskumné otázky: Akým spôsobom je vo vybraných dielach pre deti a mládež súčasných autorov zobrazovaný motív smrti?

Smrť sa v analyzovaných dielach zobrazuje dvomi spôsobmi: ako postava v príbehu (personifikácia smrti) alebo ako súčasť života (úmrtie hlavnej postavy alebo jej blízkeho). Zaujímavá je skutočnosť, že v snahe priblížiť tematiku smrti deťom, všetci autori, ktorí využívajú personifikáciu smrti, zobrazujú smrť ako dieťa.

Aké symboly využívajú autori v súvislosti s vyobrazením motívu smrti v literatúre pre deti a mládež?

Využívanie symbolov je v skúmaných dielach variabilné, niektorí autori používajú tradičnejšie formy, ako je smrťka, čierna farba, havran, čierny plášť s kapucňou, kosa a podobne (napríklad v dielach *Návšteva Malej smrti; Kačka, Smrť a tulipán*). Iní používajú inovatívne symboly, napríklad čierny tulipán, používanie kosa pri činnostiach, na ktoré sa zvyčajne nepoužíva (*Kačka, Smrť a tulipán; Dievčátka s kosou*). Všetci sa však usilujú zmieriť symboliku smrti zjemňujúcimi motívmi, napríklad kostra v károvanom kabáte, hrajúca sa smrť a podobne (*Kačka, Smrť a tulipán; Návšteva Malej smrti; Dievčátka s kosou*).

Akým spôsobom je smrť v literárnych dielach pre deti a mládež detabuizovaná/ tabuizovaná?

Detabuizácia smrti v analyzovaných dielach prebieha vo forme otvorenosti autorov pri pomenúvaní nezvratného konca života, ďalej sa prejavuje vo využívaní tradičných či menej tradičných symbolov, ktoré stáročia v ľuďoch evokujú nepríjemné pocity súvisiace so smrťou (kostra, smrčka, lebka, kosa a pod.). Autori jednoznačne pomenávajú aj negatívne pocity súvisiace s umieraním, každé dielo končí smrťou, ktorú zjemňujú načrtnutím existencie po smrti.

Akú úlohu zohráva ilustrácia v dielach orientovaných na problematiku smrti, ktoré sú určené detskému a mládežníckemu recipientovi?

Vizualizuje textový obsah, podporuje lepšie porozumenie textu a zjemňuje tematiku smrti. Zároveň je potrebné povedať, že v niektorých z analyzovaných diel (ide najmä o diela určené mladším deťom, kde prevažujú ilustrácie nad textom), zohrávajú ilustrácie dôležitú úlohu, a to najmä v súvislosti so zvýraznením detailov, ktoré sa v diele v textovej podobe nevyskytujú (*Anton a Jonatán; Dievčatko s kosou*).

Literatúra pre deti a mládež z nášho pohľadu predstavuje vhodnú alternatívu a spôsob, ktorým je možné netraumatizujúcim a zrozumiteľným spôsobom dieťa konfrontovať s problematikou smrti. Týmto spôsobom môže umenie vo všetkých jeho podobách vrátane umeleckej literatúry pozitívnym spôsobom ovplyvniť vytváranie povedomia o smrti u detí a mládeže, a tým citlivým spôsobom odstraňovať tabu, ktoré sa s týmto fenoménom spája.



# (Ne)umelecká fotografia v kontextoch detabuizácie smrti v spoločnosti

Jozef Puškár

## Úvod

V kapitole *(Ne)umelecká fotografia v kontextoch detabuizácie smrti v spoločnosti* sa budeme snažiť čitateľovi formou deskripcie ponúknuť exkurz do oblasti zobrazovania smrti na fotografiách. Heuristickou metódou predkladáme mozaikový kompilát fotografií, ktoré napriek svojmu tabuizovanému obsahu podnecujú spoločnosť k aktivite. Na základe prehľadovej enumerácie si stanovujeme hypotézu, že i (nami vyselektované) fotografie zachytávajúce smrť obsahujú prvky popkultúrneho charakteru. V týchto kontextoch sa snažíme poukázať na fenomén detabuizácie smrti v súčasnej spoločnosti.

Nemecký spisovateľ Camille Reicht vymedzuje fotografiu voči maľbe. Maľbu prirovnáva k husliam. Tvrdí, že huslista musí tón vytvárať a hľadať na krku hudobného nástroja. Do opozície stavia klavír, na ktorom konkrétny tón prislúcha konkrétnej klávese. „Maliar aj fotograf majú k dispozícii nástroj. Kresba a nanášanie farieb u maliara zodpovedajú tvorbe tónov pri hre na husliach, fotograf má s klaviristom predstih v mechanike podriadenej obmedzujúcim zákonom, ktoré huslistu zďaleka tak nezáväzujú“ (Benjamin, 2013, s. 20).

Nemecký literárny kritik a filozof Walter Benjamin hovorí o jedinečnosti fotografie ako výtvarného umenia. „... najexaktnejšia technika dokáže dať svojim výtvorom magickú hodnotu, akú pre nás už nikdy nebude mať namaľovaný obraz“ (Ibid., s. 12).

Zobrazovanie smrti sa v kontextoch fotografie objavuje už od jej prvotného vzniku.<sup>76</sup> Za protozáklad k fotografii post mortem<sup>77</sup> môžeme považovať maľby či portrétomalby nebožtíkov a zosnulých.

Takémuto typu výtvarného umenia sa napríklad venoval v 17. storočí holandský maliar Anthony van Dyck. Medzi jeho najznámejšie diela zobrazujúce mŕtve telo patrí *Venetia, Lady Digby, on her Deathbed* (1633). Portrétomalby nebožtíkov slúžili ako spomienkové predmety. Najčastejšie sa telá štylizovali do polohy ležiaceho či spiaceho v posteli.

Fotografia (zobrazovanie zosnulých na fotografiách) v určitom zmysle nahradila prácu maliarov.<sup>78</sup> Tento fenomén reflektuje W. Benjamin v esejí *Malé dejiny*

<sup>76</sup> Vynález fotografie sa datuje od 1. polovice 19. storočia.

<sup>77</sup> Tento pojem chápeme ako fotografické zobrazenie zosnulého či aktu umierania.

<sup>78</sup> Fotografia nielenže dokáže dôveryhodnejšie a presnejšie zachytiť realitu či objekty, ale svoje sym-

*fotografie*: „Skutočnou obeťou fotografie sa však nestalo krajinkárstvo, ale portréťová miniatúra. Veci sa vyvíjali tak rýchlo, že už v roku 1840 sa väčšina zo zálahy maliarov miniatúr zmenila na profesionálnych fotografov, spočiatku len popri zamestnaní, no čoskoro výlučne“ (2013).



Obr. 31 Anthony van Dyck: *Venetia, Lady Digby, on her Deathbed* (1633), malba.



Obr. 32 Eddie Adams: *Murder of a Vietcong by Saigon Police Chief* (1968).

Výtvarné dielo (druh malba) môžeme považovať za napodobňovanie skutočnosti, avšak fotografia zachytáva realitu, je jej dôveryhodnou kópiou. Americká filozofka a estejistka Susan Sontag tvrdí, že písmo, obrazy, kresby etc. sú iba vizuálnou výpoveďou umelca, autorovou interpretáciou. Fotografiu nepovažuje len za akúsi výpoveď o svete. „Fotografie jako by nebyly ani tak výpověďmi o světě jako spíše jeho částmi, miniaturami reality, které si kdokoli může zhotovovat či přivlastňovat“ (2002, s. 10). Zároveň dodáva, že fotografia má k realite špecifický vzťah. „Ať jsou amatérské nedostatky či (umělecké) záměry individuálního fotografa jakékoli, každá fotografie se zdá mít nevinnější, a tedy přesnější vztah k viditelné realitě než jiné mimetické objekty... Zatímco malba nebo prozaické líčení nemůže nikdy být ničím víc než úzce selektivní interpretací, fotografie může být považována za úzce selektivní otisk. Ale práce fotografů není – navzdory předpokladu pravdivosti, který fotografiím propůjčuje autoritu, zaujímavost a svůdnost – druhovou výjimkou z pochybného vztahu mezi uměním a pravdou... Přestože fotoaparát v jistém smyslu realitu zachycuje, nikoli jen interpretuje, jsou fotografie interpretací světa ve stejné míře jako malby a kresby“ (Ibid., s. 12). Platón v diele *Ústava* (cca 370 p. n. l.) vymedzil pojmy mimésis a diégésis. Mimésis charakterizuje ako dokonalú nápodobu, zatiaľ čo diégésis špecifikuje ako nápodobu nedokonalú (Sládek, 2007). V skúmanej problematike môžeme fotografiu chápať ako Platónovo mimésis a malbu považovať za diégésis.

Francúzsky filozof a semiológ Roland Barthes tvrdí, že fotografia splýva so zobrazovaným objektom. „Jako by Fotografie nosila svůj referent stále s sebou

a jako by uprostřed světa v pohybu obojímu náležela táž zamilovaná či pohřební nehybnost: obojí je k sobě slepeno článek po článku, tak jako se v některých družích mučení připoutává odsouzenec k mrtvému tělu; Fotografie a její referent je jako ony páry ryb (tuším, že podle Micheleta žraloci), které plují spolu, jako by splývaly ve věčném koitu“ (2005, s. 14).

R. Barthes hovorí o stálej prítomnosti referenta. Avšak v súčasnosti nemusí byť pravda, že fotografia vypovedá o skutočnosti alebo ju zobrazuje takú, aká je. Referent vo fotografii môže byť vytrhnutý z kontextu situácie, v ktorej sa nachádza, a zároveň môže byť kontext umelo dotváraný. Ide o manipulatívne techniky nielen médií. Technologickému napredovaniu v oblasti elektronických a digitálnych médií sa nevyhla ani fototechnika. Či už priamo vo fotoaparáte alebo pomocou počítačových softvérov dnes dokážeme snímok modifikovať tak, aby zachytával autorom cielene vykonštruované obrazce. Takýmto spôsobom dokážeme určitý objekt vymaniť z prostredia, miesta, času či kontextu a priradovať mu iné významy. Tento typ manipulácie sa nevyskytuje len v oblasti umenia, ale využíva sa najmä na politické a ideologické účely, kde má fotografia ako médium zámerne či persuzívne transformovať verejnú mienku, alebo, jednoducho, „zmeniť minulosť“, napríklad kvôli usvedčujúcim dôkazom voči nastolenému režimu. Fotografia v určitých prípadoch stráca svoju prvotnú podstatu, ktorou je zobrazovanie reality takej, aká je. Stáva sa formou bez obsahu, ktorý môže autor ľubovoľne dotvárať. Pomocou dotvárania obsahu dochádza k akémusi navádzaniu recipienta k cieľným či žiaducim interpretačným rovinám. K tomuto „vynútenému“ javu dochádza nielen v oblasti dokumentárno-reportážnej fotografie, ale rovnako i vo fotografii umeleckej.

Sprvoti mali posmrtné fotografie alebo fotografie zobrazujúce fenomén smrti charakter historicko-dokumentárny či reportážno-dokumentárny. V minulosti sa fotografia spätá so smrťou využívala na zachytávanie popráv, vojenských či kriminálnych aktivít. Ako príklad uvedieme niekoľko ikonických snímok: Americký fotograf a fotožurnalista Eddie Adams zachytil tzv. *Popravu zajatca Vietkongu* (1968). Príslušník nacistickej armády fotoaparátom zvečnil popravu žida počas 2. svetovej vojny *Last Jew of Vinnitsa* (1941). Americký fotograf Lawrence Beitler odfoťil lynč dvoch Afroameričanov *Lynching of Young Blacks* (1930). V spomínanom vzťahu fotografia kontra malba sa aj v tomto odvetví prejavila praktickosť fotografie.

V 19. storočí sa často fotografovali portréty zosnulých, ale i zosnúlí s rodinou. Fotografie slúžili ako pamiatka pre pozostalých. Počas viktoriánskeho obdobia sa fotografie zosnulých nepovažovali za tabu, ako je to dnes, ale za triviálny objekt. „Téma smrti bylo dokonce běžným veřejným konverzačním tématem. Smutek ze stráty či odchodu blízké osoby byl častou a běžnou součástí veřejného i osobního života. Hřbitovy byly tvořeny více jako rekreační a odpočinková místa. Ačkoliv lidé velmi často přicházeli o své blízké, posmrtné fotografie brali jako zcela přirozenou součást života“ (Kiss, 2015, s. 14).

patie u (ne)umelcov si získala i vďaka ekonomickým a časovým faktorom.

Ďalším z aspektov, prečo fotografia do určitej miery a v určitých oblastiach nahradila maľbu, je fakt, že pomocou fotoaparátu dokážeme zobraziť jedinečný, prítomný a zároveň prchavý moment, ktorý sa už nikdy nebude opakovať. „Fotografie reprodukuje donekonečna to, čo sa stalo pouze jednou: Fotografie je mechanickým opakovaním toho, čo sa existenciálne nikdy opakovať nemohlo“ (Barthes, 2005, s. 13). Fotografia svojím charakterom a vlastnosťami „... dostáva poněkud hrozivého nádechu i toho, který má každá fotografie jakožto navrácení mrtvého“ (Ibid., s. 17).



Obr. 33 *Last Jew of Vinnitsa* (1941).



Obr. 34 Lawrence Beitler: *Lynching of Young Blacks* (1930).

Nielen kvôli autentickejšiemu zobrazeniu nebohého, ale už spomínaným časovým aspektom, ktoré sú pre zhotovenie fotografie oveľa prijateľnejšie; fotografia vytlačila portréto maľbu zosnulých zo svojej pozície. Tým nechceme povedať, že maľba sa prestala venovať tematike smrti; ale v kontextoch „umeleckej“ dokumentácie mŕtvych preberá iniciatívu fotoumenie.<sup>79</sup>

Ako uvádza český fotograf Robert Kiss: „... Lidé si najímali profesionální fotografy, kteří měli za úkol zdokumentovat mrtvé tělo jejich blízkých, než se zpopelnili či uložili do země. Šlo totiž o jakousi poslední vzpomínku na dotyčného, o poslední šanci vytvořit si hmotnou památku na milovaného blízkého. Tato fotografie se po vytvoření rozeslala příbuzným, kteří z nějakých důvodů nemohli dorazit na pohřeb. Snímky byly posléze vystaveny v domovech rodin i příbuzných, kde se často instalovaly na velmi exponovaná místa“ (2015, s. 14 – 15).

Pohľad na smrť a jej vnímanie sa začal postupne modifikovať v priebehu 20. storočia. Nastáva radikálna zmena názorov spoločnosti v kontexte smrti. Téma sa stáva pre societu nevhodnou, tabuizovanou a miestami až zakázanou. „Fotografie, obraz či jen pohled na mrtvého se nám v dnešní době zdá přinejmenším zvláštní, ne-li vyloženě morbidní a zvrácený“ (Ibid., s. 14).

Možno si v tomto zmysle položiť otázku: Čo je príčinou náhlych zmien v rámci zobrazovania a vnímania smrti? Americká spisovateľka s profesionálnym zame-

raním na genealógiu Elizabeth Kelly Kerstens tvrdí, že tento „prechod“ či stav v spoločnosti je zapríčinený poklesom úmrtnosti. Svoje tvrdenie podkladá štatistikami úmrtnosti v Spojených štátoch amerických. Avšak táto teória môže platiť v kontextoch zobrazovania smrti či akejsi cirkulácie a tabuizácie tematiky smrti v spoločnosti. Osobný strach zo smrti pociťuje pravdepodobne každý z nás. Zo strachu zo smrti sa nestáva tabu vo všeobecnosti (úmrtia „neznámych“ sú nám dennodenne predkladané, napr. v televíznom spravodajstve, do určitej miery ich pokladáme za súčasť života či mediálneho éteru), ale zároveň marginalizujeme predstavu o svojej vlastnej smrti alebo smrti našich blízkych. Nemecký filozof Arthur Schopenhauer vo svojom diele *O smrti* (1845) tvrdí, že strach zo smrti sa začal prejavovať s „nástupom“ rozumu: „... ze zkušenosti známe tu nespornou skutečnost, že v souladu se svým přirozeným vědomím se člověk hrozí smrti více než čehokoli jiného, a to nejen své vlastní smrti, nýbrž je hluboce otrěsen i smrtí svého bližního. Není to jen sobecká bolest ze své vlastní ztráty, je to i soucit s bližním, jehož potkalo velké neštěstí; proto se také tomu, kto v takovém případě nepláče a nejeví ani známky zármutku, vytýká, že je nemilosrdný a bezcitný. Podobně vyhledává vystupňovaná pomstychtivost smrt protivníka jako největší zlo, jež lze na něho seslat. – Názory se mění s časem a místem, hlas přírody však zůstává vždy a všude stejný a my mu musíme pozorně naslouchat. Zdá se, že nám zřetelně říká, že smrt je velké zlo. V jazyce přírody smrt znamená zánik“ (1996, s. 3).

Ak sa smrť pokladá za niečo zlé, nežiaduce, absolútne, vyvolávajúce strach; je prirodzené, že sa stane táto tematika, jej zobrazovanie akoukoľvek formou, v spoločnosti tabu. Otázne je, do akej miery je smrť tabuizovaná. Ako sme už uviedli, tzv. reportážna fotografia<sup>80</sup> zobrazujúca telá nebohých jedincov sa vďaka periodikám, televízii a internetu stáva našou takmer každodennou súčasťou. Mohli by sme súhlasiť s tvrdením slovenského teoretika umenia Miroslava Haľáka: „S vývojom informačných médií a ich dostupnosťou je prirodzené, že možnosti osloviť početnejšie publikum je viacero a sú čoraz efektívnejšie“ (2015, s. 106). Hovoríme o ľahšej dostupnosti k informáciám a rovnako o ľahšej dostupnosti vyhľadania fotografie (reportážnej alebo umeleckej) zobrazujúcej mŕtve telo či prostredie späté s úmrtím. Táto možnosť byť (síce nepriamo) konfrontovaný so smrťou je zapríčinená technologickým rozvojom masovokomunikačných prostriedkov 21. storočia.

Avšak nielen v minulosti, ale i dnes je ťažké určiť hranicu medzi fotografiou umeleckou a fotografiou neumeleckou.<sup>81</sup> Ak ide o portretovanie či zachytávanie priestoru miesta činu, hranice medzi dokumentaristikou a umeleckosťou sa stierajú.

Reflektujeme problematiku definovania rozdielu medzi reportážnou a ume-

<sup>80</sup> Za reportážnu fotografiu považujeme fotografiu zachytávajúcu spoločenský život či dobové sociokultúrne zmeny.

<sup>81</sup> Internet nám umožňuje zverejňovať a zdieľať fotografie akéhokoľvek charakteru v kyberpriestore. Verejná virtuálna sieť počítačov sa tak stáva akousi spoločnou veľkou galériou, v ktorej môže vystavovať doslova každý.

<sup>79</sup> Ako príklad uvádzame štylizované fotografie zosnulých detí z viktoriánskej éry.



leckou fotografiou. Prichádzame k poznaniu, že jediným kritériom je inštitucionalizácia umenia ako taká. Nesúhlasíme s faktom, že fotografia umiestnená a vystavovaná v galériách musí byť zásadne umeleckého charakteru a fotografia z oblasti publicistiky je automaticky rámcovaná ako reportážna, čiže neumelecká. Nebyť tohto rozdelenia fotografií do dvoch skupín, nepociťovali by sme žiadne markantné diferencovanie. Zastávame totižto názor, že i dokumentárno-reportážna snímka môže byť umením, resp. esteticky krásna. Dokumentárny film či dokumentárne divadlo etc. sa tiež považujú za umenie. Okrem iného sa v texte pokúsime zhodiť konvenčné bariéry a nediferencovať fotografie do rôznych skupín či podskupín. Skúmané fotografie majú pre nás osobne rozhodne estetický alebo umelecký charakter, mnohé z nich sa dokonca stali súčasťou popkultúry.

V rámci kapitoly nie je možné obsiahnuť či ponúknuť všeobecný, univerzálny kľúč k všetkým (ne)umeleckým fotografiám v kontextoch zobrazovania smrti. Budeme sa snažiť svoje deskriptívne náhľady predstavovať na vybraných fotografických dielach, ktoré sú verejnosti pomerne známe. Ide o akýsi mozaikový výňatok zo skúmanej problematiky zobrazenia smrti na fotografiách.



Obr. 35 Hippolyte Bayard: *Self Portrait as a Drowned Man* (1840).



Obr. 36 Nilufer Demir, fotografia z roku 2015.

Za jednu z prvých, ak nie prvú, z tzv. umeleckých fotografií v kontextoch smrti sa považuje dielo z roku 1840 s názvom *Self Portrait as a Drowned Man*. Autorom vyhotovenej snímky je francúzsky fotograf a vynálezca Hippolyte Bayard (1801 – 1887). Samotný autor stvárňuje na fotografii seba samého ako utopeného jedinca. Fingovanú samovraždu zachytáva ako gesto voči vtedajšej spoločnosti. Bayard sa sám štylizuje do postavy či polohy utopeného. Fotografia má vyjadriť protest voči spoločnosti pre nedostatok uznania v rámci zásluh pri vynájdení vynálezu fotografie. Bayard sa už momentálne považuje za akéhosi priekopníka fotografie. Vynašiel totiž proces vytvárania fotografií, ktorý nazval ako priamy pozitívny proces. Autor reaguje na metaforickú prehru v súboji s francúzskym maliarom a vedcom Louisom Daguerrom, ktorý vynašiel metódu zhotovovania daguerotypie. Napriek neuznaniu verejnosťou i vedeckou obcou sa Bayardov snímok

označuje za prvú inscenovanú či tzv. zmanipulovanú fotografiu (Willette, 2015). Je pozoruhodné, že tento štylizovaný autoportrét ako jedna z prvých zhotovených fotografií vôbec zobrazuje práve tematiku smrti. Autor inscenuje svoju vlastnú samovraždu, mimeticky stvárňuje vlastnú smrť, ktorú činí ako (metaforické) gesto voči verejnej mienke. Tento transgresívny krok môžeme rovnako chápať ako akýsi prehovor v dialógu autora so spoločnosťou, ktorá samotného umelca a vedca v jednej osobe akoby uštvála svojím konaním a myslením až k samovražde. Smrť v tomto kontexte chápeme ako určitú reakciu voči vtedajším skutočnostiam. Fingovanie vlastného úmrtia môžeme považovať za určitý nemorálny čin. Okrem zhotovenia fotografie Bayard svoje morbidne protestné dielo (*Self Portrait as a Drowned Man*) umocnil textom, ktorý sa nachádza na druhej strane objektu.

*Toto tělo patří H. Bayardovi, vynálezci procesu, který právě vidíte. Pokud vím, tento neúnavný experimentátor byl tři roky zaměstnán svým vynálezem. Vláda, která tolik dala panu Daguerrovi, řekla, že nemůže nic udělat pro pana Bayarda, a ten nešťastník se utopil... Ach, ta rozmanitost lidského života! Byl v márnici několik dní, nikdo jej nepoznal, ani si na něho neuplatňoval nárok. Dámy a pánové, měli by ste raději poodstoupit, aby nebyl raněn váš čich, jelikož – jak můžete vidět – tvář i ruce džentlmena již začínají zahnívat* (Hippolyte Bayard, 18. října 1840).

V Bayardovom texte je citeľná atmosféra osamelosti, opustenosti, odvrhnutosti a odstrčenia, čo vyplývalo z osobného vnútorného rozpoloženia umelca. Rovnako vystihuje svoju anonymitu v oblasti vynálezu fotografie, keď jeho meno nie je spájané s novým fenoménom. Reaguje tak na odopretie zásluh až ignoráciu jeho práce či prínosu. Fotografiou sa zároveň snaží ukázať na to, k akým činom dokáže jedinca dohnať jeho okolie a spoločnosť.

So zobrazením smrti sa stretávame aj v súčasnosti. Podobnosť reflektujeme pri čínskom umelcovi, disidentovi a aktivistovi Aj Wej-Wejovi. Svoju umeleckú autorskú činnosť považuje za nesúhlasnú až protestnú reakciu na súčasný stav či naladenie spoločnosti (Európy). Reaguje najmä na problematiku tzv. imigrantskej krízy, na základe ktorej rozvíja svoje myšlienkové pochody a kritiku.

Aj Wej-Wej zobrazuje na jednej so svojich fotografií fenomén smrti prostredníctvom samého seba. Rovnako ako Bayard svojim spôsobom imituje, napodobňuje mŕtve telo (zhodou okolností tiež telo utopeného). Môžeme tu identifikovať „rovnaký“ mimetický princíp ako pri fotografii *Self Portrait as a Drowned Man*. Na oboch snímkach autori inscenujú či štylizujú samých seba do polohy stváraniajúcej mŕtveho jedinca. Čínsky umelec však svojím dielom odkazuje na fotografiu, na ktorej je zachytený nebohý sýrsky chlapec (Aylan Kurdí), ktorý umrel počas migrácie do Európy. Jeho telo bolo nájdené v septembri 2015. Aj Wej-Wej sa nechal odfotografovať na pobreží ostrova Lesbos v rovnakej polohe, v akej bol zachytený Aylan Kurdí. Autor napodobnením mŕtveho sýrskoho chlapca sa snaží upozorniť a poukázať na problém, týkajúci sa utečeneckej krízy z roku 2015. Troj-

ročný Aylan Kurdí sa stal vďaka médiám jej ikonickým symbolom. Čínsky aktivista snímku recipientovi neposkytuje iba pohľad na smrť, resp. telo nebožtíka, hovorí skôr o následkoch nečinnosti, ktorá môže viesť k strate mladého života. Konkrétne kritizuje pasivitu a ľahostajnosť niektorých európskych krajín voči imigrantom, utekajúcich z vojnou poznačenej krajiny (Sýria) za slobodou a vidinou lepšieho, minimálne bezpečnejšieho života. Zároveň fotografiou reaguje na krízu humánnosti, taktiež reflektuje morálny úpadok súčasnej Európy. Aj Wej-Wej nehovorí len o nečinnosti politických orgánov, ale o akomsi „zatváraní očí“ pred problémom každého z nás. Ako sám uviedol pre médiá: „Pokud hledáme výmluvy, abychom snižovali lidské hodnoty, je to lidská tradédie. Může se odrazit v politice i v osobním životě. Pokud nemáme základní úctu, je to skutečná tragédie“ (ČT24, 2016).

Čínsky aktivista sa svojím umením snaží (rovnako i fotografiou, na ktorej mimeticky zobrazuje nebohého Aylana Kurdího) cielene ponúkať recipientovi zásadné otázky. Neponúka žiadne odpovede, ani riešenia. Nesnaží sa vnucovať svoj vlastný „správny“ pohľad či názor na situáciu. Cielí k hlbšiemu zamysleniu sa recipienta nad daným spoločenským problémom. „V Číne je mnoho lepších umelcov, než sem já, ale já své umění používám k tomu, abych kladl otázky o naši společnosti. V tom je rozdíl. Máme (v Číne) společnost, kde se nikdo na nic neptá. Umělci tam nebrání základní hodnoty a jen se vymlouvají, aby dostali prostor a přežili“ (Ibid.).

Aj Wej-Wej svojou aktivitou poukazuje na problém v kontexte ľudských práv (pre každého žijúceho jedinca). Pomocou spomínaného diela čínsky umelec vyjadruje osobnú nespokojnosť s nedodržiavaním základných ľudských práv voči tzv. utečencom. Fotografiou sa nesnaží vyvolávať len otázky a poukazovať na negatíva spoločnosti, ale dôležitým faktorom je pre neho vyvolanie diskusie, ktorú môžeme pokladať za obsah jeho diela. „Všetchny moje malé internetové protesty nebo snímky na sociálních sítích vyvolávají velkou odezvu, lidé o nich diskutují, což je důležité“ (Ibid.).

Autorovu fotografiu môžeme chápať ako určité vyčítavé gesto voči európskej verejnosti a spoločnosti. Snaží sa nám vyobraziť svoj osobný pohľad na tento vzrastajúci globálny problém. Svoju kritiku smeruje nekompromisne a ostro. „Z našich srdcí se vytrácí humánnost. Testujeme hodnoty, na kterých je založena naše společnost a ony utíkají mezi prsty“ (Ibid.). Pre Aj Wej-Weja má snímka osobný katarzný účinok a reflektuje svetové dianie, ku ktorému sa mal potrebu nejakým spôsobom vyjadriť. „Jsem umělec, ale především jsem lidská bytost se svými emocemi. Nevynáším soudy, nepřináším řešení. Nevím, jestli mohou umělecké projekty nějak pomoci. Ale pomáhá to mně, mojí existenci, pomáhá mi to vnímat a pochopit svět. Není to ale otázka výběru, je to otázka účasti na dění světa, respektu k životu“ (Ibid.).

Na základe zverejnenia imitovanej snímky sa verejnosť prostredníctvom internetu rozdelila na dve skupiny. Tých, ktorí vnímajú dielo ako umelecký prejav

solidarity a presadzovanie humánných ideí, a tých, ktorí o fotografii pochybujú, považujú ju za morbidne hanobenie či liberálny, klamlivý politický krok voči spoločenskej protiimigrantskej mienke. Podľa teoretika výtvarného umenia M. Haláka: „Vďaka pluralizácii a hyperinformovanosti sme svedkami výraznej polarizácie publika na akceptujúcich a polemizujúcich. Obidve skupiny sa na výsledok virtuálnej semiózy dívajú inak. Kým pre jedných je dôvodom na zamyslenie a odmietnutie neludzského správania v akýchkoľvek podmienkach, pre druhých sa superznaková mozaika obrázkov stáva podozrivým celkom a efektívnym nástrojom v rukách informačných manipulátorov, konšpiračne identifikovaných záujmových skupín“ (2015, s. 109).

Aj Wej-Wejova fotografia vychádza, ako sme už niekoľkokrát spomínali, zo snímky zobrazujúcej utopeného sýrskeho chlapca, ktorého zachytila na pobreží mora v Turecku fotoreportérka Nilufer Demir. Vo verejnosti kolujú dohady, že fotografia bola zmanipulovaná a telo nebohého dieťaťa štylizovali. Ak by sa dohady preukázali ako skutočné, do istej miery by potom išlo o fotografiu umeleckú, pretože objekt, ktorý má byť snímaný sa manipuláciou inscenuje. Išlo by o umenie priam morbidne či transgresívne, pretože verejnosť už negatívne reagovala na možnú manipuláciu s telom za účelom „dokonalejšie“ fotografie. Zaujímá nás Aylan Kurdí ako symbol. Rovnako ako dielo čínskeho aktivistu vyvoláva otázky humanity, európskej morálky či solidarity voči niečomu neznámemu, cudziemu, neosobnému. Zároveň snímku považujeme za akýsi symbol slobody. Zobrazuje túžbu za voľnosťou i za cenu smrti. Stal sa ikonickým obrazom obetí cesty za slobodou. Fotografia prenikla medzi verejnosť do takej miery, až sa stala svojím spôsobom populárna. Nielen umelci, ale i verejnosť začali reagovať na médiami predostrenú fotografiu. Snímka Aylana Kurdího sa stala námetom a inšpiráciou na mnoho umeleckých diel, ktoré mali predstavovať rovnakú ideu - prejav solidarity či kritiku európskej imigrantskej politiky. Okrem iných je jedným z pozoruhodných diel aj plastika *Until the Sea Shall Him Free*, ktorá dôveryhodne zobrazuje výjav z fotografie a transformuje ho do trojrozsomernej podoby. Autorom je fínsky sochár Pekka Jylhä, ktorý toto dielo vystavoval v Helsinskej galérii súčasného umenia v rámci výstavy *We Have Inherited Hope – the Gift of Forgetting*, ktorá trvala od 4. marca 2016 do 3. apríla 2016. Mŕtveho Aylana stvárnil i karikaturista z francúzskeho satirického magazínu Charlie Hebdo. „V septembri minulého roku, krátko po tom, čo emotívny záber ovládol svetové titulky, Charlie nakreslil chlapca, ležiaceho na bruchu na pláži pred billboardom, ktorý zobrazoval akciu na McDonald's. „Dve detské menu za cenu jedného“ – hlásal obrázok, ktorý chcel upozorniť na posadnutosť konzumom. Iná septembrová karikatúra hovorila o „dôkaze, že Európa je kresťanská“. Vyobrazený bol na nej Ježiš a mŕtvy chlapček. Kresbu sprevádzal takýto komentár: „Kresťania chodia po vode, muslimské deti sa topia“ (Turoňová, 2016). Ako pocta malému utečencovi vzniklo nespočetné množstvo malieb, inšpirovaných fotografiou tureckej fotografky a fotožurnalistky Nilufer Demirovej, ktoré kolovali na sociálnych sieťach, pričom aj

dnes je možné nájsť ich na internete (internet ako globálna kyberpriestorová galéria). Fotografia neinšpirovala len umelcov tvoriacich vizuálne umenie, ale stala sa súčasťou tzv. akčného umenia. Akýsi umelecký hold zložilo Aylanovi 30 ľudí, ktorí si na pláži ľahli tvárou smerom do piesku v podobnom oblečení, aké mal oblečený chlapec na fotografii (červené tričko a modré nohavice). Autorkou idey bola marocká herečka Latifa Ahrar, ktorá prostredníctvom internetu mobilizovala svojich kolegov. V tejto polohe skupina marockých umelcov ležala 20 minút (Evans & Wheatstone, 2015). Cieľom performance<sup>82</sup> bolo vyjadrenie solidarity nielen Aylanovi, ale tiež ostatným utečencom.

Domnievame sa, že tzv. reportážna fotografia sa môže stať súčasťou umenia. Zároveň reflektujeme ako fotografia mŕtveho dieťaťa (ide, bezpochybné, o tabu v spoločnosti) dokáže zmobilizovať verejnosť k činnosti. Fotografia v kontextoch smrti dokáže byť akýmsi hnacím motorom pre spoločnosť, zároveň podnecuje societu k rôznym (i umeleckým) reakciám.

Podobným príkladom zainteresovanosti verejnosti je fotografia, ktorú zhotovil juhoafrický fotograf a žurnalista Kevin Carter s názvom *The vulture and the little girl* (1993). Ide o notoricky známu a šokujúcu fotografiu, kde sup vyčkáva na smrť vyhladovaného sudánskeho dieťaťa. K. Carter bol súčasťou zoskupenia fotografov s názvom *The Bang Bang club*, ktorí dokumentovali apartheid (rasovú diskrimináciu černochovej) v Juhoafrickej republike. Na základe ich diela a života vznikla filmová dráma s rovnomeným názvom *The Bang Bang club* (2010, Kanada/Juhoafrická republika). Film bol natočený podľa skutočných udalostí, ktoré dvaja z *The Bang Bang club* (Greg Marinovich a Joao Silva) spísali do knižnej podoby s názvom *The Bang-Bang Club: Snapshots from a Hidden War*.



Obr. 37 Kevin Carter: *The vulture and the little girl* (1993).



Obr. 38 Malcolm Brown: *Burning monk* (1963).

Kevin Carter získal za fotografiu supa a vyhladovaného dieťaťa Pulitzerovu cenu. Fotografia šokovala verejnosť a tá začala fotografa psychicky atakovať - bol

<sup>82</sup> Performance (akčné umenie) sa viaže na štyri aspekty: čas, priestor, umelcov telo a vzťah medzi umelcom a recipientom. Performance nemá pravidlá a tvorí sa priamo pred publikom.

označovaný za nehumánneho tvora až hyenu, ktorá ťaží z morbidnej tragédie bezmocného dievčaťa. Avšak po zhotovení snímky žurnalista supa odohnal a zachránil tak ohrozený život. Navzdory tomu sa Carter utápal v ťažkých depresiách, ktoré verejnosť umocňovala svojou kritikou na jeho osobu pre spomínanú fotografiu. Napokon nátlak spoločnosti nevydržal a vo svojich 33 rokoch spáchal samovraždu (otravou výfukovými plynmi). Tu badať paralelu s Bayardovou fotografiou *Self Portrait as a Drowned Man* (1840) a jeho myšlienkou, kam až dokáže spoločnosť uštváť jedinca.

Snímka z Juhoafrickej republiky nevyvolala až takú markantnú odozvu medzi výtvarníkmi a maliarmi ako Aylan Kurdí. Stal sa predlohou piesne waleskej rockovej skupiny Manic Street Preachers, ktorá nesie rovnomený názov ako meno fotografa. K songu Kevin Carter bol natočený i videoklip, v ktorom sa okrem dominujúcej kapely často vyskytujú zábery objektívov, fototechniky či bleskov z fotoaparátov. Objavuje sa tam akýsi hybrid medzi fotoaparátom a strelnou zbraňou, ktorou sú kapelníci zneškodňovaní. Metaforicky tak prirovnávajú objektívy k vraždiacim mechanizmom či technike dokazujúcej zabiť. Rockeri explicitne odkazujú na osobu a tvorbu fotografa nielen vizuálom, ale aj samotným textom, ktorý kontextuálne odkazuje na fotografiu *The vulture and the little girl*.

*Hi Time magazine hi Pulitzer Prize  
Tribal scars in Technicolor  
Bang bang club AK 47 hour*

*Kevin Carter*

*Hi Time magazine hi Pulitzer Prize  
Vulture stalked white piped lie forever  
Wasted your life in black and white*

*Kevin Carter  
Kevin Carter  
Kevin Carter*

*Kevin Carter  
Kevin Carter  
Kevin Carter  
Kevin Carter*

*The elephant is so ugly he sleeps his head  
Machetes his bed kaffir lover forever  
Click click click click click  
Click himself under (Manic, 1996)*

Ďalšia zaujímavá fotografia, ktorá prenikla do rôznych sfér umenia a zároveň sa stala ikonickou pre 60. roky minulého storočia, pochádza od amerického novinára Malcolma Browna. Ten nebol fotografom, napriek tomu zachytil niečo, čo nadobudlo globálny charakter. Fotoaparátom zvečnil vietnamského budhistického mnícha Thích Quảng Đức, ktorý sedel (v meditatívnej polohe nazývanej lotus) v plameňoch. Stalo sa tak v roku 1963 vo vietnamskom meste Saigon. Mních sa stal svojou mučeníckou smrťou akýmsi budhistickým martýrom. Jeho konanie malo byť protestom voči vtedajšiemu nastolenému juhovietnamskému režimu. Režim, založený na tradícii a ideách katolicizmu, schvaľoval zákony zakazujúce a diskriminujúce budhistické náboženské vierovyznanie, napríklad zákaz budhistických vlajok v krajine. Išlo o súboj kresťanského Vietnamu s budhistickým náboženstvom. Fotografia Malcolma Browna zachytávajúca horiaceho mnícha, ktorý spáchal svoju rituálnu samovraždu, vyvolala vo svete silné reakcie. Snímka sa začala globálne šíriť a objavila sa na titulkoch mnohých tlačovín a periodík. Po zverejnení snímky bol na Vietnam vyvíjaný globálny nátlak, ktorý vyústil do úspešného konca a prinútil mocnosti v krajine zmierniť diskriminujúce zákony voči budhistom. Sebaupálenie mnícha sa stalo revolučným skutkom v rámci obratu dejín tzv. budhistickej krízy a zároveň prispelo k zosadeniu ideologického diskriminujúceho režimu Diem.

Thích Quảng Đức v plameňoch sa stal ikonickým symbolom slobody. Fotografiu napríklad použila hudobná skupina z Los Angeles Rage Against The Machine ako cover svojho prvého štúdiového albumu, ktorý taktiež nesie názov *Rage Against The Machine*. Toto hudobné zoskupenie je revolučne a politicky ľavicovo orientované, svoju hudbu a texty orientujú proti korporáčnym systémom, kultúrnemu imperializmu či ideologickému nátlaku voči spoločnosti. Emočne silná fotografia sa stala súčasťou crossoverovej a politicky ladenej kapely, ktorej ideové postoje či názory vystihuje a reprezentuje práve horiaci budhistický mních. Fenomén slobody je dôležitý a príznačný pre obe spomínané entity. Rovnaký fenomén je prezentovaný v prvom oficiálnom singli kapely, ktorý je najznámejším až ikonickým songom, s názvom *Killing In The Name*. Najsymbolickejším je verš „fuck you, I won't do what you tell me“, odkazujúci na protest voči diktovanému či očakávanému konaniu. Text piesne rovnako kritizuje policajné zložky Spojených štátov amerických, ktorých členovia sa stali súčasťou Ku-Klux-Klanu. Vyjadruje tak radikálny postoj voči rasizmu v štátnych zložkách. Spojitosť badať v policajnej rasovej diskriminácii s vietnamskou budhistickou diskrimináciou. Fotografia horiaceho mnícha a hudobné zoskupenie Rage Against The Machine spoločne protestujú proti prejavom rasizmu a obmedzovaniu slobody. Text singlu *Killing In The Name* je toho zjavným dôkazom:

*Killing in the name of!*

*Some of those that work forces are the same that burn crosses...*

*Some of those that work forces are the same that burn crosses*

*Huh!*

*Killing in the name of!*

*Killing in the name of*

*And now you do what they told ya*

*And now you do what they told ya...*

*But now you do what they told ya*

*Well now you do what they told ya*

*Those who died are justified, for wearing the badge, they're the chosen whites*

*You justify those that died by wearing the badge, they're the chosen whites*

*Those who died are justified, for wearing the badge, they're the chosen whites*

*You justify those that died by wearing the badge, they're the chosen whites*

*Some of those that work forces are the same that burn crosses...*

*Some of those that work forces are the same that burn crosses*

*Uggh!*

*Killing in the name of!*

*Killing in the name of*

*And now you do what they told ya*

*And now you do what they told ya...*

*And now you do what they told ya, now you're under control*

*And now you do what they told ya!*

*Those who died are justified, for wearing the badge, they're the chosen whites*

*You justify those that died by wearing the badge, they're the chosen whites*

*Those who died are justified, for wearing the badge, they're the chosen whites*

*You justify those that died by wearing the badge, they're the chosen whites*

*Come on!*

*Yeah! Come on!*

*Fuck you, I won't do what you tell me*

*Fuck you, I won't do what you tell me...*

*Fuck you, I won't do what you tell me!*

*Motherfucker!*

*Uggh! (Rage, 1992)*

Dôkazom popkultúrneho charakteru fotografií post mortem je fakt, že snímku budhistického martýra je možné získať vo forme plagátu na internetových stránkach. Fotografiou a činom Thích Quảng Đúca sa inšpiroval britský režisér kriminálnej komédie *Seven Psychopaths* (2012, Veľká Británia) Martin McDonagh, ktorý situoval vietnamského budhistického mnícha do úlohy násilného, hriešneho kresťanského kňaza, ktorý je napokon snovým preludom pred aktom sebaupálenia. Odkazuje na vtedajšiu lokálnu kresťanskú netoleranciu voči inakosti či iným náboženským vierovyznaniam, zároveň zobrazuje prvého budhistického mnícha, ktorý sa sám upálil na protest voči vtedajšiemu politickému zriadeniu s vierou, že svojím činom zmení chod vietnamskej ideológie. Vo filme sa hovorí o mníchovi, ktorý si nezvolil cestu temnoty, ale cestu svetla, pričom svetlom je jeho samovražda, sebaobetovanie sa. Skutok inšpiroval ďalších budhistických mníchov, ktorí sa na protest voči vtedajšiemu vietnamskému režimu rovnako upálili zaživa, čo nebolo vo vietnamskej histórii až take nezvyčajné. V tejto lokalite sa prípady sebaupálenia vyskytovali po celé stáročia, zásadne vykonávané na počesť Siddhártha Gautama Buddha. Takýto skutok opisuje aj A. Schopenhauer vo svojom diele *O smrti*, pokladá ho za kladný v očiach spoločnosti: „Zvítězí-li poznání a člověk kráčí směle a klidně smrti vstříc, ctíme to jako něco velkého a ušlechtilého: oslavujeme triumf poznání nad slepou vůlí k životu, jež je jádrem naší vlastní podstaty. Stejně tak pohrdáme tím, u koho poznání v tom souboji podlehne, a kdo tedy bezvýhradně lpí na životě, vší silou se vzpírá blížící se smrti a přijímá je pln zoufalství“ (1996, s. 5). Takto vyzdvihuje Thích Quảng Đúca na post hrdinu, ktorý dokázal svoj egoizmus a život obetovať za vyššie ciele. Okolo vietnamského samovraha sa traduje niekoľko mýtov a faktov, umocňujúcich heroickosť a symbolickosť jeho ušľachtilého skutku. Napríklad počas jeho opätovného spopolnenia mníchovo srdce zostalo nepoškodené a nezohorelo, čo sa považuje za akýsi zázrak, srdce budhistického martýra sa následne umiestnilo do skleneného kalichu v pagode Xa Loi. Srdce ako artefakt je považované za symbol súcitu. Žurnalista Malcolm Browne získal za túto fotografiu Pulitzerovu cenu.

Ďalším umelcom, ktorý zobrazuje skutočnú smrť na svojich fotografiách ako istú formu slobody či oslobodenia, je nemecký fotograf Walter Schels. Svoj projekt s názvom *Life before death* realizoval spolu s novinárkou Beate Lakotta. Ide o snímanie portrétov smrteľne chorých jedincov ante mortem a post mortem. W. Schels svoje snímky zhotovoval v nemeckých hospicioch vo forme juxtapozícií. Samotný priestor vypovedá o tom, že smrť je do určitej miery v spoločnosti vnímaná ako tabu. Priestory hospicov slúžia na akési „odloženie“ blízkych tesne pred ich úmrtím. Spoločnosť sa vyvaruje osobnému kontaktu so smrťou a umieranie doma v kruhu svojich najbližších sa tak stáva nežiaducim. Hospic je ideálnym miestom, kde môžeme dožiť a umrieť bez toho, aby sme rodine dávali na vedomie svoju pomínelosť. Týmto spôsobom sa umieranie a smrť blízkych marginalizuje z našich osobných životov. W. Schels sa nesnaží len poukázať na fakt, že smrť je v dnešnej spoločnosti tabu, ale zároveň komponuje fotografie do



Obr. 39 – 42 Walter Schels: z projektu *Life Before Death*.

formy diptychov ako svojskú arteterapiu. Fotografie formuje do „dvojíc“, kde na ľavej strane je portrét živého jedinca a na pravej strane je zachytený portrét tváre tesne po smrti. Schels tak komparuje výraz tváří na fotografii. Snímky po smrti vyvolávajú v recipientovi pocit pokoja nebohého. I keď je známe, že telo post mortem uvoľní všetky svoje svaly, umelec interpretuje priam blažený, bezstarostný výraz v tvárach mŕtvych ako pocit oslobodenia. Hovorí o akomsi uvoľnení od starostí života a interpretuje smrť ako niečo vyprostujúce a oslobodzujúce. A. Schopenhauer tvrdí, že smrť je vykúpením z trápení života a akýmsi pokojným a zaslúženým odpočinkom: „Zaťukajte na hroby a zeptejte se mrtvých, zda by chtěli znovu vstát – asi by odmítli“ (1996, s. 4). Nemecký fotograf sa na fotografiách snaží zobrazit smrť ako niečo pozitívne. Sníma smrteľne chorých ľudí, pre ktorých je možno smrť vykúpením. Snaží sa sám seba konfrontovať s danou problematikou, pretože osobne má traumu z prichádzajúcej smrti a vníma ju ako niečo zlé či vyvolávajúce strach. Rovnako ako pri čínskom umelcovi a aktivistovi Aj Wej-Wejovi má pre tohto nemeckého umelca fotografovanie smrti osobný katarzný účinok, umelec sa tak konfrontuje s daným nastoleným problémom, ktorý má potrebu reflektovať.

## Záverom

Formou analýzy a deskripcie sme sa snažili poukázať na autorov a ich diela, ktoré detabuizujú tematiku smrti. V texte hovoríme o tom, že zobrazenie nebohého môže konotovať a symbolizovať rôzne hodnotové presvedčenia, napr. slobodu. Rovnako zisťujeme, že mnohé skúmané fotografie, zobrazujúce akt umierania alebo jedincov post mortem, sa stali inšpiráciou pre kontinuálnu umeleckú tvorbu, ktorú treba vnímať kontextuálne s odkazmi na myšlienky pôvodného diela. Nie-

len samotnými snímkami, ale i nadväzujúcimi dielami sa konkrétne výjavy post mortem stávajú súčasťou verejného priestoru či kyberpriestorového univerza, a tak aj súčasťou našich životov. Zobrazovanie a prezentovanie nebohých jedincov vo verejnom éteri považujeme za relevantné príklady a prejavy detabuizácie smrti v súčasnej kultúre. Vďaka fotografiám, ktoré dokážu zachytiť jedinečný a prchavý moment, sme konfrontovaní priamo s reálnou alebo inscenovanou smrťou (ako estetickou entitou) či smrťou ako metaforou pre humánne idey solidarity.



# Marginálie k reflexii smrti v súčasnom filme (interpretácia filmu *Trogár*)

Miroslav Ballay

Aj vo filme sa očividne vyskytuje smrť v mnohých variantoch, tematických líniách (rôznych mortálnych, príp. postmortálnych scénach) i viacerých žánrových odtieňoch.<sup>83</sup> Svedčí to o veľkej príťažlivosti a zrejmej fascinácii smrťou, vyvolávajúcej záujem filmových tvorcov ako aj divákov. Zámerom kapitoly bude marginálne osvetliť i zástoj smrti ako konštantnej témy pre umenie vôbec (vrátane filmu) a na parciálnom príklade osobitne poukázať a interpretačne ozrejmiť, ako je vo filme vzbudzovaný.

Vo filme sa obzvlášť v markantnej miere vyskytuje smrť ako večná téma pre umenie s univerzálnym závojom tajomstva ako záhady ľudskej existencie, bytia, resp. jej konca. Film je už svojou povahou technicky najdokonalejším zaznamenaním reality v audiovizuálnom rozmere ako verná reprodukcia, imitácia sveta. Zachytený svet v kontexte týchto „pohyblivých obrázkov“ predstavuje už len odraz, výrez zo skutočnosti (exteriérovej alebo interiérovej) a v zaznamenanej podobe je zvečnený. Vďaka schopnosti filmového média (technicky záznamovo zachytiť svet obrazom i zvukom) sa vo filme doslova mihotajú zvečnené pohyblivé obrazy. „Svet filmu je maximálne blízky viditeľnému zvonku života. Ilúzia reality, ako sme videli, je jeho neodlučiteľnou vlastnosťou. Avšak tento svet charakterizuje jeden zvláštny príznak: nejde o celú skutočnosť, iba o jej časť ohraničenú rozmermi plátna (...) To, že svet na plátne je vždy časťou nejakého iného sveta, určuje základné vlastnosti filmu ako umenia“ (Lotman, 1973, s. 33).

Pohyblivé obrázky sú reprodukciami tohto sveta (odrazom života, dejinnej epochy, ideovej línie a pod.) v najrozmanitejšom spektre. „Film jednoducho (...), či chce, alebo nechce, realitu reprodukuje. A aj ju transformuje, štylizuje, mení. Vytvára vlastné iluzívne svety. V dokumentárnej oblasti sa podriaďuje logike „reality“ so všetkým, čo k tomu patrí. V hranej, prípadne experimentálnej oblasti ju derealizuje, ale stále je jej analogický“ (Ciel, 2006). Ako vidieť film predstavuje svet ohraničený, transformovaný a takto zvečnený raz a navždy nakrútený na záznamový materiál – je istotne predĺžením odlesku života, ktorý v predkamerovej realite skončí tu a teraz.

Zachytený obraz (zvuk) je v tomto prípade už nezvratný vo svojej transformovanej podobe. Stáva sa ilúziou sveta registrovaného, „vykrojeného“ filmovým tvorcom (režisérom i kameramanom), ktorý ostane natrvalo zachytený. Filmové

<sup>83</sup> Filmoví tvorcovia priamo tendujú k smrti, resp. je leitmotívom diel viacerých filmových režisérov: Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Federico Fellini, Andrej Tarkovskij, Krzysztof Kieslowski, Lars von Trier a mnoho ďalších.

umenie významne uchováva pamäť miesta, času, ideológie pretože do neho jeho tvorcovia vtlačajú myšlienky, interpretácie dobovej, spoločensko-politicko-kultúrnej situácie atď. Film ich nehybne (večne) konzervuje, v čom spočíva prapôvodná dokumentárna povaha i podstata už prakticky od samotného vzniku kinematografie. Okrem imaginatívnej transformácie fiktívnosti filmového média sa zaznamenávaná realita projektuje aj v jej naturalistickej deskripcii. Touto dispozíciou film nielenže zachováva pre filmovú teóriu, históriu, ale, dozaista, archívne predlžuje tzv. mŕtvy svet – zašlý, zaniknutý (film pominuteľnú skutočnosť dokumentuje).

Svet (fiktívny, iluzívny) je vo filme vždy zašlou minulosťou. Každou filmovou projekciou oživa. Prebúda sa archívny, mŕtvy svet (neexistujúci, neraz i vymyslený, fiktívny) – jednoducho, svet umeleckej reality. Vo svojej zachytenej (zvečnenej) podstate ide ani nie tak o mŕtvy svet (mŕtvoly, záhrobný) ako skôr o faktické uchovanie aj niečoho, čo je post mortem (zároveň i ante mortem). Dokonca sme uvažovať o tzv. postmortálnom charaktere filmu. To, čo sa objaví na filmovom plátne, je prakticky vždy ex post (zaznamenané, transformované, zachytené, nakrútené vo faktickom, materiálnom rozmere/dimenzii zvečnenia), a preto vo filme nájdeme postavy hercov/herečiek už nežijúcich (zo súčasnej perspektívy), čím si ich prostredníctvom filmových artefaktov neustále pripomínáme, spomienkovo sprítomňujeme. V tom tkvie, dalo by sa povedať, spomínaná „postmortálnosť“ filmu. Ako dodáva slovenský filmový teoretik Martin Ciel: „... pre filmového diváka sú základom svetelné škvrny, z ktorých rekonštruuje obrazy podobné realite. Na rozdiel od obrazu visiaceho v galérii, ktorý môže divák obchádzať a vracať sa k nemu, filmové obrazy sú v pohybe. Okamžite miznú a žiadajú si od svojho diváka zvýšenú mieru aktivity, participácie a tým pádom vyvolávajú väčšie napätie (...) Na rozdiel od mentálneho obrazu filmový materiálny obraz, ktorý mentálny vyvoláva, existuje objektívne. Ale tiež je obrazom neprítomnej reality. Je obrazom nejakej reality, ktorá sa v kine nenachádza, reality, ktorá sa kedysi nachádzala niekde inde. Záznam tejto reality sa môže kedykoľvek premietiť, je zachytený na filmový pás a premietanie je teda aktualizáciou poskladanou zo záberov“ (2006). Kým v divadle „umiera“ *de facto* každý jednotlivý okamih,<sup>84</sup> vo filme sa naopak každý technicky zaznamenaný okamih predmetne zvečňuje na celuloid. Hotový filmový artefakt je finálnou entitou (nakrútený materiál je prezentovaný vo svojej nemennej konečnosti a z pohľadu tvorcov je sled pohyblivých obrázkov inertný na rozdiel od „menlivého“ autentického divadelného umenia).

Kratučkou a čiastočne zjednodušujúcou komparáciou divadla a filmu sa očividne otvorila široká problematika smrti ako témy reflektovanej filmovými tvorcami relevantne a tiež celého radu situácií, keď je smrť vo filme (*de*)tabuizovaná. Je nutné na tomto mieste istotne odlišovať smrť vo filme a smrť filmu (v zmysle napríklad určitej krízy návštevnosti, zanikania kín a pod.). Smrť vo filme má kaž-

dopádne viaceré možnosti uchopenia. Rozhodne mnohé žánre by sa bezpochyby neobišli bez brutálnych, drastických scén plných mortality (napríklad thriller, horor atď.). Osobitú skupinu hororovej žánrovej proveniencie tvorí pre kinematografiu stále príťažlivá a fascinujúca tzv. liminálna bytosť – upír, ktorou sa kontinuálnejšie zaoberá estetička Michaela Malíčková. Podľa nej sa upír „... nachádza v analogickej situácii ako účastník prahovej fázy prechodu s moratóriom ako kľúčovou udalosťou – je zaseknutý medzi životom a smrťou, človekom a zvieratom, časom a bezčasím. Upír je bytosť, ktorej sa nepodaril prechod na druhú stranu“ (2013, s. 37).

Smrť, ako sme už predtým poznamenali, však vane z nejedných filmových diel ako pamäťová dôležitá pripomínajúca kategória. Film ako taký zaiste môže mať dokonca výrazovú akosť mŕtвости, smrti, umierania alebo aj „postmortálnosti“. Stojí za tým tzv. „archívna povaha filmu“ (napr. vynikajúca éra tzv. nemého filmu a jeho konvencií silne asociuje a sprítomňuje obdivuhodný, a predsa len zašlý „mŕtvy“ svet určitých postupov nemej kinematografie: zaniknutej, ktorých raritný výskyt i do dnešných čias môže rozhodne upútať. Mŕtve (nemé) postupy v kinematografii sú zvečnenými výjavmi tejto univerzálnej tematiky. Archívne dielo je pre filmovú históriu svedectvom o technickej dokonalosti (tej ktorej dejinnej epochy dejín kinematografie) a zvečňuje dokumentárnym spôsobom ex post to, čo už z dnešného pohľadu zaniklo. Sú to zároveň dve líšiace sa rozmery poňatia smrti vo filme: smrť v tematickej rovine a smrť zároveň v zmysle: technického re-produkovania /ne/života: na celuloidovom materiáli pohyblivých obrázkov sprítomňujúcich prostredníctvom filmových diel: imaginárny „meliérovský“ svet fantázie, ilúzie alebo dokumentárne „lumiérovské“ výjavy všedného, civilného sveta – zvečnené a neživotné – iba ako odlesky, výjavy, tiene, záblesky mihotajúceho sa sveta prchavosti.

Čím viac sa stal svet zaznamenaný, tým väčšími sa otvárali nové možnosti jeho uchopenia – často efemérnych javov. Film poskytol možnosti komunikácie obrázkami natolko, že zo zachytených fragmentov (záberov sukcesívne za sebou) štruktúroval nový svet, filmovú realitu s určitým naratívom a kompresívnym časom: čím sa zachytená realita stala umelou (a teda na celuloidovom filmovom poťahu inertnou). Zachytený obraz, zvuk už „nežil“. Predstavoval fascinujúci, re-produkovaný odlesk umeleckej reality na plátne – autonómny a svojbytný, určený len na percepciu i nedotknuteľný a neživý (ergo v podobe neskutočnej, umelej mŕtвости). Živé pohyblivé obrázky už len reprodukovali často neživý (minulý) zašlý jav prchavej reality (autentickej) skutočnosti, ktorá v ohraničenosti filmového plátna už viac nebola skutočnosťou, ale transformovanou realitou. Podobne aj návštevníci prvého verejného filmového premietania v Grand Caffé na Ulici kapucínov v Paríži dňa 29. 12. 1895 museli zažiť šok pri projekcii filmového diela *Príchod vlaku* bratov Augusta a Louisa Lumiérovcov. Rútiaci sa vlak už nebol skutočnosťou, ale len zaznamenanou realitou ex post, ktorá v ten daný moment už neexistovala/netrvala tu a teraz v autentickosti divadla (divadelnej ilúzie), príp. performancie.

<sup>84</sup> Pozri viac o tom v kapitole (*De*)tabuizácia smrti v súčasnom divadle.



Svet na plátne oživa vďaka premietacej (dnes už digitálnej technike) a pohyblivé obrázky mihotajúce sa na projekčnom plátne z pozície tmy hladiska kinosály budia zdanlivo dojem naturalistickej skutočnosti (skomprimovanej) vizuálne do rámu filmového plátna, pochopiteľne! Zistenie, že to, čo je na plátne, nie je naozaj (*Príchod vlaku bratov Lumiérovcov*), je výsledkom konvencie umeleckej – oddelenia umeleckej reality od bežnej, civilnej skutočnosti. Filmový percipient to vie oddeliť a rozlíšiť, že to, čo je na filmovom plátne, je skutočnosť. Lepšie potom prijme fakt, že pohyblivé filmové obrázky predstavujú ilúziu napodobenia skutočnosti. Odras reality (vždy transformovanej i pri non-fiction kinematografii – t. j. dokumentárnom filme) pôsobí v dištančnom kontexte z pozície tmy hladiska kinosály akosi slobodne, oddelene, autonómne. Vzniká potom situácia akejsi tesnej konfrontácie živého (potenciálne životaschopného, život pripomínajúceho) filmového obrazu v mihotavej sukcesivnosti, ktorá je prakticky neživá ako zjavná projekcia obrazov/odrazu sna, imaginácie tvorcu z nevšednej pestrosti reálneho životného sveta. Postavy z filmového plátna neožijú, rovnako ani nič rútiace sa (podobne ako vlak z lumiérovského filmu) nevystúpi z dvojrozmernosti projekčnej plochy premietacieho plátna.

Týmto spôsobom môžeme evidentne film chápať i v súvislostiach so smrťou. Ozrejmuje sa ako osvedčený tien/tiene v známej platónskej metafore (rozpomínanie sa na svet ideí). Môžeme ho na základe toho spájať so silnou asociatívnosťou: prevažne rozpoznávajúceho charakteru. Film zavše môže prispieť k sprítomneniu sveta v čistej idealite/potenciálnej snivosti niekedy na úrovniach samotných archetypov a kolektívneho nevedomia. Práve v tomto rozmere sme sme schopní reflektovať implicitnú smrť, doslova vyvolávanú filmom.

Ako už bolo neraz spomenuté, smrť sa nevdojak vyjavuje najmä v tematickej rovine (nielen už zo samotnej implicitnej povahy vôbec). Preniká, pochopiteľne, do tvorby viacerých filmových režisérov, ktorí sa ju pokúšajú všemožne pertraktovať, ale najmä (de)tabuizovať. Vyplýva to už z vlastnosti filmu sprítomňovať životný svet vo zvečnenej kontinuite záberov za sebou. Smrť, reflektovaná v tematickej rovine filmu, je potom recepcne dvojnásobne dávkovaná: raz v téme, ako aj zo spomínanej fragmentárnej (evokačnej) vlastnosti zachytávanej pominuteľnosti čistých filmových obrazov. Aj preto sa smrť priliehavo primkýna, ba priam extrémne vanie z konkrétnych filmových diel, ktoré by sme doslova monotematicky mohli nazvať „mortálnymi“.

### Interpretácia filmu *Trogár*

Krátka študentská snímka mladého slovenského režiséra Adama Felixa s názvom *Trogár* (2013)<sup>85</sup> je pars pro toto ukážkou zjavného tematického uchopenia smrti

85 Adam Felix: *Trogár*. Hrajú: Zdeno Khun, Alena Dušová, Ivan „Ayala“ Matejovič, Branislav „Branik“ Ivanič, Renáta Ryniková, Danica Hudáková, kamera: Peter Dúžek, zvukový dizajn a hudba: Tomáš Gregor, produkcia: Juraj Spišák, asistent kamery: Lukáš Teren, scenár a réžia: Adam Felix,

a zároveň vhodnou príležitosťou na jej interpretačné ozrejmienie. Výber filmu priamo súvisel s tematickým rámcom skúmanej problematiky (de)tabuizácie smrti hneď v niekoľkých rovinách. Hlavná, ústredná téma tohto krátkeho filmu sa vyslovene týkala smrti. Rovnako aj názov filmu korešpondoval zároveň s ústrednou postavou vo filme: taxikárom, ktorý ako uvádza anotácia k tomuto filmu, predstavoval aktualizovanú podobu pomyselného povozníka, zväzujúceho mŕtvych počas morovej epidémie v Nitre roku 1794. Zároveň *trogár* (z nitr. nárečia) je pomenovanie pre zlého chlapca z Nitry.

Je možné povedať, že krátka snímka je filmom o smrti, vyplývajúcej z hlavnej dejovej línie. Všetko vo filme k nej ústi a významovo ju pripomína. Jednotlivé tematické kategórie – priestor, čas, dej, atmosféra i postava – priam ukážkovo korešpondujú s prejavmi dominantne rozprestretej, doslova zintenzívnene rozšírenej epidémie morbidného zániku/zanikania celkovej zobrazenej neživotnej „mŕtvošti“ (postáv, prostredia, špecifického koloritu) vo filme. Interpretáciou tematickej roviny filmového diela sa prioritne pokúsime osvetliť fenomény sprítomňujúce mŕtvošť (nežitie) všade navôkol.

Začnime napríklad priestorovou kategóriou tejto krátkej snímky. Režisér A. Felix vytvoril film o Nitre a jej obyvateľoch (o personifikovanej smrti v podobe konkrétnych postáv mestských figúrok sa budeme zaoberať neskôr). Dovoľujeme si konštatovať, že priestor filmu je v drvivej väčšine urbánny s minimom exteriérovej zelene, príp. prírodných motívov (zväčša sa ozrejmujú až v záverečnom katarznom daždi). Dej sa odohráva v Nitre počas letnej (uhorkovej) sezóny, t. j. v čase evidentného odlivu študujúcej mládeže z mesta, čo je každoročne badateľné v enormnom vyľudnení, ochudobnení celkovej zábavy, vzruchu entuziazmom presýtenej vysokoškolskej mládeže z oboch nitrianskych univerzít. Inými slovami povedané, letné obdobie charakterizuje v Nitre istá „mŕtvošť“.

Ospanlivá nálada jedného vyprahnutého mesta v znakovej rovine prispievala k celkovej atmosfére doslova mŕtveho, nudného i pustého prostredia. Zdanlivo všedný, mladý taxikár brázdí ulicami oboch sídlisk (Klokočina, Chrenová) mesta, ktoré je z perspektívy filmových tvorcov naschvál šeredné. Režisér jednoducho reflektuje Nitru z aspektu estetiky škaredosti. V častých, temer dokumentárne zachytávaných záberoch z idúcej jazdy taxíka (nie samotnej jazdy kamery) sa zväčša evidovali najmä opustené torzá budov, osirelé kinosály nitrianskych kín (napríklad kina Lipa), v ktorých sa už dobré desaťročie nepremieta<sup>86</sup> či sídliskovú

pedagogické vedenie: Eva Borušovičová, Juraj Ďuriš, 2013, VŠMU Bratislava.

86 Obdobným prípadom opusteného kina, v ktorom sa už roky nepremieta je v Nitre pomerne vzácna kinosála výnimočnej architektonickej hodnoty – Kino Palace významného nitrianskeho architekta židovského pôvodu Friedricha Weinwurma. „V kine sa od roku 2006 nepremieta a budova bola zaradená do prebytočného majetku mesta. V období kandidatúry Nitry na Európske hlavné mesto kultúry 2013 mesto plánovalo premeniť nevyužívaný priestor kina na kultúrne centrum, v rámci ktorej ateliér *BARAK architekti* bez ohľadu na pôvodný koncept navrhol jeho nenáležitú prestavbu. Aj keď Nitra nakoniec titul kultúrneho centra Európy nezískala, vedenie

šedosť a anonymitu. Jednoducho, išlo o miesta, v ktorých zanikol čas (ako v meste duchov). Torzá budov (skelety nedostavaných budov alebo, naopak, chátrajúcich, opustených stavieb) v celkovom kolorite mesta, svojim dubióznym vytŕčaním – nevýslovnou mlčanlivosťou predstavovali dôležitú kulisu dominantnej mŕtвости vo filme. Doslova zlé, negatívnoťou presiaknuté mesto, korešpondovalo s asociáciami chorobnosti, patologickosti, resp. všeobecného úpadku (estetického, morálneho, duchovného a pod.). Všetko negatívne vyplývalo z celkovej urbanizácie prostredia: anonymita, agresia/agresivnosť, drastickosť a brutalita vzrastajúca najmä na sídliskách, vulgárnosť či perfídnosť najhrubšieho rozmeru. Taxikár/trogár prevádzal pasažierov (vhodne by sa mohol použiť i oxymoron živých mŕtvov!) v čiernom taxíku doslova takýmto labyrintom.

Režisér A. Felix zámerne navodil jednostrannosť zobrazovaného mestského koloritu. Pochopiteľne, nevybral si nič idylické z mesta, len aby väčšmi realisticky (cez prizmu dokumentárnosti) zachytil „mortálny“ pôdorys filmu (letmo skutočného, ale zároveň i s mnohými, implicitnými symbolmi, znakmi či vari príznakmi smrti a zomierania). Dalo by sa povedať, že už samotné mesto, svojou štruktúrou so spleťtými uzlami cestných komunikácií, ich krkolomnou asymetrickosťou, symbolizovali istý labyrint podsvetia (prípadne až akéhosi pomyselného záhrobia) s nevyhnutnou prítomnosťou temného panoptika obskúrnych figúrok (bitkárov, trogárov, svojráznych rázovitých postáv a mestských typov ako takých). A. Felix podobne ako Luchino Visconti vo filme *Smrť v Benátkach* (1971) zachytil mesto: postupne umierajúce, v ktorom ešte k tomu prepukla cholera, čím sa ešte viac zvýraznil v ňom celková mortálna atmosféra situovaného deja rovnomennej novely Thomasa Manna. Vo filme *Trogár* zrejmyými kulisami všeobecného zomierania v rozšírenej vypuknutej chorobe doby bola najmä atypická urbanizácia, v ktorej postavy prevádzané taxikárom (nehercom)<sup>87</sup> zväčšia uviazli, príp. ich toto prostredie uzemňovalo a skľučovalo. Samotné mesto predstavovalo viac-menej výraznú patogénnu zónu, v ktorej ľudia (obyvatelia, postavy filmu) prežívali, resp. v určitej monotónnej pasivite sa nechali prevážať svojským taxikárom/trogárom. Krátky epizodický film tvorili jednotlivé prevozy reálneho taxikára rôznymi spleťtými križovatkami, labyrintmi podsvetia.

Ako sa už neraz vyššie spomenulo, postavy boli vo filme prevázané sústavne odniekiaľ niekam. Hoci ich cesty mali konkrétny cieľ, no za to často absurdný, bez zmyslu. Film, postavený na jednotlivých jazdách (prevozoch) jedným a tým istým taxikárom, k tomuto motívu blúdenia v labyrinte pekla samotnej existencie len prispieval. Nutne nastolil reflexie zastúpených postáv vo filme – prevádzajúcich a prevázaných. Kto je prievozníkom v tomto filme a kto sú jeho prevážaní

zákazníci/pasažieri? Koho a prečo prievozník preváža? Kam ich vôbec a prečo preváža? Kam smerujú trasy jednotlivých transportov?

Pristavme sa pri charakteristike potenciálnej symbolickosti postáv v tomto krátkom študentskom filme. Začať by sme mohli hlavnou a ústrednou postavou filmu – Trogárom, podľa ktorého je koniec koncov tento krátkometrážny film pomenovaný. Novodobý Trogár (nitriansky zlý chlapec) sa v ňom prezentuje ako chudobný taxikár na mizine, prežívajúci z dňa na deň a netrepežlivo vyčakávajúci na akéhokoľvek zákazníka, od ktorého je finančne závislý a ktorý by ho aspoň čiastočne vytrhol z biedy.

Od samého začiatku ho vidíme ako vnútorne rozorvaného, existenčne na dne, frustrovaného s evidentne nedostatkom peňazí na nájomné. Skúša šťastie týmto spôsobom všade – naivne dokonca stierajúcimi žrebmami (lotéria nesie výstižný názov *Prasa v žite*). Nelichotivá životná (existenčná) situácia sa jednoducho podpisuje na jeho charaktere, rovnako i na jeho hlbšej citovej deprivácii. Trogár nevedno či stratil lásku, márne ju vyhľadáva v chladných objatiach sexu, bez trvalého citového opätovania atď. V tomto zmysle sa z neho stáva navonok zlý chlapec – trogár. Je novodobým reprezentantom ani nie tak pôvodného významu tohto slova (povozník mŕtvol počas morovej epidémie v roku 1794), ale skôr pre už spomenutý nárečový výraz pre nositeľa pomenovania trogár, t. j. bitkára, zlého chlapca a pod. Filmový trogár je naozaj hrubý, drsný, ba neraz vulgárny, neokrôchaný či násilný. Nie je vyslovene plochou a jednostranne vyprofilovanou postavou. Za indikátormi zdanlivého „trogárstva“ sa skrýva vedomý strach, citlivosť, nedostatok či absencia lásky ako hlbšieho citu. Tú si paradoxne kompenzuje násilnosťami, agresivnosťou, miestami i hrubosťou, ako aj ďalšími vonkajšími manifestáciami nitrianskeho „trogárstva“ – írečitosťou mestského slangu s nevyberaným vulgárnym slovníkom, oblečením – tričko s vulgárnym nápisom „DELI – ZEC MI K...T CELÝ“, ale aj interiérovým zariadením auta – lebka na palubnej doske ako nutná dekoračná ozdôbka taxikára – povozníka mŕtvol *par excellence*. Rovnako by sme motív smrti mohli nájsť aj v interiéri bytu 30-ročného single muža, v ktorom nachádzame popolník v príznačnom tvare dutej lebky atď. Vonkajší vzhľad silnejšieho, maskulinného muža, ledbolo upraveného s neoholeným strniskom z neho jednoznačne robilo príslušníka subkultúry smrti (v oblekaní, s viacerými štýlovými prejavmi v odievaní, v správaní s typickou manifestovanou hrubosťou).

Je viac ako zrejme, že v herectve bol zastúpený civilný, temer autentický prejav – keďže išlo o ozajstného taxikára v meste. Zdanlivo nejavil známky symbolickosti svojej filmovej postavy.<sup>88</sup> Mohli by sme povedať, že až pod touto civilnosťou sa zreteľne odkrývali jednotlivé historické súvislosti, asociácie, a to najmä s tematikou morovej epidémie v analogickom rozmere. Trogár sa stal nenásilným spôsobom aktualizovanou obdobia historickej postavy. Neťahal síce povoz s mŕtvami, tobôž ich nezbieral z cesty. Ako sme už niekoľkokrát spomenuli, novodobým

<sup>88</sup> Týkalo sa to vôbec všetkých epizodných postáv tohto krátkeho filmu.

mesta prislúbilo, že jednotlivé body projektu sa napriek tomu zrealizujú. Žiaľ, ostalo len pri sľuboch. Ani myšlienka posledných rokov adaptovať kino pre potreby Fóra mladých nevrátila do tejto budovy život. Je stále nevyužívaná a v zlom stave“ (Pročka – Novák, 2016, s. 60).

<sup>87</sup> Taxikára vo filme *Trogár* (2013) stvárnil neherec Zdeno Khun, ktorý vraj bol autentickým taxikárom.

trogárom bol taxikár, ktorý typovo zapadal do typickej šablóny profesie s rutinnými charakteristickými znakmi väčšiny mladých taxikárov.

Analógia trogára s taxikárom sa preto len sčasti dala vybudovať, nebyť niektorých nenápadných, no za to účelných vonkajších symbolov/znakov (niektorých predmetov, nápisov atď.). V celom filme sa takto prejavovala tzv. „implicitná“ symbolika. Taxikár až postupne odhaľoval možné rozmery, dimenzie mŕtвости svojej postavy – rovnako aj celej plejády ďalších postáv a postavičiek zväčša epizódneho zjavu tohto filmu a ich monotónne apatický, neživotný výzor i markantne jednostrunná výrazovosť: trafikantka (Danica Hudáková), maliar (Branišlav „Brniak“ Ivanič), tajuplný muž (Ivan „Ayala“ Matejovič), učiteľka (Alena Dušová) a susedka (Renáta Ryníková).

Začať môžeme unudenou trafikantkou, od ktorej taxikár v prvej kapitole filmu vykúpi celú hŕbu stieracích žrebov s príznačným názvom *Prasa v žite* za posledné peniaze. Už prvý obraz naivného vykúpu žrebov implikuje v sebe podmanivú prenikavosť čohosi zvláštneho, atypického, absurdného. Práve cez túto cieľnú inakosť (čudnú atypickosť, bizarnosť) sa nešťastný, sčasti zúfalý taxikár prezrádza. Zo zdanlivej dokumentárnej nudy vo filme sa predsa len začína prebúdať zjavná mysterióznosť. Akoby sa začalo prvotným akordom vo filme rovnomernejšie potiemniť (podobne ako vo filme *Modrý zamat* (1986) Davida Lyncha nájdením odrezaného ucha). Mladý taxikár kúpou žrebov *Prasa v žite* od tupo zazerajúcej predavačky v malej sídliskovej trafike pri ceste demonštruje (okrem motívu finančnej suchoty) aj hazardnejšiu hráčsku vášeň. Všetdný, stierací žreb má v sebe onen priťahujúci moment riskantného adrenalínu – čo ak náhodou sa mi podarí zotrieť šťastnú triádu rovnakých znakov? Inými slovami povedané – základným princípom lotérie je náhoda. Aj pasívne stierajúci trogár/taxikár akosi jednoducho podvedome a latentne túži po šťastí, a to naivným privolaním prostredníctvom princípu náhody. Súvisí to paradoxne aj s prevádzkovaným povolaním taxikára, ktorý je závislý na náhode, vôbec šťastí, mať niekoho na prevoz hlavne v lete, keď všetci niekam chodia viac-menej pešo. V pasívnom, rutinnom stieraní jednotlivých žrebov s nutnou cigaretkou v ústach, navyše, žiaľ, šťastena nepraje.

Náhoda však nenechala na seba dlhšie čakať a mizériu „hazardného“ hráča trogára/taxikára vyruší bizarný žiadateľ o taxik s ešte bizarnejšou požiadavkou ako jeden z ďalších príkladov vnárajúcej sa, potiemňujúcej inakosti, čudnej triviálnej atypickosti vo filme. Ide o tajuplného pána pitoreskného vzhľadu (Ivan „Ayala“ Matejovič). Zvláštny je už nielen jeho zjav (znenazdajky sa objaví a skúša šťastie, či je taxikárovo vozidlo voľné, resp. k dispozícii), ako aj spôsob atypického zjednávania ceny jazdy taxíkom do Leopoldova, ktorý je excentricky vzdialený od Nitry až kdesi v hlohovskom okrese. Mohli by sme povedať, že celá prvá trasa nitrianskeho taxikára má ponurý až čudný charakter akéhosi generálneho potemnenia jednoducho s prvkami absurdnosti či bizarnosti. Predstavovala záhadnú „exkurziu“ s určitým symbolickým pôdorysom. Kým taxikár zjavne nemal šťastie

v lotérii, tajomný muž ho svojím spôsobom mal, keď vytipované vozidlo taxikára vhodne využil na transport na celkovo zvláštne vzdialené (nikdy sa už potom vo filme nedozvieme, čo bolo cieľom tajomného pána v bielom obleku dostať sa práve do areálu chátrajúcej bytovky v nevábnej odľahlosti). Prevoz nevšedného pasažiera, popretkávaný komickou zastávkou na langoš<sup>89</sup> – ukončená v izolovanej štvrti miestnej ošarpanej budovy so zanedbaným prostredím, vykazovala evidentné známky čudnej mŕtвости, rozpadu, záhadnosti i tajomstva. Tajomný pán v bielom odeve (so sakom a sivastou nápadnou bradou) navyše nemal čím zaplatiť, čo ešte viac znásobovalo naakumulované napätie situačného osihotenia, uviaznutia taxikára/trogára v nepríťažlivej zóne ničoty. Trogár si je čím ďalej, tým viac vedomý, že sa stal povozníkom zjavnej „živjej mŕtvol“ – tajomného pána so symbolickým nádychom, fluidom mysterióznosti.

Čo už len môže asociovať prostredie dubióznej bytovky, kdesi v periférii, resp. dovezenie sa do takejto čudnej mŕtvej zóny (ne)žitia? Jednoznačne možno povedať, že išlo o tajuplné miesto, ocitnutie sa doslova v slepej uličke. Aj tajomný pán sa po dovezení na miesto záhadne vyparí – s odôvodnením, že si ide po peniaze. Ako zálohu necháva taxikárovi svoj mobil, ktorý sa po čase ukáže ako hračkárka atrapa. Taxikár bol takýmto naivným spôsobom oklamáný. Tajuplný pán sa elegantne vytratil v čudnom labyrinte chátrajúceho komplexu bytoviek v celkovom šerednom prostredí. Dubióznosť prostredia väčšmi umocňoval zvukový kontrast disonantnej koláže ruchov dynamickej valencie v hudobnej zložke (Tomáš Gregor). Záhadné zmiznutie tajomného pána v bielom odeve bez zaplattenia možno v tomto prípade považovať za znamenie všeobecného potemnenia, anticipácie celkovej mŕtвости, taktiež možno konštatovať, že prostredie, okolnosti prevozu (bizarné zjednávanie ceny), „mŕtva“ nefunkčná atrapa mobilu ako záloha za nezaplattenie ho suverénne stavala do pozície posla smrti. Sčasti by sme ho mohli považovať i za živého/mŕtveho a taxikára za jeho povozníka. Rozhodne k tomu prispel motív transferu (bizarného, čudného, ba až mysteriózneho), cesty do neznáma, končiacej v izolovanosti leopoldovskej periférie atď.

Krátky *road movie* je doslova popretkávaný viacerými bizarnými momentmi, ktoré dokumentárnu vernosť krátkeho hraného filmu obohacujú o rozmer tzv. pre-mortálnej, miestami i postmortálnej atmosféry. Realita filmu je, ako sme už niekoľkokrát spomínali, jednostranne ladená pochmúrne – asociujúca všeobecne ponurú atmosféru ľudského pekla (ne)života postáv (banálne všedných s vyzývavou, miestami až amorálnou tendenciou v konaní, správaní, príp. rutinnou spustnutosťou a celkovou apatiou).<sup>90</sup>

89 Bizarný pán si drzo pýta euro na langoš od taxikára. Vraj mu ho má prirátat k tržbe za prevoz.

90 Apatiu môžeme badať zreteľne u predavačky žrebov (trafikantky), susedky (lahších mravov), učiteľky (promiskuitne často meniacej partnerov). Väčšinou ich pocitový stav vyplýva už zo spomenutých determinujúcich faktorov prostredia – mesta spustnutého, z ktorého sa jednoducho vytratil život počas letných mesiacov – mesta vyprázdneného, vyprahnutého a relatívne vyľudneného.

Ďalšou analógiou ku generálnej chorobnej pandémie spoločensko-kultúrnej klímy zobrazenej vo filme je v nasledujúcom obraze smetisko/šrotovisko, ktoré v kontexte tematiky filmu naberá opätovne intenzívny významový rozmer. Trogár po prevoze tajomného pána a následnom uviaznutí v stratenej leopoldovskej periférii sa cestou späť do Nitry priam tematicky zastaví na smetisku so železným, koróznym šrotom. Po návšteve ošarpanej zóny bytového komplexu sa šrotovisko sémanticky stáva ďalším rozvíjajúcim variantom dominujúcej, konštantnej mŕtвости a gradujúcej atmosféry rozkladu vo filme (morálneho, existenčného a pod.). Akoby trogár svojimi jazdami taxíkom smeroval, čím ďalej, tým viac, od jednej náhodnej situácie s „mortálnosťou“ k inému jej variantu. Smetisko s korodujúcim železným šrotom nepriamo predstavuje smrť v zmysle deštrukcie, zániku, transformácie niečoho v materiálnej podstate. Jednoznačnú bezútešnosť, škaredosť, odpudivosť okolitej scenérie kontrastne vyvažovala postava maliara (Branislav „Brniak“ Ivanič) v plenéri, ktorý obkolesený šrotom, resp. odpadom, vyznieva paradoxne pozitívnym dojmom.<sup>91</sup> Maliar stelesnil tichého, takmer nemého poslucháča taxikárovho vyrozprávania, vyžalovania sa. Bezprostredne po jeho verbálnom vyzúrení kamera sníma maliarove plátno na stojane, ktoré sme dosiaľ nevideli. Divák by, pochopiteľne, očakával nejaký expresionistický motív na maliarovom plátne. Prekvapujúco je jeho dielo diametrálne odlišné od celkového kontextu smetiska, v tom zároveň spočíva symbolickosť tejto postavy, keď v čudesnom prostredí absurdne maľuje harmonizujúce námety, nekorešpondujúce s obklopovanou šerednosťou. Maliar vyznieva v kontexte celého filmu ako jediný pozitívny nositeľ mŕtвости. Jeho poloha pasívneho poslucháča a snívý pohľad do neznáma vytvárali výrazový protipól obrazu k reálnemu okoliu. Stal sa, inými slovami povedané, symbolickým reprezentantom nádeje, vykúpenia, smrti možno ako pozitívneho, ba až príjemného stavu. Maliarova mŕtvosť tkvela v nevnímaní, resp. ignorovaní okolitého sveta so svojou škaredosťou. Duchom neprítomný umelec upozorňoval istým predznamenáním trogárovi márnosť mrhania časom, naháňania sa (zvyčajne za chabými peniazmi) v bezbrehom toku života. Maliar na tomto šrotovisku väčšmi anticipoval zdanlivú nádej (nielen) pre taxikára v jeho topornom/bezcieľnom bažení po zisku v jednotvárnom prevážaní zákazníkov v určitej mŕtвости, strnulosti, stereotypii. Akcent zvláštnosti mu dodávala väčšmi jeho výrazná mlkvosť s lakonickým úškrnom, doslova až neživej pasívnosti.

Diametrálne iným rozmerom neživej existencie v pasívnom, inertnom pre-miestňovaní sa životnými trajektóriami predstavovala vo filme mladá učiteľka v materskej škôlke. Išlo o zjavne bývalú priateľku taxikára, s ktorou udržoval už len rutinné priateľstvo, pričom frivolne prelietavala z jedného vzťahu k druhému (napríklad s letcom, scenáristom a pod.). Frekvencia taxikárových výjazdov s učiteľkou bola toho jasným dôkazom. Učiteľkina prelietavosť zároveň značne

<sup>91</sup> Je to jediná usmievať sa bytosť vo filme.

prehlbovala žiarlivosť trogára, pretože k nej zrejme zo zotrvačnosti ešte prechovával citové väzby. V tomto zmysle by sme učiteľkino promiskuitné premávanie sa mohli považovať za jeden z ďalších variantov reflektovanej mŕtвости vo filme. Signalizoval vyhasnutie citov, degradáciu lásky na čosi krátkodobé, chvíľkové potešenie bez hlbších väzieb. Učiteľku jednotaj charakterizovala táto citovaná nestabilita, relativita vzplanutí citov, ktorá napokon vyústila do celkovej morálnej apatie, pasivity, otrávenia zo života (nezájmu o skutočnú hodnotu vzťahov, lásky). Výsledné „nežitie“/mŕtvosť postavy podčiarkovala výrazná častota prevozov taxikárom, čím zapadla do galérie postáv a postavičiek so znakovým atribútom živej mŕtvoli. Prevozy mladej učiteľky v taxíku mali symbolizovať detabuizovanú smrť. V symbolickom zmysle išlo o významové prevozy so zreteľným symbolickým zmyslom koncentrovanej mŕtвости. Práve počas jednotlivých furmaniek sme ju mali možnosť najeklatantnejšie vystihnúť. Pováčšine sa nachádzala v dlhých pauzách, tichu, mlčaní, (ne)prehovoroch postáv ako výraz ničoty, prázdnoty, bezduchej monotónnosti šoféra i spolujazdca (t. j. toho, čo sprevádza smrť, resp. likviduje/rieši jej dôsledky – po pomyslenej morovej epidémii v mŕtvom meste už len realizuje jednotlivé zvozy mŕtvych občanov s mŕtvym výrazom a finálnou bezútešnou bezduchosťou *par excellence*).<sup>92</sup>

Pri interpretácii filmu nás jasne môžu zaujať konkrétne ciele jednotlivých zvozov/povozov taxikára. Mierili poväčšine k aktuálnym milencom učiteľky v izolovaných, periférnych vilových štvrtiach s umelou, monotónnou mŕtvosťou, sterilnosťou a unifikovanosťou. Najmä tieto povozy stupňovali mŕtvosť oboch pasažierov v taxíku – trogára so symbolickými atribútmi prevádzča vymretým svetom a svojej pasívnej spolujazdkyne, prežúvajúcej unudene vedľa šoféra žuvačku alebo sa letmo šminkujúcej pred svojím aktuálnym rande s typicky otráveným výrazom. Dokonca by sme mohli miestami badať istú metamorfózu jej mŕtvej apatie od jedného vzťahu k druhému vzťahu bez známky citového vkladu. Navyše, ďalšie rande, na ktoré si mladá učiteľka opäť privolala taxikára, sa dokonca malo odohrať na významovo kurióznom mieste. Cestu na rande nečakane prerušil taxikár počas realizovanej jazdy, keď znenazdajky zahliadol na križovatke dobre známeho tajomného pána v bielom odevu. Z ničoho nič sa opäť nevedno prečo objavuje v mŕtvom meste, odkedy záhadne zmizol bez zaplatenia v patogénnej zóne Leopoldova. Náhle stretnutie vyústilo do brutálnej konfrontácie trogára s tajomným pánom, ktorý sa navyše tváril úplne nezainteresovane, akoby dotyčného taxikára nikdy predtým ani nevidel/nestretol. Po tupom, arogantnom (opäť raz neživom) ignorovaní na taxikárovo vymáhanie dlhu sa Trogár rezolútne vracia späť do taxíka, odkiaľ vyberá bejzbalovú palicu a brutálne stlčie tajomného pána v typickom bielom odevu až do krvi.

<sup>92</sup> Je jasné, že sa vo filme nenachádza, ale nahrádza ju analogicky celková kríza hodnôt, chorobná spoločensko-kultúrna klíma atď.

Po výraznom intermezze plnom násilia tohto „zlého chlapca z Nitry“ gradácia mŕtвости vo filme pokračovala ďalej. Trogár paradoxne zaviezol mladú učiteľku pred kino Lipa, v ktorom sa už dobré desaťročie nepremieta. Aj v tomto prípade išlo o znak mŕtвости. Citovo nestabilné, až apatické žieňa, dovezené pred mŕtve, nefungujúce kino si rande napokon rozmyslí (možno ani nijaké nemalo byť – v kine sa predsa reálne nepremieta). Namiesto toho sa svojim dvorným taxikárom nechá doviezť až domov. Počuť už len klopkanie kvapiek dažďa na čelné sklo auta. Z akejsi ľútosti chce pozvať rozčarovaného trogára k sebe na návštevu. Povožník mŕtvych si svoju úlohu splnil a pozvanie z akejsi hrdosti, či skôr z princípu odmietol.

Ako vidieť – láska ani nijaký (sú)cit sa v tejto *road movie* nekoná. Nahradil ju čiastočne rutinný sex v jedinej interiérovej scéne/kapitole filmu, odohrávajúcej sa v trogárovom byte. Prezentovaný citovo vyprázdnený sex trogára so svojou milenkou, susedkou v sídliskovom byte, rozhodne vykazoval znaky bizarnosti, mŕtвости, čudnej zvrátenosti. Konkrétne k tomu prispel zvukový kolorit detskej infantilnej zvonkohry (naťahovanej na kľúčik). Tento predsa len infantilný, obrazovo zvukový kontrapunkt k biologicky naturálnemu aktu súložie pôsobil, pochopiteľne, rovnako bizarne, čudne. Postavy milencov, ktoré naschvál nevidieť v chúlостivých scénach,<sup>93</sup> predstavovali v prezentovanej rutinnej, stereotypnej polohe opätovne mŕtvosť i prázdnotu. Obaja sa stali pragmaticky hračkou jeden pre druhého, čo vhodne ilustrovala vo zvukovej rovine hračkárska zvonkohra, natiahnutá na kľúčik – analogicky akoby k času trvania rozkoše. Morálne vyprahnutie, absencia akejkoľvek nežnosti (degradácia citu len na mechanickú zábavu) ich väčšmi postavila na úroveň neživých alebo len prežívajúcich ľudí zo dňa na deň bez zmyslu blúdiacich, otupených a značne otrávených. Najmä morálny relativizmus je z tohto filmu najzrejmější. Morová epidémia v súčasnom svete síce nezúri, ale čo ak ju nezastupuje práve celková apatická klíma, vinúca sa celým filmom ako kľúčový indikátor výrazovosti? Prítomné zlo, rozsievané trogárom, ako aj zlo, s ktorým sa dennodenne stretával, rozhodne predstavovalo evidentne novodobé zamorenie.<sup>94</sup>

Mohli by sme skonštatovať, že trogár sa stal v rovnomennom filme zreteľne svedkom mŕtвости, stagnujúcej neživotnosti mesta (celkového urbánneho kontextu) a nežitia jeho obyvateľov v prenesenom zmysle (obyvateľstva vyžitého, apatického, príp. otrávene prežívajúceho alebo z aspektu vyludnenia atď.). Režisér zvolil otvorený koniec – zábermi jazdy z idúceho vozidla – čím sa začiatok i koniec tohto krátkeho filmu zarámoval. V prezentovaných záberoch súvislejšie sledoval typický kolorit jedného vyprahnutého mesta v letnej dobe so symbolickými znakmi zrejmeho zanikania, vymierania (demografického), vyludnenia,

93 Nevidíme im do tváre, iba časť záhlavia pri rytmickom kopulujúcom pohybe.

94 Trogár/taxikár ako stelesnenie zla a smrti – sa so zlom nielen konfrontoval, ale ho i sám prezentoval ako reprezentant novodobého „trogárstva“ vehementne svojim konaním, vulgárnymi znakmi, násilnosťou typického nitrianskeho (mestského) zlého chlapca.

relatívnej prázdnoty i zreteľnej kultúrnej stagnácie – v meste, kde sa z pohľadu filmových tvorcov akoby nič nedeje, iba zdanlivo prežíva.

Interpretačnou sondou do tematickej roviny filmového diela *Trogár* (2013) v réžii Adama Felixa sa nám vyjavila príležitosť na recepcné zacytenie i možné dekódovanie smrti. Epizodický krátkometrážny film o autentickom taxikárovi sa dotýkal v niekoľkých rozmeroch zreteľnej tematiky smrti i jej detabuizácie. Možno súhrnne konštatovať, že režisér osobitne smrť nezachytával explicitne, ale v skrytej, latentnej prítomnosti – náznakovosti, analogickosti, symbolickosti a celkovej príznačnej atypickosti. Práve tieto dominantné atribúty obohacovali snímku o generálne dominujúci „mortálny“ nádych v čistej monotematickosti.

Interpretačným kľúčom k pochopeniu filmu sa stala smrť – hoci v prenesenom zmysle ako ustavičná nekrofilna tendencia jednotlivých obrazov, sekvencií, záberov, jednostaj zaznamenávajúcich tep aktuálnej doby s viac či menej ustavičným odkazovaním na súčasné, príznačné nežitie. Opakovane tiež doliehala z tematiky filmového diela zintenzívnená cudzota, anonymita, nuda, vychádzajúca z prítomnej, zastúpenej ľudskej pasívnosti. To všetko výsledne vyúsťovalo do konštantnej mŕtвости vo filmovom diele. A. Felix predostrel vo filme život ako smrť – pasívne prežívanie v jednostrunnej depresívnosti ako stav rutinného stereotypu (kolobehu práce, denného rytmu z taxikárskej pozície) bez štipky náznaku živosti. Dalo by sa povedať, že sa všetko vo filme podriaďovalo monotónnej praxi – mechanického povožníka (živých) mŕtvych, sprievodcu šedivým peklom (ne)existencie pomínuteľného životného sveta.



Kolektív autorov vedeckej monografie (*De*)*tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia* monotematicky sledoval v konkrétnych parciálnych kapitolách, takpovediac, legitímnu prítomnosť smrti v umeleckej kultúre (nielen súčasnej). V rámci riešenej grantovej úlohy VEGA 1/0410/14 (*De*)*tabuizácia smrti v súčasnej kultúre* realizovanej Katedrou kulturológie FF UKF v Nitre dominantne kládol dôraz na jej prevažne súčasnú zvýšenú, evidovanú hypertrofiu v umeleckej praxi.

Autori vo svojich kapitolách súvislejšie i rozsiahlo postihovali primárne všemožný výskyt smrti najmä v tematickej rovine jednotlivých skúmaných, často interpretačne ozrejmovaných artefaktov. Svrnne zaujímali kľúčový interpretačný prístup, jednotlivé prehľadové štúdie sa stali často reflexívnymi sondami do skúmanej problematiky smrti. Pochopiteľne, cieľom monografie sa nemal stať enumeratívny prierez konkrétnych výjavov smrti, umierania, resp. života po živote, ale zintenzívnené hlbší ponor (exkurz) do toho, čo je za touto latentnou tendenciou umeleckej tvorby. Je viac než isté, že umeleckou snahou viacerých súčasných tvorcov je rozhodne prinášať a sprostredkovať, príp. neustále ozrejmovať univerzálne tajomstvo ľudského bytia. Smrť nie je pre súčasné umenie obzvlášť novou témou. Ide o večnú, konštantnú tematiku umenia vôbec. Autorský tím sa prioritne usiloval dokázať, čo je do dnešných čias stále na fascinujúcej, vábivej i odporivej tematike *de facto* tabu, ako sa z neho prostredníctvom osobitých umeleckých postupov smrť predsa len postupne, procesuálne odlupuje, transponuje v niekoľkonásobných dávkach, rozmeroch i rozsahoch. Autori kapitol monografie považujú za zjavné indikátory jej zreteľnej detabuizácie transgresiu, resp. motívy transgresie, v zmysle prekročenia, prelomenia istých noriem, mortálnosť doby, rekonštrukciu rekonštrukciu kultúrnej pamäti, vojnovú tematiku, eutanáziu, pandémiu chorôb a i. Sumárne túto tému nemožno ani uzavrieť. O smrti sa vyjadruje, resp. ňou komunikačne vplýva na svojho recipienta nemalé množstvo umeleckých tvorcov. V mnohých umeleckých dielach sa s ňou všelijako dokážeme konfrontovať a čiastočne aj vyrovnávať, pretože chtiac-nechtiac sa týka nás všetkých.

Miroslav Ballay

The present scientific monograph (*De*)*tabooing of Death in Discourses of Current Arts* is one of the key outputs produced as part of the VEGA 1/0410/14 grant project headlined (*De*)*tabooing of Death in Current Culture* carried out by the Department of Cultural Studies of the Faculty of Arts of the Constantine the Philosopher University (FF UKF) in Nitra. The team of authors endeavoured to make a thorough probe into the issue of tabooing and de-tabooing of death in discourses of current arts from various points of view. The way of how the issue would be approached as part of the joint undertaking was marked out by aesthetician and music semiotician Július Fujak. He delineated the chief motivic lines of the monograph vis-à-vis its difficult and complex topic, which is not particularly easy to speak about, although it concerns all of us. At the same time the author collective did not lose focus from various related secondary phenomena having nevertheless a dominant effect on how the general issue of death is being grasped. This included, inter alia, transgression, ritual, mimesis, catharsis, post-mortality and the related otherness of the afterlife, various expressions of post-mortal facetiousness, peculiar borderline states of consciousness and manifold forms of their artistic depiction.

Six authors of this monograph Július Fujak, Barbora Půtová, Miroslav Ballay, Marcela Králíková, Veronika Moravčíková and Jozef Puškár chiefly reflected on the treatment of death in various branches of arts (music, graphic arts, literature, theatre and film). In individual chapters, they elucidated certain peculiar ways of how the issue was expressed.

Július Fujak in his chapter *Transgression of Death/Mortality in Discourse of Nonconventional Music* articulated a human, personal encounter with the loss of a close one as a cardinal reception experience linked to authentic human existence. Meanwhile, he paid close attention to displays of transgression in current non-conventional music.

Barbora Půtová focused on the phenomenon of Dance of Death in a chapter oriented on historical anthropology entitled *Dance of Death in Shroud of De-tabooing: Contribution to Historical Anthropology*, providing a thorough excursion into the selected historical topic, still being obviously reflected in certain displays of how death is being dealt with in the present times.

Miroslav Ballay, for his part, reflected on an actual genesis of theatre from death and funeral rituals. Based on this probe into the very foundations of theatre, he arrived at an effective reflection of certain current theatre approaches and topical lines employed by contemporary theatre practice.



Marcela Králiková in her chapter focused mainly on outdoor theatre and selected stage techniques used by nomadic theatre. She was mainly interested in dominant symbolism concerning death in current stage practice of this quite widespread theatre type.

Veronika Moravčíková opted for dealing with an evidently hard issue of legitimate presence of death in literature for children, with a broad spectrum of depictions and ways of how this topic is being handled specifically with readers in tender age in view.

Jozef Puškár in his chapter elaborated on how photography and its peculiar communication dimensions grasp the phenomena of death as to be seen mainly in the media sphere on a daily basis.

Lastly, Miroslav Ballay in the last chapter entitled *Marginalia of Reflection on Death in Current Film (Interpretation of Film 'Trogár')* partly turned his attention to the youngest art type – film, presenting a pars pro toto interpretation of the thematic level of the film *Trogár* (2013).

We could observe that by carrying out these interpretation probes, the author collective identified a wide spectrum of how death is being portrayed in current artistic culture. The authors put a special focus on the process of death as displayed in relevant works of art. Doubtlessly, they advanced towards formulating a functioning typology of individual artefacts giving a vivid picture of death. They attempted to capture various necrophilic and biophilic tendencies in current artistic culture that obviously needed to be reflected on. One of the goals of the monograph was to describe these tendencies and the colourful palette of their functional expression elements. The fact that several art types were represented in the monograph helped to provide a relatively more holistic view of the thematic portrayal of death in various kinds of poetics, taking notice of specific handwriting used by many authors enriching current culture with peculiar touches of living experience.

**brutalita, brutálnosť** → drastickosť, drsnosť a hrubosť výrazu v kontexte najmä tematizovania násilia, smrti, mučenia.

**detabuizácia** → zámerné zverejnenie, rezolútne odkrytie, uvoľnenie niečoho neprípustného, nežiaduceho, zakázaného.

**estetizácia mortality** – estétske akcentovanie, amplifikácia a krajná preferencia estetickéj dimenzie tematizovania, resp. zobrazovania smrti, umierania a rôznych prejavov (post)mortality v umení a masmédiách na úkor dimenzie etickej, filozofickej a spirituálnej.

**existenciálna semiotika** → novodobý smer semiotiky zameraný na akcentáciu a revaluáciu existenciality a zakúšania bytia subjektu vo väzbe na pojmy pobytu (Dasein), diania, transcendovania, modaloty, hodnoty, inakosti a lévinasovskej etiky.

**humor, humornosť** → prejav komickosti výrazu ako jeden z dominantných žánrových aspektov, privádzať niekoho v smiech s následným uvoľňujúcim katarzným vyznením.

**mortálnosť/mortálny akt** → pomerne široká škála jednotlivých umeleckých vyobrazení smrti v celej komplexnosti realizácie.

**karnevalizácia smrti** → groteskná poloha tematizovania a rôznorodého sprítomňovania smrti evidovaná v rámci karnevalu/karnevalov, v ktorých je zreteľný princíp svet naruby, všetko naopak a povolená nespútanosť.

**katarzia** (gr. *katharsis* – očistenie od vášní) → očistný stav bezprostredne po zážitku najmä tragického diela. Katarzia predstavuje skôr očistenie ako odstránenie (vášní). Katarzia je užitočným, povznášajúcim zážitkom, či už psychologickým, morálnym, intelektuálnym, alebo ich kombináciou.

**mimézis** → v najstaršom antickom chápaní expresia vnútorného stavu pomocou pohybu, zvuku a slova, ktorá je úzko spätá s pojmom *katharsis* – očistou duše sprevádzajúcou percepciu mimetického prejavu; neskoršie aktívne napodobňovanie prírody *fýsis*, resp. nápodoba tvorivými činnosťami *techné*; Platón pripisuje mimézis znakový charakter a zobrazovaciu funkciu; Aristoteles na rozdiel od neho neupieral umeniu poznávaciu hodnotu a na pozadí mnohovrstvových vzťahov modelujúceho a modelovaného vyzdvihuje typizáciu a idealizáciu ako umeleckú metódu, ako aj autonomizáciu umeleckej kompozície; samotný mimetický charakter umenia nie je u neho cieľom tvorby, ale jej nástrojom tvorivej umeleckej nápodoby a vytvorenia svojbýtnej skutočnosti *sui generis*.

**mytologizácia** → proces moderného zmýtizovania a príznačného preceňovania istých konvencionalizovaných sociálnych, resp. kultúrnych noriem, rituálov

a fenoménov, ktoré je možné/nutné demytologizovať metódou investigatívnej semiológickej R. Barthesa.

**postmortalita** → lekársky termín vyjadrujúci stav nasledujúci po smrti, situácie *post mortem*, ale tiež posmrtný život.

**premortalita** → lekársky termín pre stav vyskytujúci sa pred smrťou; príznačný pre čas pred hranicou konca života a smrťou, situácia *ante mortem*/t. j. pred smrťou.

**tabu** → všeobecne dačo neprípustné, zakázané alebo posvätné, o čom sa nehovorí (napríklad o smrti).

**tabuizácia** → rezolútne nezverejňovanie, potlačanie, eliminovanie, zakazovanie niečoho.

**detabuizácia** → zámerné zverejnenie, rezolútne odhalenie, uvoľnenie niečoho neprípustného, nežiaduceho, zakázaného.

**tabuizovať** → zámerne niečo z morálnych, spoločenských, konvenčných príčin skrývať, zatajovať, nezverejňovať, zakazovať a len ticho (implicitne) reflektovať.

**rituál** → opakujúca sa činnosť s celkovým prejavom monotónnosti a štandardizácie, často aj s ceremoniálnym charakterom s výsledným magicko-obradovým účinkom.

**ritualizácia** → činnosť súvisiaca s vykonávaním, realizáciou obradových predpisov – ritualizovať niečo v zmysle dávať obradný zmysel alebo poriadok úkonom, ritualizovať sa/seba v istých prejavoch nekaždodenného správania a pod. Ritualizácia v zmysle umeleckej tvorby, napr. tvorcovia *art brut* veľmi často svojou činnosťou ritualizujú nie v obradnom význame, ale v zmysle opakovania určitých činností alebo prinajmenšom v určitej časti dňa, napr. ráno a po obede.

**symbolika smrti** → znakové znázorňovanie smrti dekodovateľné ako všeobecné kultúrne symboly v kontexte umeleckej kultúry ako konvenčné symboly smrti: **jaskyňa** – slúžili ako miesta spojené s činnosťou kultu, v dôsledku ktorého vzniklo umenie v ich vnútornom priestore najmä v období paleolitu, symbolizuje oblasť smrti v súvislosti s tmavými priestormi s tajomnom, v rozprávkach predovšetkým ako niečo tajomné, portál alebo brána do sveta mŕtvych, na druhej strane, symbol znovuzrodenia; **mesiac** – v súvislosti s fázami mesiaca – nezvratnosť osudu, podľa zákona „zomri a staň sa“; ďalej cyklického zrodenia, rastu, smrti a zmŕtvychvstania, symbol nezmeniteľnosti životného rytmu – narodenie a smrť – vznik a zánik, spojitosť s matkou, ktorej rast dieťaťa v lone je považovaný za identický s rastom Mesiaca; **voda** – duálna symbolika – na jednej strane symbol života, vitality, zdroj života, na druhej strane môže byť záhubou života, záhubou z hlbín, podobne ako Mesiac symbol života, smrti a zmŕtvychvstania, v hlbinej psychológii je tmavá a bezodná voda symbolom nevedomia, zoskupenia vody naznačujú vnemy duše; **uzol** – je symbolom spojenia s božstvami, v Egypte je symbolom života, v súvislosti so smrťou je to symbol rozviazania uzla; **zima** – ako ročné ob-

dobie – symbol noci, smrti, súvislosť so slnovratom, ktorý mal charakter zmŕtvychvstania, ročné obdobia a ich prechod symbolizujú nezmeniteľnosť životného rytmu, keď zima predstavuje smrť; **zobrazenie ležiaceho** – na jednej strane je symbolom choroby, umierania, smrti, na druhej strane však môže byť aj symbolom života v prípade zobrazenia ležiacich postáv v milostnom akte; **kostlivec** – symbol smrti, stretávame sa s ním už v neskorkej antike, vystupuje v legendách, rozprávkach a piesňach. Predtým sa zvykol zobrazovať ako postava mladíka, ktorý drží pochodeň otočenú smerom dolu. Kresťanská symbolika ho zasa zachytáva, opierajúc sa o presýpacie hodiny s kosou v ruke; môže vyzeráť aj ako mladá dievka, žena sediaca v blate, kosec alebo skupina koscov či nevesta v bielych šatách; **labuť** – biela labuť je symbolom vznešenosti, čistoty a svetla, prenesene symbol nevinnosti Panny Márie. Čierna sa, naopak, spája s okultnou symbolikou. V neskorom stredoveku symbolom trpiaceho Krista; „labutia pieseň“ ako posledné slová pred smrťou, čierna labuť slúži ako označenie nepredvídateľnej udalosti s významným dosahom na život jedinca alebo celej spoločnosti; **noc** – symbol temnoty neistoty smrti, symbol morálnej škaredosti, hriechu a zla; **biela farba** – symbolika svetla, dokonalosti, čistoty, mieru, ale má aj negatívnu symboliku, je farbou duchov, smrti, tajomných bytostí; **číslo 13** – symbolizuje nešťastie. V rozprávkach je zakázané vstupovať do trinástej komnaty – tabuizovaný priestor; **zvieracie symboly: medveď** – v kresťanskej symbolike predstavuje metaforu hnevu a zlosti, reprezentáciu diabla, smrteľných hriechov hnevu a smilstva, symbol staroby a smrti aj v súvislosti so zimným spánkom, ktorý však odkazuje aj na symbol zimy; **vlk** – v rozprávkach často ako negatívna postava (Tri prasiatka, Vlk a sedem kozliatok, Červená čiapočka...), hoci sa tiež spája s odvahou, víťazstvom, vernosťou a podobne, spája sa s motívom úmrtia blízkej osoby, démon temného sveta a stelesnenie zla; **pes** – symbol vernosti, ochrany, ktorý sa objavuje v antickej a stredovekej náhrobnej plastike – „pes – najlepší priateľ človeka“ a aj to je dôvod, prečo sa v mnohých kultúrach spája so smrťou ako sprievodca na ceste do záhrobia, pes je schopný vidieť duchov a ohlasovať smrť, v stredovekej ľudovej viere bolo vytie interpretované ako znamenie nešťastia a smrti; **Anibus/Anup** – v starovekom Egypte vládca podsvetia, sprievodca zomrelých.

**transgresia** → násilné porušenie stanovených spoločenských hraníc a pravidiel, priestupok, detabuizácia hriechom; v libertinskej praxi bezohľadne radikálne oslobodenie jedinca (M. de Sade); na rozdiel od transcencie ide o cestu excesu a násilia v spätosti so strachom a extatickou bázňou, o. i. v umení, obeť, sexuálnom akte (G. Bataille) – transgresiou môže človek zakúsiť nekonečno; súvis aj s karnevalizáciou a jej subverziou oficiálnej, resp. dominantnej kultúry (M. M. Bachtin).

- 1455/1458. *Codex Palatinus Germanicus 438*. UB Heidelberg: Heidelberger historische Bestände – digital.
- 1485/1488. *Der doten dantz mit figuren, clage vnd antwort schon von allen stat-en der werlt*. Heidelberg: Heinrich Knoblochtzter. Bayerische Staatsbibliothek, München.
1489. *Des dodes dantz*. Lübeck: [Matthäus Brandis]. Germanisches Nationalmuseum, Digitale Bibliothek.
1491. *La Danse Macabre des Femmes*. Paris: Guyot Marchand. Gallica – Bibliothèque Nationale de France, Paris.
1721. *Das Bonrepos-Büchlein: Eine Sammlung erbaulicher Lieder*. Prag: Wolfgang Wickhart. Soukromá sbírka, Praha.
- Baethcke, H. (ed.), 1879. *Des dodes danz. Nach den Lübecker Drucken von 1489 und 1496*. Tübingen: Laupp.
- Holbein, H., 1538. *Les simulachres et historées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*. Lyon: soubz l'escu de Coloigne. Gallica – Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Holbein, H., 1917. *Bilder des Todes*. Leipzig: Insel.
- Rentz, M. J., 1753. *Geistliche Todts-Gedancken: bey allerhand Gemählden und Schildereyen in Vorbildung unterschiedlichen Geschlechts, Alters, Standes, und Würdens-Persohnen sich des Todes zu erinnern, aus dessen Lehr die Tugend zu üben, und die Sünd zu meyden*. Passau: Friderich Gabriel Mangold. Bayerische Staatsbibliothek, München.
- Rentz, M. J., 1995. *Tanec smrti*. Praha – Litomyšl: Paseka.
- Schedel, H., 1493. *Liber Chronicarum*. Cambridge Digital Library – University of Cambridge.

1995. *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost.
- Aberth, J., 2000. *From the Brink of the Apocalypse. Confronting Famine, War, Plague, and Death in the Later Middle Ages*. New York: Routledge.
- Allen, T., 1839. *The History and Antiquities of London, Westminster, Southwark, and Other Parts Adjacent. Continued to the Present Time III*. London: George Virtue.
- Ariès, P., 2000a. *Dějiny smrti I. Doba ležících*. Praha: Argo.
- Ariès, P., 2000b. *Dejiny smrti II. Zdivočelá smrt*. Praha: Argo.
- Aristoteles, 2009. *Poetika*. Martin: Thetis.
- Artaud, A., 1993. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava: Tália-press.
- Assmann, J., 2003. *Smrt jako fenomén kulturní teorie*. Praha: Vyšehrad.
- Bachtin, M. M., 2007. *Francois Rableais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo.
- Baldwin, J. W., 1991. *The Government of Philip Augustus. Foundations of French Royal Power in the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- Ballay, M., 2006. *Ticho v divadelnom diele*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Ballay, M., 2010. Mátohy v Nitre. In: *Monitoring divadiel*. Publikované 2010-06-04 [cit. 2016-07-15]. Dostupné na internete: : <http://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/matohy-v-nitre/>
- Ballay, M., 2012. *Farma v jeskyni*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Ballay, M., 2014. Línie režijnej poetiky Svetozára Sprušanského. In: Knopová, E. *Divadelní režiséři na prelome tisícročí*. Bratislava: Združenie divadelných kritikov a teoretikov, Ústav divadelnej a fimovej vedy SAV.
- Ballay, M., 2014. Zdanlivo kontroverzný Huckleberry Finn. In: *Moja kultúra*. Publikované 2014-12-23 [cit. 2016-07-15]. Dostupné na internete: <http://www.mojakultura.sk/sk/clanok/zdanlivo-kontroverzny-huckeleberry-finn>
- Ballay, M., 2015a. Marginálne o festivale Nová dráma. In: *Slovenské divadlo*, s. 392 – 397.
- Ballay, M., 2015b. Reflexia umeleckého zobrazenia smrti v inscenácii Majster a Margaréta. In: Ballay, M. – Kudlačáková V. – Moravčíková, E. (eds.). *Kumšt (k) smrti z kulturologických prieorov. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie pod názvom Kumšt (k) smrti z kulturologických prieorov, ktorá sa*

- uskutočnila na pôde Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre dňa 6. novembra 2014. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, s. 145 – 152.
- Ballay, M., 2016. Vplyv a odraz pamäte miesta Pawel Korbus: Influence diagram. In: *Moja kultúra*. Publikované 2016-06-22 [cit. 2016-07-13]. Dostupné na internete: <http://www.mojakultura.sk/sk/clanok/vplyv-a-odraz-pamate-miesta-pawel-korbusinfluence-diagram>
- Baltrušaitis, J., 2008. *Fantastický stredovek. Antické a exotické prvky v gotickém umění*. Praha: Jitro.
- Banu, G., 1998. *Divadlo alebo naplnený okamih*. Bratislava: Tália-press.
- Barthes, R., 2005. *Světlá komora*. Praha: Fra.
- Bartoš, Z., 2011. *Divadlo a iluze*. Praha: Kant.
- Bataille, G., 2001. *Erotismus*. Praha: Hermann a synové.
- Becker, U., 2007. *Slovník symbolů*. Praha: Portál.
- Benjamin, W., 2013. *Aura a stopa*. Bratislava: Kalligram.
- Bergdolt, K., 2002. *Černá smrt v Evropě: velký mor a konec středověku*. Praha: Vyšehrad.
- Bethmont-Gallerand, S., 2011. Death Personified in Medieval Imagery. The Motif of Death Riding a Bovine. In: Oosterwijk, S. – Knöll, S. (eds.). *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 169 – 190.
- Biedermann, H., 2008. *Lexikon symbolů*. Praha: Pavel Dobrovský – BETA.
- Brantley, J., 2007. *Reading in the Wilderness. Private Devotion and Public. Performance in Late Medieval England*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Breitenbach, A., 2015. *Der ‚Oberdeutsche vierzeilige Totentanz‘: Formen seiner Rezeption und Aneignung in Handschrift und Blockdruck*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Brook, P., 1988. *Prázný prostor*. Praha: Panorama.
- Bůžek, V. – Hrdlička, J. – Král, P. – Vybíral, Z., 2002. *Věk urozených: šlechta v českých zemích na prahu novověku*. Praha; Litomyšl: Paseka.
- Byrne, J., 2006. *Daily Life during the Black Death*. Westport: Greenwood.
- Carlino, A., 1999. *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning*. Chicago: University of Chicago Press.
- Carlson, M., 2006. *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Čechová, M., 2011. Smrt ako tragické vyústenie Andersenových rozprávok. In: Žilková, M. *O interpretácii umeleckého textu. Transformácia detského aspektu a recepčná prax*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, s. 39 – 53.
- Ciel, M., 2006. *Pohyblivé obrázky*. Levice: Koloman Kertész Bagala.
- Cihlár, O., 2006. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna.
- Cílek, V. (ed.), 2007. *Mrtvá kočka. Sbíрка zenových říkadel, básniček a překážek*. Praha: Dokořán.
- Clark, J. M., 1950. *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow: Jackson.
- Corvisier, A., 2002. *Tance smrti*. Praha: Volvox Globator.
- Craig, E. G., 2006. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav.
- Crowe, J. A. – Cavalcaselle, G. B., 1871. *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century II*. London: John Murray.
- Crowther, K., 2013. *Návštěva malé smrti*. Praha: Baobab.
- ČT24, 2016. Aj Wej-wej: Umění musí klást otázky. Lidské hodnoty se vytrácejí. In: *Česká televize*. Publikované 2016-02-05. Dostupné na internete: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1683880-zive-aj-wej-wej-diskutuje-na-filozoficke-fakulte>
- Davies, D., 2007. *Stručné dějiny smrti*. Praha: Volvox Globator.
- Delumeau, J., 1998. *Hřích a strach: pocit viny na evropském Západě ve 13. až 18. století*. Praha: Volvox Globator
- Ditte Jurčová, I., 2015. Domov Eros Viera. In: *Empatia. Zdieľať a dávať. Programový bulletin Medzinárodného divadelného festivalu Divadelná Nitra 2015*. Nitra: Asociácia Divadelná Nitra, s. 15.
- Drexler, R. D., 1978. Dunbar's 'Lament for the Makaris' and the Dance of Death. In: *Studies in Scottish Literature*, 13, s. 144 – 158.
- Dudzik, W. (2010). Ke kulturní teatrologii. In: Kunderová, R. (ed.). *Tendence v současném myšlení o divadle. Ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolsobě*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, s. 63 – 72.
- Eagleton, T., 2004. *Sladké násilí. Idea tragična*. Brno: HOST.
- Elias, N., 1998. *O osamělosti umírajících*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- Erlbruch, W., 2013. *Kačka, Smrt a tulipán*. Prešov: Slniečkovo.
- Evans, N. – Wheatstone, R. Aylan Kurdi's death recreated by 30 people dressed as Syrian boy on Moroccan beach. In: *mirror.co.uk*. Publikované 2015-09-10 [cit. 2016-08-10]. Dostupné na internete: <http://www.mirror.co.uk/news/world-news/aylan-kurdis-death-recreated-30-6415214>
- Fein, D. A. (ed.), 2013. *The Danse Macabre: Printed by Guyot Marchant, 1485*. Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Fein, D. A., 2000. Guyot Marchant's Danse Macabre. The Relationship Between Image and Text. In: *Mirator Elokuu*, 1, s. 1 – 11.

- Fekete, V., 2015. 3 x s Vladislavou Fekete. In: Ballay, M. – Fojtíková Fehérová, D. – Ditte Jurčová, I. 3 x s. *Zborník prednášok o inscenáciách 21. storočia*. Bátovce: Divadlo Pôtoň, Národné osvetové centrum.
- Fischer-Lichte, E., 2011. *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári.
- Fojtíková Fehérová, D. Kde je naša ríša? Kto ju ochráni? In: *Empatia. Zdieľať a dávať. Programový bulletin Medzinárodného divadelného festivalu Divadelná Nitra 2015*. Nitra: Asociácia Divadelná Nitra.
- Friedländer, M. von, 1910. *Des dodes dantz*. Berlin: B. Cassirer.
- Fujak, J., 2013. *Margonálie*. Levoča: Modrý Peter.
- Gaarder, J., 2014a. *Anton a Jonatán*. Praha: Albatros.
- Gaarder, J., 2014b. *Pomarančové dievča*. Bratislava: Verbarium.
- Gabašová, K., 2013. Reflexia smrti v kontexte súčasnej kultúry. In: Moravčíková, E. *Kultúra v premenách globalizácie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Gajdoš, J., 2001. *Postmoderné podoby divadla*. Brno: Větrné mlýny.
- Gertsman, E., 2003. The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience. In: *Gesta*, 42 (2), s. 144 – 145.
- Ghelderode, M., 1990. *Sir Halewyn* [scenár k inscenácii].
- Godár, V., 2013. *De musica I*. Bratislava: AEPRESS.
- Goette, A., 2010. *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*. Hamburg: Severus Verlag.
- Gottfried, R. S., 1983. *The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe*. New York: The Tree Press.
- Grotowski, J., 1999. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram.
- Gurevič, A., 1996. *Nebe, peklo, svet: cesty k lidové kultúre stredoveku*. Jinočany: H & H.
- Guthke, K. S., 1999. *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Guthke, K., 1999. *The Gender of Death*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Halák, M., 2015. Semiotický program medializácie strachu. In: Ballay, M. – Kudlačáková V. – Moravčíková, E. (eds.). *Kumšt (k) smrti z kulturologických priezorov. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie pod názvom Kumšt (k) smrti z kulturologických priezorov, ktorá sa uskutočnila na pôde Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre dňa 6. novembra 2014*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, s. 105 – 111.
- Hallam, E. – Hockey, J. – Howarth, G., 1999. *Beyond The Body: Death and Social Identity*. London: Routledge.
- Havelka, J., 2012. *Zmrazit čerstvé ovoce. Útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.
- Heers, J., 2006. *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha: ARGO.
- Heidegger, M., 1996. *Bytí a čas*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku.
- Herzog, E., 2012. *Psyché a smrt*. Brno: Emitos a nakladatelství Tomáše Janečka.
- Hillman, J. – Shamdasani, S., 2014. *Nářek mrtvých. Psychologie po Jungově Červené smrti*. Praha: Portál.
- Hlaváčová, A. A., 2007. *Homo ludens africanus alebo pohľady na predstavenia masiek západnej Afriky*. Bratislava: Kalligram.
- Höfler, J., 1998. Mittelalterliche Totentanzdarstellungen im Alpen-Adria-Raum. In: Wenninger, M. J. (ed.). *Du gouter tót. Sterben im Mittelalter. Ideal und Realität*. Klagenfurt: Wieser Verlag, s. 131 – 144.
- Hučín, J. *Články Jakuba Hučina*. Dostupné na internete: <http://jakub.hucin.cz/smrt.html>.
- Huizinga, J., 1999. *Podzim stredoveku*. Jinočany: H & H.
- Inštitorisová, D. – Oravec, P. – Ballay, M., 2006. *Tváre súčasného slovenského divadla*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre.
- Inštitorisová, D., 2013. *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta.
- Inštitorisová, D., 2014. Polákove mizanscény (náčrt). In E. Knopová (ed.), *Divadelní režiséři na prelome tisícročí*. Bratislava: Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, s. 130 – 147.
- Jankélévitch, V., 2010. Tajemství smrti a fenomén smrti. In: *Filozofia*, s. 321 – 335.
- Jirák, M. – Kolda, J. – Slavík, J., 2015. Malba Tance smrti v chodbě Hospitálu v Kuku. In: *Průzkumy památek*, 22 (2), s. 31 – 41.
- Jiříčka, L., 2010. *Identita v době otřesu. Skici o současném polském divadle*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.
- Jovičević, A. – Vujanović, A., 2012. *Úvod do performativních štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava.
- Jurkowski, H., 1997. *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- Kačmáriková, E., rok neznámy. *Kapitoly zo súčasnej filozofie*.
- Kadare, I., 2006. *Aischylos, ten veľký smoliar*. Bratislava: Kalligram.
- Karvaš, P., 1994. *Úvod do základných problémov divadla*. Bratislava: Tália-press.
- Kettler, W., 2009. *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Philologische, epigraphische sowie historische Überlegungen zu einem Sprach- und Kunstdenkmal der frühen Neuzeit*. Bern: Peter Lang.

- Kiliánová, G., 2013. Predstava o postave smrti – štúdium kultúrneho javu v slovenskej a nemeckej jazykovej skupine na Slovensku. In: *Slovenský národopis*, s. 125 – 141.
- Kiss, R., 2015. *Moderní naturalistická a manipulovaná umělecká fotografie inspirovaná smrtí* [diplomová práca]. Opava: Slezská univerzita v Opavě.
- Knopová, E., 2010. *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava: VEDA.
- Knopová, E., 2012. Postdramatické divadlo minimalistickej réžie v tvorbe Slávy Daubnerovej a Eduarda Kudláča. In: Podmaková, D. (ed.). *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, s. 103 – 116.
- Knopová, E., 2014. Aký je domov, eros a viera dnešného človeka? In: *Monitoring divadiel.sk*. Publikované 2014-07-24 [cit. 2016-07-19]. Dostupné na internete: <http://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/aky-je-domov-eros-a-viera-dnesneho-cloveka/>
- Knopová, E., 2015. Rodrigo García – Poézia, Anestetika, Boj s konzumom. In: Ballay, M. – Fojtíková Fehérová, D. – Ditte Jurčová, I. 3 x s. *Zborník o inscenáciách 21. storočia*. Bátorce: Divadlo Pôtoň, Národné osvetové centrum, s. 189 – 197.
- Kolankiewicz, L., 2010. Teatr kultów transowych. In: *Kultura – Media – Teologia*, č 1, s. 66 – 75. Dostupné na internete: <http://www.kmt.uksw.edu.pl/teatr-kultow-transowych-artykul>
- Kott, J., 1997. *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kotte, A., 2010. *Divadelní věda. Úvod*. Praha: KANT.
- Koutny-Jones, A., 2015. *Visual Cultures of Death in Central Europe. Contemplation and Commemoration in Early Modern Poland*. Boston: Brill.
- Kozak, K. J., 2012. *Príťažlivá osudovosť: subjekt a tragédia*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Král, P., 2004. *Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku*. České Budějovice: Historický ústav Jihočeské univerzity.
- Kratochvílová, D., 2013. *Sarah Kane*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre.
- Künstle, K., 1908. *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Laufer, B., 1908. Origin of our Dance of Death. In: *The Open Court*, 22, s. 597 – 604.
- Le Goff, J. – Schmitt, J.-C., 2002. *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad.
- Le Goff, J., 2005. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Vyšehrad.
- Lehmann, H. T., 2007. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Lévi-Strauss, C., 2000. *Štrukturálna antropológia*. Bratislava: Kalligram.
- Lindgrenová, A., 2011. *Bratia Levie srdce*. Bratislava: Slovart.
- Lotman, J. M., 1973. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Lurker, M., 2005. *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group – Knižní klub.
- Mackenbach, J. P. – Dreier, R. P., 2012. Dances of Death: Macabre Mirrors of an Unequal Society. In: *International Journal of Public Health*, 57 (6), s. 915 – 924.
- Mackenbach, J., 1995. Social Inequality and Death as Illustrated in Late-Medieval Death Dances. In: *American Journal of Public Health*, 85 (9), s. 1285 – 1292.
- Malíčková, M., 2013. *Upír ako maska inakosti (od netvora k civilizovaným ochrancom ľudskosti)*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF.
- Manic Street Preachers, 1996. Kevin Carter. In: *Everything Must Go* [CD].
- Med, J., 2001. Smrt v literatuře. In: Lorenzová, H. – Petrasová, T. *Fenomén smrti v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 20. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 9. – 11. března 2000*. Praha: KLP, s. 182 – 186.
- Meyer-Baer, K., 2015. *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. Princeton: Princeton University Press.
- Milčák, P., 2012. *Brum*. Levoča: Modrý Peter.
- Mistrík, M., 1990. *Uhlárova nekonformná réžia*. Bratislava: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie.
- Mixson, J. D. – Roest, B. (eds.), 2015. *A Companion to Observant Reform in the Late Middle Ages and Beyond*. Leiden: Brill.
- Monelle, R., 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moran, J., 1978. *Printing Presses: History and Development from the Fifteenth Century to Modern Times*. Berkeley: University of California Press.
- Moravčíková (Kudlačáková), V., 2015. Zobrazenie smrti v literatúre pre detského recipienta. In: Ballay, M. – Kudlačáková V. – Moravčíková, E. (eds.). *Kumšt (k) smrti z kulturologických priezorov. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie pod názvom Kumšt (k) smrti z kulturologických priezorov, ktorá sa uskutočnila na pôde Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre dňa 6. novembra 2014*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, s. 189 – 194.
- Moravčíková, E., 2013a. Tabuizácia a detabuizácia smrti v kontexte súčasnej globalizovanej kultúry. In E. Moravčíková, *Kultúra v premenách globalizácie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Moravčíková, E., 2013a. *Vybrané megatrendy v súčasnej mediálnej zábave*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Muir, E., 2005. *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Nádaská, K. – Michálek, J., 2015. *Čerti, bosorky a iné strašidlá*. Bratislava: Fortuna Libri.
- Navrátilova, A., 2004. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha: Vyšehrad.
- Nevrlý, M., 2005. *Kryštofovo údolí. Putování časem a krajinou*. Liberec: Vestri.
- Obuchová, E., 2001. O masce, kostýmu a lidovém divadle. In: Obuchová, E. (ed.). *Maska, kostým a lidové divadlo*. Praha: Česká orientalistická společnost, Nakladatelství Dar Ibn Rushd.
- Ohler, N., 2001. *Umírání a smrt ve středověku*. Jinočany: H & H.
- Olds, C. C. – Williams, R. G. – Levin, W. R., 1976. *Images of Love and Death in Late Medieval and Renaissance Art*. Ann Arbor: The University of Michigan Museum of Art.
- Oosterwijk, S., 2011. Dance, Dialogue and Duality: Fatal Encounters in the Medieval Danse macabre. In: Oosterwijk, S. – Knöll, S. (eds.). *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 9 – 42.
- Oosterwijk, S., 2014. This Worlde Is But a Pilgrimage. Mental Attitudes in/to the Medieval Danse Macabre. In: Katajala-Peltomaa, S. – Niiranen, S. (eds.). *Mental (Dis)Order in Later Medieval Europe. Later Medieval Europe*. Leiden: Brill, s. 197 – 218.
- Pariláková, E., 2013. Subverzia archetypu života a smrti v Sofoklovej Antigone. In: Inštitutorisová, D. a kol. *Antigona – nedokončená „tetralógia“*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, s. 133.
- Pavis, P., 2004. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Pavlovský, P., 2004. *Základní pojmy divadla*. Praha.
- Pilátová, J., 2009. *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav.
- Plesník, L. et al., 2011. *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie.
- Pokrivčáková, S., 2002. *Karnevalová a satirická groteska*. Nitra: Garmond.
- Preiss, P., 2003. *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*. Praha – Litomyšl: Paseka.
- Přidalová, M., 1998. Proč je moderní smrt tabu? In: *Sociologický časopis*, s. 347 – 361.
- Pročka, R. E. – Novák, J., 2016. *Architektúra 20. storočia v Nitre. Stav poznania*. Krakov: Towarzystwo Słowaków w Polsce.
- Půtová, B. – Soukup, V., 2014. Gotická kultura: antropologická perspektiva. In: *Culturologia: The Journal of Culture*, 1 (3), s. 40 – 51.
- Půtová, B., 2009. Tance smrti. In: Malina, J. (ed.). *Antropologický slovník, aneb, Co by mohl o člověku vědět každý člověk (s přihlédnutím k dějinám literatury a umění)*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, s. 4102 – 4105.
- Rage Against the Machine, 1992. Killing in the name. In: *Rage Against the Machine* [CD].
- Ranciére, J., 2015. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Rosenfeld, H., 1954. *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*. Münster-Köln: Bohlau.
- Royt, J., 2004. Poslední věci člověka. In: Royt, J. (ed.). *Memento mori! Smrt jako brána k věčnosti ve výtvarném umění. Sborníček příspěvků k uměleckohistorické výstavě v Muzeu Šumavy v Kašperských horách květen – listopad 2004*. Kašperske hory: Muzeum Šumavy Sušice, s. 3 – 41.
- Schechner, R., 2009. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Scherhauer, P., 2002. *Takzvané pouliční divadl*. Brno: JAMU.
- Schopenhauer, A., 1996. *O smrti*. Brno: Zvláštní vydání.
- Schulte, B., 1993. Ausgewählte Zeugnisse der Rezeption des Lübecker Totentanzes. In: Freytag, H. (ed.). *Lübecker Totentanz, Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag, s. 345 – 347.
- Šerých, J., 2007. *Michael Rentz fecit. Michael Jindřich Rentz, dvorní rytec hraběte Šporka*. Praha: Karolinum.
- Šimko, J., 2015. Štvavé rádio/Hate radio. In: *Empatia/zdieľať a dávať. Divadelná Nitra 24. – 29. september 2015*. Nitra: Asociácia Divadelná Nitra.
- Skarolková, E. – Jiráček, M., 2015. Restaurování nástěnných maleb v chodbě severního křídla Hospitálu v Kuksu. In: *Průzkumy památek*, 22 (2), s. 42 – 46.
- Sládek, M., 2000. *Vítr jest život člověka, aneb, Život a smrt v české barokní próze*. Jinočany: H & H.
- Sládek, O., 2007. Tři typy mimesis. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V. Řada literárněvědná bohemistická = Bohemica litteraria*. 2007, roč. 56, č. V10. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno, s. 11 – 22.
- Sławińska, I., 2002. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon.
- Slivka, M., 2002. *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Slobodzianek, T., 2005. *Prorok Ilja* [scenár k inscenácii]. Nitra: Teatro Tatro.
- Šmahelová, H., 2002. *Prolamování struktur*. Praha: Karolinum.
- Sontag, S., 2002. *O fotografii*. Praha: Paseka.

- Špániová, M., 2010. Spis o duchovi a iné katolícke bestsellery 17. storočia: Z vydavateľskej produkcie bratislavských typografov. In: Poriežová, M. *Studia bibliographica Posoniensia 2010*. Bratislava: Univerzitná knižnica v Bratislave, s. 31 – 49.
- Spišák, O., 1995. *Bulletin k inscenácii Balada pre banditu*. Nitra: Teatro Tatro.
- Stavarič, M., 2015. *Děvčátka s kosou*. Praha: Portál.
- Stehlíková, E., 2005. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum.
- Steiner, G., 2011. *Smrť tragédie*. Bratislava: Divadelný ústav.
- Steinkamp, M. (2014). Im Angesicht des Holocaust. Felix Nussbaums »Triumph des Todes« als Allegorie der Zeitgeschichte. In U. Fleckner (Ed.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst* (pp. 341–356). Berlin: De Gruyter.
- Šubrtová, M., 2006. *Tajemství života a smrti v románech Josteina Gaardera*. Školní vzdělávací programy (internetový portál). Brno: PdF MU. Dostupné na internete: [www.svp.muni.cz](http://www.svp.muni.cz)
- Suržin, P., 1989. *Perie a skaly*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Tuchman, B. W., 1978. *A Distant Mirror. The Calamitous 14th Century*. New York: Alfred A. Knopf.
- Turner, A., 1995. *Historie pekla*. Brno: Jota.
- Turoňová, R., 2016. Morbidne alebo znepokojujúco nevyhnutné? Mŕtvy utečenec Aylan Kurdí sa stal predmetom moderného umenia. In: *Parlamentné listy*. Publikované 2016-03-04. Dostupné na internete: <http://www.parlamentnelisty.sk/arena/monitor/Morbidne-alebo-znepokojujuco-nevyhnutne-Mrtvy-utečenec-Aylan-Kurdi-sa-stal-predmetom-moderneho-umenia-263729>
- Turville-Petre, T., 1989. *Alliterative Poetry of the Later Middle Ages. An Anthology*. London: Routledge.
- Uličianska, Z., 2012. Chudoby cti trati. In: *Monitoring divadiel*. Publikované 2012-12-31 [cit. 2016-07-18]. Dostupné na internete: <http://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/chudoba-cti-trati/>
- Utzinger, H. – Utzinger, B., 1996. *Itinéraires des Danses macabres*. Paris: Garnier.
- Vaillant, P., 1975. La Danse Macabre de 1485 et les fresques du charnier des Innocents. In: *La mort au Moyen Âge. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 6(1), s. 81 – 86.
- Vannayová, M., 2015. Zitra se bude... In: Ballay, M. – Fojtíková Fehérová, D. – Ditte Jurčová, I. 3 x s. *Zborník prednášok o inscenáciách 21. storočia*. Bátovce: Divadlo Pôtoň, Národné osvetové centrum, s. 31 – 39.
- Vašica, J., 1934. Poznámka literárně-historická. In: *Písně o čtyřech posledních věcech člověka*. Praha: Václav Pour, s. 81 – 93.
- Verhey, A., 2011. *The Christian Art of Dying: Learning from Jesus*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- Vignjević, T., 2011. The Istrian Danse Macabre: Beram and Hrastovlje. In: Oosterwijk, S. –Knöll, S. (eds.). *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 291 – 310.
- Voit, P., 2006. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*. Praha: Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahově.
- Wallis, F., 2010. *Medieval Medicine: A Reader, Readings in Medieval Civilizations and Cultures*. Toronto: Toronto University Press.
- Warda, S., 2011. *Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*. Köln: Böhlau Verlag Köln.
- Watt, T., 1994. *Cheap Print and Popular Piety, 1550 – 1640*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wehrens, H. G., 2012. *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum: „Muos ich doch dran – und weis nit wan“*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Werner, W., 1971. *Die Zehn Gebote. Faksimile eines Blockbuchs von 1455/1458 aus dem Codex Palatinus Germanicus 438 der Universitätsbibliothek Heidelberg*. Dietikon-Zürich: Urs Graf.
- Willette, J., 2015. Hippolyte Bayard (1801 – 1887): Another Inventor, Another Process. The First Fake Photograph. In: *arthistoryunstuffed*. Dostupné na internete: <http://arthistoryunstuffed.com/hipployte-bayard-1801-1887/>
- Wunderlich, U., 2001. *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Freiburg: Eulen Verlag.
- Yalom, I., 2006. *Existenciální psychoterapie*. Praha: Portál.
- Zahnd, U. M., 1999. „... aller Wällt Figur...“ Die bernische Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Niklaus Manuels Totentanz. In: Beer, E. J. – Gramaccini, N. – Gutscher-Schmid, Ch. – Schwinges, R. Ch. (eds.). *Berns grosse Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt*. Bern: Berner Lehrmittel- und Medienverlag, s. 119 – 139.
- Zíbrt, Č., 1895. *Jak se kdy v Čechách tancovalo. Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*. Praha: F. Šimáček.
- Zöhl, C., 2014. Raum, Rezeption und Ritual. Der Berliner Totentanz im Kontext. In: Deiters, M. – Raue, J. – Rückert, C. (eds.). *Der Berliner Totentanz: Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit*. Berlin: Lukas Verlag, s. 93 – 103.
- Zumthor, P., 1992. *Toward a Medieval Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.



Zwiefelhofer, M., 2015. Handa Gote – Mraky. In: Ballay, M. – Fojtíková Fehérová, D. – Ditte Jurčová, I. 3 x s. *Zborník prednášok o inscenáciách 21. storočia*. Bátorce: Divadlo Pôtoň, Národné osvetové centrum, s. 129 – 139.

## Menný register

### A

Abramović, Marina 78, 79  
Adams, Eddie 154, 155  
Ahrar, Latifa 162  
Acher, Ivan 15, 16  
Aischylos 67, 200  
Alighieri, Dante 82  
Amsler, Marian 66,  
Ariès, Philippe 30, 31, 33, 34, 36, 195  
Aristoteles 79, 191, 195  
Artaud, Antonin 56, 58, 195  
Assmann, Jan 195

### B

Bachtin, Michail Michajlovič 104, 122  
Ballay, Miroslav 7, 49, 55, 58, 60, 62,  
65 – 67, 70 – 72, 91, 99, 101, 113,  
120, 113, 120,  
171, 189, 190, 195, 196, 198,  
200, 201, 205, 206  
Ballayová, Andrea 68  
Ballek, Rastislav 18, 67, 69, 85  
Banu, Georges 49, 57, 60, 77, 196  
Barthes, Roland 154 – 156, 190, 192  
Bartoš, Zdeněk 61, 196  
Baschenis, Simone 40, 41  
Bataille, Georges 193, 196  
Baudelaire, Charles 82  
Bayard, Hippolyte 158, 159, 163, 205  
Bednárik, Jozef 123  
Beitler, Lawrence 155, 156  
Benjamin, Walter 153, 196  
Bergman, Ingmar 66, 171  
Biedermann, Hans 137, 138, 148, 196  
Borg, Per Spildra 71, 101  
Borlone de Buschis, Giacomo 41  
Borušovičová, Eva 175  
Bosch, Hieronymus 82

Brezovský, Marek 66  
Brook, Peter 56, 57, 97, 196  
Brown, Malcolm 162, 164, 166  
Brož, Jan 43  
Brutovský, Lukáš 67, 68  
Březina, Aleš 76  
Buddha 166  
Büchel, Emanuel 40  
Bukowski, Charles 20  
Bulgakov, Michail 119  
Burlas, Martin 17, 18  
Bytendijk, Frederik J. Johannes 24

### C – Ć

Camille, Recht 153  
Carlson, Marvin 79, 196  
Carpenter, Jenkyn 36  
Carter, Kevin 162, 163, 201  
Castelli, Wilhelm 39  
Ciel, Martin 171, 172, 197  
Čílek, Václav 25, 197  
Ciller, Tom 17  
Conde, Baudouin de 32  
Corrozet, Gilles 40  
Corvisier, André 197  
Craig, Edward Gordon 56, 57, 97,  
197  
Crowtherová, Kitty 127, 131 – 134,  
136, 148, 197  
Čechov, Anton Pavlovič 66  
Čechová, Mariana 130, 197  
Červeňák, Andrej 12

### D – Ď

Daguerr, Louis 158, 159  
Dacho, Miroslav 68  
Daubnerová, Sláva 64  
Davies, Douglas 197

Davis, Miles 22  
Dědeček, Jiří 22  
Delumeau, Jean 34, 197  
Demir, Nilüfer 158, 161  
Deutsch I, Niklaus Manuel 40  
Dička, Rudo 12, 13  
Ditte Jurčová, Iveta 60, 65, 197, 198,  
200, 205  
Dobšinský, Pavol 120, 130  
Dočolomanský, Viliam 54, 55, 71, 73  
Dubnička, Ivan 13  
Dudzik, Wojciech 50, 197  
Dušová, Alena 174, 178  
Důzakin, Akin 146, 147  
Důžek, Peter 174  
Dvořáček, Miloš 16  
Dyck, Antony van 153, 154  
Đuriš, Juraj 175

## E

Eagleton, Terry 51, 197  
Erlbruch, Wolf 127, 135, 197  
Elias, Norbert 91, 140, 197  
Erniholdová, Barbora 101  
Evans, Natalie 162, 197

## F

Fekete, Vladislava 78, 198  
Felix, Adam 174 – 176, 183  
Fellini, Federico 171  
Févre, Jean Le 33  
Feyerabend, Johann Rudolf 37  
Fialová, Zuzana 66  
Fischer-Lichte, Erika 78, 198  
Fojtková Fehérová, Dária 60, 198  
Fornayová, Petra 18  
Froidmont, Hélinand de 32  
Fujak, Július 7, 11, 14, 189

## G

Gaarder, Jostein 127, 140, 143 – 147,  
198, 204

Gabašová, Katarína 93, 198  
Gajdoš, Július 82, 83, 198  
García, Rodrigo 200  
Gerson, Jean 31  
Ghelderode, Michel de 113, 114, 198  
Ghetelen, Hans van 39  
Godár, Vladimír 25, 198  
Gottwald, Jakub 100  
Gouhier, Henri 49  
Gregor, Tomáš 174, 179  
Gorgieiová, Tereza 102  
Grotowski, Jerzy 58, 59, 198  
Guthke, Karl 32, 198

## H – Ch

Hába, Michal 61, 103  
Haňák, Miroslav 157, 161  
Havelka, Jiří 75, 76  
Heers, Jacques 97  
Heidegger, Martin 199  
Herzog, Edgar 91 – 93, 99  
Hillman, James 199  
Hlaváčová, Anna A. 56, 199  
Holbein ml., Hans 35, 39, 40, 42,  
43, 194  
Holíček, Braňo (Branislav) 65  
Hollar, Václav 42  
Homér 82  
Horáková, Milada 76  
Hubočanová, Pavlínka 13  
Hučín, Jakub 92, 98, 199  
Hudáková, Danica 174, 178  
Hudec, Branislav 12, 25  
Humeová, Kathryn 139  
Husáková Lokvencová, Magda 64  
Huss, Mathias 40  
Huzinga, Johan 30, 199  
Chadima, Mikoláš 23

## I – J

Inšitorisová, Dagmar 63, 199, 202  
Ivanič, Branislav 174, 178

Jablonská, Anna 66  
Jacksonová, Rosemary 139  
Jankélévitch, Vladimír 199  
Jelínek, Jiří N. 100  
Jiříčka, Lukáš 82, 199  
Jovičević, Aleksandra 96, 200  
Jung, Carl Gustav 11, 199  
Jurkowski, Henry 55, 200  
Jylhä, Pekka 161

## K

Kačmáriková, Eva 200  
Kadare, Ismail 53 – 56, 200  
Kafka, Franz 82  
Kalinka, Andrej 69, 70  
Kalinková, Miriam 70  
Kane, Sarah 81, 82  
Kantor, Tadeusz 56, 57, 84  
Karvaš, Peter 52, 200  
Kastva, Janez iz 42  
Katina, Peter 23  
Kauw, Albrecht 40, 41  
Kavaschová, Dominika 67  
Kerstens, Elizabeth Kelly 157  
Khun, Zdeno 174, 176  
Kieslowski, Krzysztof 171  
Kiliánová, Gabriela 198  
Kiss, Robert 155, 156, 200  
Klimáček, Viliam 67, 85  
Kluber, Hans Hug 36  
Knoblochtzter, Heinrich 38, 194  
Knopová, Eva 62, 64, 65, 70, 81,  
195, 199, 200  
Kokolia, Vladimír 19  
Kolankiewicz, Leszek 73, 200  
Kollar, David 20  
Kott, Jan 57  
Kotte, Andreas 51, 200  
Kozak, Krištof Jacek 50, 200  
Králiková, Marcela 7, 91, 92, 99,  
111, 136, 189, 190  
Kratochvilová, Dana 81, 200

Kunderová, Radka 197  
Kurdí, Aylan 159 – 161, 163, 197,  
204  
Kuzmová, Jana Š. 25

## L

Lakotta, Beate 166  
Le Goff, Jacques 30, 201  
Lébl, Petr 66  
Lecian, Kryštof 16  
Lehmann, Hans Thies 79, 99, 201  
Levaj, Marián 17  
Lévinas, Emmanuel 12, 24, 191  
Lévi-Strauss, Claude 52, 201  
Lindgrenová, Astrid 127, 139 – 142,  
201  
Lipták, Fero 84, 113  
Liuzzi, Mondino dei 35  
Lorca, Federico García 15  
Lotman, Jurij Michajlovič 171, 201  
Lumière, August 173, 174  
Lumière, Louis 173, 174  
Luterán, Ján 67 – 69  
Lutoslawski, Witold 25  
Lützelburger, Hans 40

## M

Madajová, Hela 13  
Madajová, Veronika 25  
Mahler, Gustav 73, 74  
Majling, Daniel 72  
Maldiney, Henri 24  
Malíčková, Michaela 173, 201  
Marec, Adam 70  
Marchant, Guyot 38, 198  
Marinovich, Greg 162  
Marly, Thibaud de 32  
Martinka, Ivan 67, 70  
Masconcelle 36  
Matejovič, Ivan 174, 178  
McDonagh, Martin 166  
Med, Jaroslav 201

- Merian, Matthäus 36  
 Merleau-Ponty, Maurice 14  
 Michálek, Ján 130, 202  
 Miko, František 12  
 Mikolášová, Linda 102  
 Mikuláš, Michal 70  
 Milčák, Peter 22, 201  
 Mistrík, Miloš 63, 201  
 Moravčíková (Kudlačáková), Veronika 7, 99, 127, 131, 136, 142, 189, 190, 196, 198, 199, 201  
 Moravčíková, Erika 99, 196, 198, 201, 202  
 Mosko, Stephen L. 13  
 Moss, David 15, 16  
 Mrštíkovi, Alois a Vilém 73  
 Murnau, F. W. 23
- N**  
 Nádaská, Katarína 130, 202  
 Naidoo, Shauna 13  
 Negker, Jost de 40  
 Nekvasil, Jiří 76  
 Notke, Bernt 39  
 Nouryehová, Andrea 78  
 Novák, Juraj 176, 203  
 Nvota, Jakub 103
- O**  
 Obuchová, Lubica 56, 202  
 Oehring, Helmut 15, 16  
 Ondruš, Ján 17  
 Opatovská, Andrea 16  
 Ostermeier, Thomas 60
- P – Q**  
 Pariláková, Eva 53, 202  
 Pastirčák, Daniel 25  
 Pavis, Patrice 78, 99, 202  
 Pavlovský, Petr 100, 202  
 Petranová, Dana 136  
 Pilátová, Jana 59, 202
- Platón 79, 154, 174, 191  
 Plesník, Lubomír 102, 105, 129, 202  
 Pleydenwurff, Wilhelm 39  
 Poe, Edgar Allan 15  
 Polák, Roman 63, 69, 199  
 Poliak, Juraj 70  
 Poriezová, Miriam 204  
 Pročka, Richard E. 176, 203  
 Přidalová, Marie 129, 203  
 Puškár, Jozef 7, 153, 189, 190  
 Půtová, Barbora 7, 29, 34, 35, 42, 45, 96, 189, 203  
 Quảng Đúc, Thích 164, 166
- R**  
 Rableais, Francois 195  
 Raineri, Palo 20  
 Rancière, Jacques 80, 203  
 Rau, Milo 85  
 Rentz, Michael Heinrich 42, 43, 194, 203  
 Rollins, Henry 22  
 Rose, Jon 19  
 Rostand, Edmond 103  
 Rychta, Pavel 100  
 Ryníková, Renáta 174, 178
- S – Š**  
 Shakespeare, William 63, 103  
 Shamdasani, Sonu 11, 199  
 Schedel, Hartmann 39, 194  
 Schechner, Richard 49, 53, 59, 60, 77, 203  
 Schels, Walter 166, 167  
 Scherhauser, Peter 101, 102, 203  
 Schilling, Árpád 74, 75  
 Schmitt, Jean-Claude 201  
 Schopenhauer, Arthur 157, 166, 203  
 Schwab, Dorothee 137  
 Siddhártha Gautama 166  
 Silva, Joao 162  
 Sládek, Miloš 31, 203
- Sládek, Ondřej 154, 203  
 Sławińska, Irena 49, 204  
 Slivka, Martin 51, 204  
 Słobodzianek, Tadeusz 84, 116, 119, 204  
 Sofokles 53, 202  
 Sohn, Anton 36  
 Sontag, Susan 154, 204  
 Spišák, Juraj 174  
 Spišák, Ondrej 63, 69, 83, 84, 94, 98, 113, 115, 121, 204  
 Spišák, Šimon 67 – 69, 95, 103  
 Sprušanský, Svetozár 65, 66, 195  
 Stavarič, Michael 127, 136 – 138, 148  
 Stehlíková, Eva 56, 204  
 Steiner, Georg 50, 204  
 Stoneová, Dorothy 13  
 Stravinskij, Igor 25  
 Sucharek, Pavol 24  
 Suržin, Pavol 22, 204  
 Szkotak, Paweł 103, 121  
 Šimko, Ján 85, 203  
 Špániová, Marta 204  
 Špork, František Antonín 42, 43, 203  
 Štedroň, Miloš 115  
 Štekláč, Peter 22  
 Šubík, David 23  
 Šubrtová, Milena 130, 143, 145, 204  
 Šušková, Eva 25  
 Švábová, Veronika 77
- T**  
 Tarkovskij, Andrej 171  
 Teren, Lukáš 174  
 Traini, Francesco 33  
 Trier, Lars von 66, 171  
 Turner, Alice 204  
 Turoňová, Radka 161, 204  
 Turzónová, Božidara 66
- U – V**  
 Uhde, Milan 115  
 Uhlár, Blahoslav 62, 63, 69, 201  
 Uličianska, Zuzana 65, 204  
 Vannayová, Martina 74, 76  
 Varnas, Gintaras 60  
 Varsavik, Peter 22  
 Važan, Peter 13  
 Věbrová, Jana 16  
 Věbrová, Lenka 16  
 Večerová, Eva 71  
 Veselý, Ondrej 25  
 Vigevano, Guido da 35  
 Visconti, Luchino 74, 171, 176  
 Vrabec, Norbert 136  
 Vtípil, Tomáš 18, 19, 21
- W – Y**  
 Warlikowski, Krzysztof 60, 82  
 Weinwurm, Friedrich 175  
 Wej-Wej, Aj 159 – 161, 167, 197  
 Wheatstone, Richard 162, 197  
 Willette, Jeanne 159, 205  
 Williams, Robbie 23, 202  
 Wilson, Robert 60, 78  
 Witz, Konrad 37  
 Woerdemann, Stefanie 15  
 Wolgemut, Michael 39  
 Woodman, Francesca 64  
 Yalom, Irvin 129, 205
- Z – Ž**  
 Zogatová, Lenka 13  
 Zvara, Vladimír 18  
 Zwiefelhofer, Miroslav 77, 206  
 Žiška, Kamil 71, 72  
 Žucha, Ivan 18

## Zoznam autorov

**prof. PhDr. Július Fújak, PhD.**

Katedra kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

**doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.**

Katedra kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

**PhDr. Barbora Púťová, Ph.D. et Ph.D.**

Ústav etnológie Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej v Prahe

**Mgr. Veronika Moravčíková, PhD.**

Katedra kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

**Mgr. Marcela Králiková, PhD.**

Katedra kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

**Mgr. Jozef Puškár**

Katedra kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Miroslav Ballay  
Július Fújak  
Marcela Králiková  
Veronika Moravčíková  
Jozef Puškár  
Barbora Púťová

# **(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia**

## **Vydala**

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

## **Recenzenti**

prof. PhDr. Erich Mistrík, CSc.  
doc. PhDr. Michaela Malíčková, PhD.

## **Jazykový redaktor**

PhDr. Marcel Olšiak, PhD.

## **Vedecký redaktor**

Mgr. Erika Moravčíková, PhD.

## **Výkonní redaktori**

prof. PhDr. Július Fújak, PhD.  
doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

## **Technický redaktor**

Mgr. Juraj Novák

## **Grafický dizajn**

©  Equilibria, s. r. o.

Náklad: 200 ks. Vydanie: prvé. Rozsah: 214 strán. Rok vydania: 2016.

Tlač: Equilibria, s. r. o., Košice

Editorická poznámka: České texty neprešli jazykovou redakciou.

ISBN 978-80-558-1098-0

*Zobrazenie/vyjadrenie smrti v umení vyvoláva zásadnú otázku – kde sa končí život a začína umenie? Prítomnosť smrti túto hranicu veľmi zahmlieva. Takýmto spôsobom knižka ukazuje, že európska predstava o umení ako o hermeticky uzavretej oblasti ľudskej estetickéj činnosti, ako činnosti s prvotnou umeleckou funkciou je len krátkym časovým a priestorovým ohraničením v estetizácii sveta. Hraničná situácia, smrť, nám jasne ukazuje, že naše hranie sa na umenie a s umením je len ilúziou, že pravé ľudské aj umelecké hodnoty ležia kdesi na prepájaní reality s obrazom reality. (...) O tom svedčia aj ďalšie otázky, čo sa vynárajú: Kde a kedy je smrť negatívna? V živote, kde je nevyhnutná a nemá žiadne plusové ani mínusové znamienko? V umení, ktoré si zo smrti robí aj posmech? V médiách, ktoré vo svojom kulte mladosti a krásy smrť neregistrujú? (...) Nevieam, či to bol zámer, ale v knižke sa podarilo nájsť príbuzné línie v zobrazovaní/vyjadrovaní smrti v rôznych umeleckých druhoch. Asi preto, lebo smrť je skutočne len jedna. (...) Knižku považujem v slovenskej estetickéj a umenovednej literatúre za výnimočný počin.*

prof. PhDr. Erich Mistrík, CSc.

*Tematizácia, artikulácia a inštrumentácia smrti v umení aj napriek či práve vďaka vysokej miere citlivosti vyústila v predkladanej monografii do legitímneho zastrešenia predmetných tendencií a prístupov termínom detabuizácia s priznaným spochybnením sémantiky a následne pôsobnosti samotného de- ako princípu narúšajúceho, likvidačného, podvratného a pod. Nazdávam sa, že toto je aj kľúč k porozumeniu diskurzu, aký monografia nastavuje, príp. do ktorého vstupuje. Diskurzívne čítanie naprieč jednotlivými druhmi umenia prináša relevantné odpovede tak na špecifické výzvy jednotlivých umení, ako aj na univerzálne platné otázky súvisiace s kultúrnou tabuizáciou smrti a jej transformáciami (napr. na jednej strane masívne odtabuizovanie s evidovateľnými dôsledkami na úrovni miery výrazu, na druhej strane silný kult mladosti a vyhýbanie sa témam staroby a smrti).*

doc. PhDr. Michaela Malíčková, PhD.

ISBN 978-80-558-1098-0

