

ETICKÉ A FILOZOFICKÉ ASPEKTY BLASFÉMIE AKO UMELECKÉHO PRINCÍPU

ROMANA ŠTORKOVÁ MALITI

Filozofická fakulta Univerzity Karlovej v Prahe

Abstrakt: Štúdia pojednáva o troch rozličných podobách rúhačstva v súčasnej ruskej kultúre, a to v umelecko-občianskom akte (vystúpenie punkového zoskupenia Pussy Riot v Chráme Krista Spasiteľa), v hudobnom divadle (režijná interpretácia opery Richarda Wagnera *Tannhäuser*) a v divadelnom texte (hry súčasného ruského dramatika Ivana Vyrypajeva). Rozdielne formy blasfémie v konkrétnom umeleckom diele/akte, ako aj následný spoločenský diskurz o nich či spoločensko-politické dopady na hlavných aktérov podávajú obraz o spoločensko-politickej situácii v Rusku, o vzťahu umenia, politiky, moci a cenzúry, aj o etických hodnotách dnešnej spoločnosti.

Kľúčové slová: blasfémia, bohoľľadačstvo, duchovná kríza, cenzúra, Pussy Riot, Timofej Kufabin, Ivan Vyrypajev

Duchovná kríza spoločnosti a individuálne bohoľľadačstvo sú vzájomne prepojené fenomény. Umelci ako najcitlivejšia časť spoločnosti reagujú na duchovnú krízu a vyprázdnenosť v návrate k starému alebo v hľadaní nového duchovna. Toto hľadanie má rôzne podoby – od tvorivej reinterpretácie náboženskej symboliky vo svojom umeleckom diele (napríklad motívov Starého a Nového zákona) cez osobnú štylizáciu do subjektívizovanej podoby proroka (mesianizmus či štylizácia vo forme duchovného vodcu, guru) až po spochybňovanie a provokáciu formou umeleckých atakov na náboženské, cirkevné a duchovné hodnoty.

Pojem blasfémia (bohorúhačstvo, rúhačstvo)¹ a jeho interpretácie sú dnes integrálnou a nesmierne aktuálnou témou spoločenskej debaty. Nesúvisí to prirodzene len s liberalizovanou spoločnosťou, ale aj so širším spoločensko-politicko-kultúrnym diskurzom v súvislosti napríklad so stretom kresťanstva a islamu (kauza dánskych karikatúr proroka Mohameda). Rovnako je blasfémia a jej výklad stále živým objektom umeleckého skúmania a tvorby. Spochybňovanie vlastných a „cudzích“ duchovných hodnôt sa prirodzene rodí na prelome tisícročí a na začiatku nového milénia, ktorého prebiehajúce udalosti (terorizmus, migračná kríza), nastavujú európskej civilizácii postavenú na kresťanských hodnotách zrkadlo a núti ju hľadať spôsoby ich ochrany. V roku 2005 zarezovala kauza karikatúr proroka Mohameda zverejne-

¹ Je zaujímavé, že kým české i slovenské slovníky cudzích slov definujú blasfémiiu v širšom, nie striktné náboženskom kontexte ako „urážanie, znevažovanie niečoho, čo je hodno veľkej úcty, rúhanie“ (porov. napr. *Slovník cudzích slov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2005), britské a americké slovníky definujú blasfémiiu vždy v súvislosti s náboženskými hodnotami a symbolikou: „the action or offence of speaking sacrilegiously about God or sacred things; profane talk“ (*Oxford Dictionary*); „impious utterance or action concerning God or sacred things“ (*Random House Dictionary*), „the act of insulting or showing contempt or lack of reverence for God; the act of claiming the attributes of deity“ (*Merriam-Webster Dictionary*).

ných v dánskom denníku Jyllands-Posten. Reakciou boli na jednej strane vlna solidarity, podpora Dánsku a mnohé ďalšie uverejnenia dánskeho originálu v európskych médiách, no na strane druhej reakcia krajín islamského sveta, napríklad v podobe humorných textov a kresieb zosmiešňujúcich kresťanský svet.

Kým v klasickej filozofii sa vníma rúhanie ako forma porušenia náboženských zákonov, súčasná filozofia považuje blasfémiiu nie za náboženskú, ale za morálnu koncepciu vo vzťahu k spoločenskej, prípadne individuálnej morálke, a to predovšetkým v súvislosti s umením a médiami a ich prejavmi ako kritickými spoločensko-politickými aktmi voči cirkvám a náboženstvám. Kde sú hranice bohorúhačstva v spoločenskom diskurze a kde v umení? A ako sa tieto dve prostredia prepájajú? Na čo má umelec právo z hľadiska svojej individuálnej morálky? Do akej miery sa umelcova individuálna sloboda s požiadavkou slobody prejavu a umenia bez cenzúry podriaďuje spoločenskej morálke a princípom neprekročiteľného tabu z hľadiska kultúrnej antropológie? Rozličné formy persifláže či blasfémie v umeleckom diele podliehajú špecifickému kontextu umelcovho zámeru (t. j. dôvodom, pre ktoré vznikli, a dôsledkom, ktoré spôsobia). Podľa Andrey Terezy Nitisor, „blasfémia v literatúre, hoci je neodmysliteľne spätá s náboženstvom a jazykom, má množstvo konotácií a interpretácií (disidencia, intertextualita, kritika kolonializmu, diskurzívna stratégia, alterita/inakosť, etnicita, subverzívny text). V dôsledku toho blasfémia v literatúre stimuluje plodnú diskusiu o tolerancii, slobode vyjadrenia a re-situovaní (post)moderného jedinca v dnešnom svete, ktorému dominuje zvláštna zmes sekulárnych a náboženských hodnôt.“²

Základné aspekty diskurzu o tabu (pričom tabu tu chápeme ako sociálny zákaz spojený s náboženstvom) a jeho porušovaní ostávajú stáročia nemenné. Hranice diskurzu sa však uvoľňujú, predovšetkým pokiaľ ide o následnú obhajobu či zdôvodnenie porušenia tabu (napr. vo forme prekročenia etických hraníc rúhačstvom). Príkladom je nedávna široká diskusia politikov, intelektuálov a umelcov konfrontujúcich sa s vystúpením ženskej punkovej skupiny Pussy Riot v moskovskom Chráme Krista Spasiteľa a s následkami, ktoré z toho vystúpenia vyplynuli. Slovinský filozof a kultúrny teoretik Slavoj Žižek stavia obscenitu umeleckej intervencie do kontrastu s monštruóznosťou zákona a súdnictva v Rusku. „Členky Pussy Riot sú obvinené z rúhania a podnecovania náboženskej neznášanlivosti? Odpoveď je jednoduchá: skutočným rúhaním je obvinenie zo strany štátu, ktoré nazýva náboženskou neznášanlivosťou jednoznačný akt politického protestu proti vládnucej klike. Spomeňme si na Brechtov bonmot z jeho Trojgrošovej opery: ‚Čo je vykradnutie banky v porovnaní so založením novej banky?‘ V roku 2008 nám Wall Street priniesol novú verziu: čo je krádež zopár tisícov dolárov, za ktorú ide niekto do väzenia, v porovnaní s finančnými špekuláciami, ktoré pripraví desiatky miliónov ľudí o domovy a úspory a ktoré sú potom vznešene kompenzované zo strany štátu? A teraz tu máme ďalšiu verziu moci štátu z Ruska: čo je skromná obscénna provokácia Pussy Riot pri porovnaní s gigantickou obscénnou provokáciou štátneho aparátu, ktorá zosmiešňuje poňatie patričného práva a poriadku?“³

² NITISOR, Andrea Tereza. Speaking the Despicable: Blasphemy in Literature. In *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 2010, Vol. 16, Issue 6, p. 69.

³ ŽIŽEK, Slavoj. The True Blasphemy. In *chtodelat news*. Dostupné na <https://chtodelat.wordpress.com/2012/08/07/the-true-blasphemy-slavoj-zizek-on-pussy-riot/>.

Aj keď si uvedomujeme základný zámer tejto provokácie zo strany Pussy Riot – upozornenie na prepojenie štátu a cirkvi a protest proti prezidentovi Putinovi – pri úvahách o kontexte ich umeleckého/politického/občianskeho aktu si musíme klást aj ďalšie otázky. Čím je obscénnosť v chráme? Čím je tanec v maskách v priestore určenom pre náboženský rítus? Čím je projekcia seba ako umelca do pozície duchovnej osoby, kazateľa, kňaza? Do akej miery je použitie/využitie/zneužitie sakrálného priestoru a symboliky spojenej s duchovným obradom obhájiteľné z hľadiska zámeru občianskeho aktivizmu a politicko-spoločenskej kritiky? Existuje nespočetné množstvo argumentov na obhajobu i na odmietnutie podobnej intervencie. Aj v prípade, že ju zásadne odmietame, jej zmysel môžeme nachádzať v následnom angažovanom spoločenskom diskurze, v konfrontácii intelektuálnych, spoločenských, politických a náboženských autorít. Ak však tému otvoríme z hľadiska filozofického a etického, narazíme na základnú otázku: Pokiaľ siahajú hranice formálnej provokácie v prospech inej veci a kde už ide o jej neakceptovateľné prekročenie? Ak uvažujeme v širšom zmysle „iného“, „obráteneho“, „neočakávaného“, „provokatívneho“ použitia duchovnej symboliky v umení (s akýmkoľvek cieľom – či už s úmyslom spochybníť samotnú duchovnosť, vieru, cirkev, alebo transformovať toto spochybnenie na útok voči iným inštanciam a aparátom), je pre nás významná jediná otázka: Do akej miery ide o spochybnenie v zmysle bohohľadačskom a do akej miery o urážku, zneuctenie, rúhačstvo – teda blasfémiiu?

Druhým zaujímavým príkladom zo súčasného Ruska je škandál, ktorý otriasol ruským divadelným svetom a zasiahol tak širšiu kultúrnu obec, ako aj smerovanie kultúrnej politiky štátu. Ide o minuloročné súdne pojednávanie s operným režisérom Timofejom Kuľabinom. Príčinou predvolania bola režijno-dramaturgická interpretácia Wagnerovho *Tannhäusera* v novosibirskom Divadle opery a baletu. Podľa jeho vlastných slov, Kuľabin sa chcel prostredníctvom výraznej aktualizácie diela predovšetkým vysporiadať s výkladom a prepojením mytologického priestoru Venušinej jaskyne a reálneho priestoru wartburského zámku. Z postavy Tannhäusera teda urobil ambiciózneho režiséra, ktorý točí film o Kristovi a jeho rokoch prežitých v hriechu. Vo Venušiných objatiach stráda, chce urobiť pokánie a objaviť reálny svet s jeho utrpením.

Po niekoľkých reprízach dostal novosibirský metropolita ruskej pravoslávnej cirkvi mnoho listov, v ktorých sa odosielatelia rozhorčovali nad aktualizáciou libreta (nahota na scéne, scény orgií) a predovšetkým nad plagátom k filmu, na ktorom je Kristus ukrižovaný medzi nohami nahej Venuše a ktorý sa zjaví vo veľkom formáte na scéne. Režisér Kuľabin bol pre podozrenie z verejného zneuctenia náboženskej symboliky postavený pred súd, napokon ho však neusvedčili zo žiadneho kriminálneho prečinu (nielen v súvislosti s existujúcou legislatívou, ale aj vďaka veľkej podpore zo strany divadelníkov a známych umelcov).

Kým v prípade Pussy Riot uvažujeme ani nie tak o umeleckom akte, ako skôr o akte „občianskej neposlušnosti“, politickej provokácii v reálnom čase a reálnom priestore, v prípade *Tannhäusera* stojíme pred problémom rešpektovania iluzórnosti divadelného diela a uvedomenia si toho, že estetickú rovinu nie je vždy možné zamieňať s rovinou etickou. Neporovnávame tieto dve udalosti, keďže ich porovnanie nie je možné ani vzhľadom na formálno-obsahovú odlišnosť (prezentácia v chráme versus prezentácia v nesakrálnom priestore, t. j. priestore určenom pre slobodnú umeleckú tvorbu), ani vzhľadom na ich rôzne dôsledky (dve členky Pussy Riot boli

zatknuté a nepodmienečne väznené, režisér Kulabin nie). Oba sú však odlišnými príkladmi istej tendencie typickej pre našu dobu. Takisto nie je našim zámerom uvedené udalosti obhajovať – samozrejme, kým o nich uvažujeme ako o umeleckých/občianskych aktoch obsahujúcich element rúhačstva, a nie ako o udalostiach upozorňujúcich na ľudsko-právnu problematiku, problematiku občianskeho aktivizmu, problematiku umeleckej slobody a problematiku novodobej cenzúry.

Blasfémia sprevádza dejiny cirkvi a západnú, kresťanskú civilizáciu po celé stáročia. Neboli to však práve umelecké intervencie v modernom (predovšetkým vizuálnom) umení 20. storočia, ktoré posunuli hranice vnímania a akceptácie bohorúhačstva? Religionista a kulturológ Brent S. Plate, autor publikácie *Blasfémia: Umenie, ktoré uráža*⁴, v interview uviedol: „V skutočnosti neexistuje presná definícia blasfémie. Pojem sa často používa, ale vlastne nebol nikdy definovaný nejakou cirkvou (náboženskou skupinou) a ani legálnym politickým zoskupením. V religionistike je zaužívaný výklad pojmu akosi nejasnou kombináciou sakrálneho a profánneho. Dielo nie je blasfemické samo od seba, niekto ho musí označiť za blasfemické. Blasfémia je akt, udalosť, ktorá sa uskutočnila. Umelci nevytvárajú blasfemické diela. (...) Blasfémia vzniká v diele a v reakcii na dielo. Mnohé z moderných diel môžu byť považované za prejav blasfémie, ak na ne nahliada niekto konkrétny cez nejakú konkrétnu optiku. Reakciou môže byť cenzúra, či zákaz diela. V minulosti bolo reakciou uväznenie, či odsúdenie na smrť. (...) Ľudia vyhľadávajú moc a spôsob, ako sa proti niečomu vyjadriť. A toto sa často vníma v spojení s blasfémiou. Umelecký zámer je iste dôležitý, ale ak chce byť umelec zodpovedný, musí predpokladať a mať kontrolu nad vnímaním diela zo strany verejnosti. Nemôže povedať: ‚nie, vy ste to nepochopili.‘ (...) Umenie a náboženstvo boli vždy kontroverzné. Dotýkajú sa totiž hlbokých potrieb, túžob, nedostatkov a obáv človeka. Ak chceme uvažovať nad tým, čo je pre nás kontroverzné, mali by sme začať uvažovať o tom, čo je pre nás ešte stále posvätné.“⁵ Plate vo svojej publikácii pracuje predovšetkým s výtvarným umením a filmom. Píše o enigmatických, ale aj menej známych dielach predovšetkým súčasného umenia, ktoré boli označené za blasfemické, alebo sú iným spôsobom eticky kontroverzné a zraňujúce (výtvarná inštalácia *Hell* bratov Champanovcov, film *Život Briana* od Monthy Python's, fotografia *Piss Christ* od Andresa Seranna, tvorba Hermana Nitscha či Banksyho). Analyzuje tiež staršie diela – Caravaggia, Muncha, Rembrandta, Chagalla. Hľadisko vizuality je totiž pri rúhačstve nesmierne dôležité: hoci denne prijímame obrovské množstvo vizuálnych informácií, rúhanie sa prostredníctvom obrazov stále vnímame omnoho citlivejšie než rúhanie sa v texte alebo slovnom prejave.

Tvorba ruského dramatika Ivana Vyrypajeva, predstaviteľa tzv. novej drámy, je charakteristická bohohľadačstvom v jeho najrôznejších podobách. Sám autor sa v rozhovoroch vyznával z inklinácie k rozličným duchovným smerom a vieram – obdivuje islam, arabskú kultúru a v súčasnosti je jeho život silne spätý s východnou filozofiou a jógou. Myšlienково sa často konfrontoval s ruským pravoslávím a dnes opakovane hovorí o kríze západnej, kresťanskej spoločnosti.

V starších textoch, ktoré experimentujú s možnosťami monologu, necháva Vyrypajev plynúť prúd slov či asociatívnych slovných konštrukcií. Jeho jazyk je miestami

⁴ PLATE, Brent S. *Blasphemy: Art that offends*. Londýn : Black Dog Publishing, 2006.

⁵ Z rozhovoru s Brentom Plateom, autorom knihy *Blasphemy: Art that offends*. Dostupné na <https://www.youtube.com/watch?v=pulsSACLhQA>.

priam umelý, vykonštruovaný, pohybuje sa medzi archaickosťou a najsúčasnějšíou súčasnosťou. Nie náhodou sa často necháva inšpirovať Bibliou a inými náboženskými textami. Ako autor chce byť kritický, má ambíciu otvorene komentovať súčasnosť. Vyhyba sa priamej divadelnosti. Jeho hry charakterizuje monologickosť, monodramatickosť, necharakterizuje postavy a vzťahy medzi nimi. Napriek vedomej provokatívnosti a bezočivosti, Vyrypajev trpezlivo hľadá univerzálne duchovno. Jeho vzťah k Bohu je vzťahom „v niečo veriaceho“ súčasníka.

Tieto tendencie najvýraznejšie predviedol v hre *Kyslík* (2002) – v texte, ktorý je zámerne a priznane intelektuálny, formálny a racionálny. Vyrypajev prejavil želanie, aby sa *Kyslík* stal manifestom generácie dnešných tridsiatnikov, „ktorým na hlavu padá kdesi z vesmíru veľký meteorit“.⁶ Ironia autora sa rýchlo mení na tragický pocit z bytia, na zúfalstvo z nedostatku kyslíka. *Kyslík* je zostavený z desiatich scén, desiatich DJ-ských samplov alebo – ak chceme – z desiatich Božích prikázaní. On a Ona, postavy hry, vyrozprávajú príbeh Sašu, ktorý sa zamiloval do dievčiny Saše, a preto v záhrade zabil lopatou svoju ženu. V texte sa mnohokrát cituje Biblia, autor reaguje na aktuálne medzinárodné problémy a komentuje ich (útok na „Dvojčky“, vojna v Iraku, moslimský svet). *Kyslík* je viac než hrou s dramatickými či divadelnými zákonitosťami – je hudobnou skladbou alebo DJ-ským setom. Vyrypajev akoby prirovnával Mojžišove tabule so znakmi k ryhám na vinylových platniach. Text je v podstate veľmi religiózny, vzťah autora k Bohu je vzťahom súčasníka, ktorý v niečo úprimne verí a napriek svojmu spochybneniu hľadá. Svojský, plný protirečení, no stále rešpektujúci vzťah k duchovnu vyjadril Vyrypajev v diskusii na festivale Nová dráma/New Drama 2016: „V prvom rade chcem povedať, že neverím v žiadnu duchovnosť v mystickom chápaní. Základ duchovnosti je v komunikácii. Verím v to, že by sme sa mali naučiť navzájom komunikovať. Podstatou človeka je láska a súciti. Nie je to čosi, k čomu musí dospieť. Je to základná ľudská vlastnosť. Človek je súčasťou biologického sveta. Tak ako napríklad rastliny. Pri štúdiu rastlín pozorujeme, že každá z nich, dokonca aj jedovatá, vo svojej podstate vyžaruje lásku. Podstatou celej kozmickej prírody je poznanie a balans. Vlky, ktoré žerú jeleňov, tvoria balans, pretože čistia les. Zlo nastane vtedy, keď sa tvoj rozum vzdávauje organickému kontaktu s vesmírom. Keď stráca kontakt s tvojím skutočným ja. Môžeš to nazvať Bohom alebo Vesmírom, ako chceš. Ide o vnútorný kontakt s energiou a skutočným životom, o vytváranie komunikácie. O čo nám vlastne ide? Chceme, aby bolo zle alebo dobre? Neexistuje človek, ktorý by chcel, aby bolo zle. Dokonca aj islamskí teroristi chcú, aby bolo dobre. Aj násilník, ktorý znásilňuje svoju obeť, to robí preto, lebo hľadá šťastie. Je jednoducho len chorý, nechápe, že uspokojenie nadobúda utrpením druhého. Je to choroba, nesprávne rozpoloženie biologických energií v tele. Je potrebné to liečiť. Ale väzenie nie je tým správnym spôsobom liečby. Všetci máme v sebe lásku – len je jednoducho uzamknutá a my musíme nájsť spôsob, ako ju vypustiť.“⁷

Každá z desiatich skladieb naruša vžitú interpretáciu pravidiel a vykladá ich novým spôsobom, v duchu generačnej filozofie dnešnej mládeže, jej súčasným jazykom (slangom). Hra je akoby postavená na čiernobielych a prvoplánovo provo-

⁶ VYRYPAJEV, Ivan. *Hry*. Prel. Eva Maliti Fraňová a Romana Štorková Maliti. Bratislava : Divadelný ústav, 2016, s. 101.

⁷ VYRYPAJEV, Ivan – ŠTORKOVÁ MALITI, Romana [rozhovor]. Potrebujeme sa zbavovať strachu. In *kod*, 2016, roč. 10, č. 6, s. 58.

kujúcich kontrastoch, najmä keď Vyrypajev komentuje politiku (židia a moslimovia, Rusi a Čečenci). Rytmizovaný text určený pre rýchlu deklamáciu, v ktorom abscentuje akýkoľvek kontakt a komunikácia postáv, strieda pasáže spomalenia, náhlej intímnej spovede a partnerského zblíženia. No aj tento moment ľudskosti Vyrypajev v závere popiera a ironizuje. Na prvý pohľad je hra negatívna a skeptická – hovorí o potrebe dýchať, prirovnávajú ju k potrebe vraždiť. Vyrypajevove metafory sú niekedy drsné, v jeho svete je život blízko smrti, zlo je len opakom dobra. Absolútne presné je však jeho vyjadrenie pocitu generácie tridsiatnikov, najmä tých, ktorí sa narodili v istej ideológii a dnes žijú v tzv. postkomunistickej krajine. Charakterizuje ho dezorientácia v presne stanovenej štruktúre, dezilúzia z iluzívnej prítomnosti, sloboda v obmedzenosti alebo jednoducho večný nedostatok kyslíka v prekysličenom prostredí. Vyrypajevov prístup k aktualizácii a výkladu Desatora sa dá prirovnávať k prístupu Krzysztofa Kieślowského v jeho filmovom *Dekalógu*, keď konfrontuje naše vžité predstavy o vine/nevine, zločine/treste, hriechu, morálnom/nemorálnom na jednoduchých krátkych príbehoch. Posúva možné výklady jednotlivých prikázaní a spochybňuje naše zaužívané úvahy o nich. Žižek píše: „Jak přesně se jednotlivé části Kieślowského Dekalogu vztahují k jednotlivým prikázáním Desatera? Většina interpretů se uchyluje k tezi, podle níž tento vztah není jednoznačně definován: jednotlivé epizody nelze spojovat pouze s jedním prikázáním, příslušné korespondence jsou o něco mlhavější, jeden příběh často odkazuje k několika prikázáním. (...) Jeho [Kieślowského] strategie se zde nesmírně podobá tomu, co známe z Hegelovy Fenomenologie ducha: vezme si nějaké prikázání a „inscenuje“ je, aktualizuje v nějaké exemplární životní situaci, čímž vynáší na světlo světa jeho „pravdu“, neočekávané okolnosti podrývající jeho výchozí premisy. Jsme téměř v pokušení říci, že z tohto posunu každého jednotlivého prikázání je ve striktně hegelovském duchu generováno bezprostředně následující prikázání.“⁸

Podobne pristupuje k prikázaniam Vyrypajev, keď na podklade archetypálneho príbehu (iracionálna vražda manželky kvôli novej žene) a vo forme opakujúcich sa refrénov (v dráždivej kombinácii slova a hudobného rytmu hip hopu a deklamácie náboženského rítu) vykladá Desatoro z pohľadu etiky súčasníka, pričom sa vyjadruje k širším politicko-spoločenským problémom a zároveň k úplne banálnym záležitostiam:

A zasa ste počuli, že otcom bolo povedané: Vôbec neprisahajte – ani na nebo, lebo ono je Božím trónom, ani na zem, lebo ona je podnožkou jeho nôh, ani na Jeruzalem, pretože je mestom veľkého Kráľa? A ja neviem, kto je dnes kráľom v Jeruzaleme, tuším tam vôbec nie je taký človek, ktorý by to všetko vedel dať do poriadku, ale určite viem, že nebudem prisaháť na mesto, v ktorom ľudia explodujú v autobusoch a na námestiach ako melóny na horúcom slnku. No zato jedna moja známa, dievčina s mužským menom Saša počas svojho krátkeho života už dvakrát prisahala na nebo a raz na zem. Prvýkrát prisahala, keď ju nejaký chalan rovno

⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae rerum*. Praha : Nakladatelství AMU, 2016, s. 21.

na ulici pobozkal, ale nie na líca ani na ústa, nie na čelo, na ucho ani na krk, nie na plece ani na prsia, nie na brucho ani na chrbát, nie na bedro ani na zadok, nie na nohy ani na jedno zo všetkých menovaných miest, no pobozkal ju rovno na ulici za bieleho dňa. Vtedy prisahala na nebo, že ani tráva nikdy nemala na jej telo taky čarovný účinok ako tento nehanebný bozk. Druhýkrát prisahala na nebo, keď sa jej manžel, brunet nevidanej krásy, spýtal: je to pravda, že ma podvádzaš s nejakým úbožiacom z provincie? A ona povedala: prisahám na nebo, že nie. A na zem prisahala, keď ju napínalo z vodky a pelmeňov, ktorými ju nakrmili kamaráti toho chlapca, s ktorým podvádžala muža, pretože dovtedy nič také nejedla. A vtedy prisahala na zem, ktorú ogrcala, že už nikdy viac nebude jesť tieto smrtonosné ruské potraviny, ktoré neobsahujú ani kúsok kyslíka, len ťažobu a veľmocenský pátos.⁹

V téme morálneho prečinu, jeho príčina a dôsledkov pokračuje autor ešte dôslednejšie v dramatickom texte *Júl* (2006). Tento „text na predvedenie“ opisuje počiatočný stav, východisko, príčinu a štartovací mechanizmus pomätenia mysle dôchodcu. Nasleduje ťaživý a strašidelný sled jeho vražd a pobytu v odpudivom blázinci, ktorý plynie v monológ, nelogicky a šialene rozbitom miestami na dialogický „kvázi monológ“. Vyrypajeva monodráma na prvý pohľad provokuje tým, že prináša príbeh masového vraha, ktorý má prednášať žena-herečka. Autor si však uvedomuje hranice tejto provokácie – môže v divadle šokovať postava masového vraha a šialeného starca, keď dnes dokonca vraždia deti v školách? A tak sa autor hrá s poetikou a možnosťami žánru. *Júl* je odvážny svojím formálnym experimentovaním so žánrom monodrámy, a tiež v rámci tvorby štruktúry textu, keďže využíva optiku a myslenie chorého človeka, šialenca. Takmer prázdny javiskový priestor je autisticky dôsledne rozdelený na sektory a dramatik prísne predpisuje, v ktorom sektore má herečka prednášať konkrétnu pasáž textu. Dielo kladie nesmierne nároky na jej interpretačné schopnosti – nielen pre dekadentný obsah, psychologickú náročnosť, ale tiež pre presné, priam matematicky vykalkulované formálne princípy. Autor zámerne používa nekonečné súvetia a prikazuje interpretke textu, aby deklamovala celé pasáže bez jediného nádychu.

V *Kyslíku* hlavná postava Saňok prechádza životom v podstate bezproblémovo aj po tom, ako zavraždí a na záhrade zakope svoju ženu. Vyrypajev stavia zlyhanie jedinca do opozície voči globálnemu zlyhaniu a antihumánosti. V *Júli* sa starec Piotr po svojich ohavných činoch (vražda muža, pokus o vraždu dieťaťa, kanibalizmus) dostáva do priameho kontaktu s morálnou inštanciou – úkryt pred zákonom a spoločnosťou nájde v pravoslávnom kláštore a blízkym priateľom sa mu stane pop Michail. Piotr nepocituje strach a ani potrebu kajať sa. Jeho vlastný postoj k predchádzajúcim činom ostáva nemenný. Funguje na nejakom prízemnom až zvieraacom prístupe k priestoru, času a ľuďom. Chápe dobro, no uvedomuje si, že je zvláštne, keď je

⁹ Vyrypajev, Ivan. *Hry*, s. 77.

niekto voči nemu dobrý. Mentálne sa voči duchovnému priestoru a duchovnosti vymedzuje, existuje v akejsi dichotómii „ja a oni“, v bipolárnom vnímaní reality a sveta. Po príchode do kláštora by nemal problém spáchať na otcovi Michalovi rovnaký čin ako na svojich predchádzajúcich obetiach: „A potom som ho nohami preštepoval ako kazajku hrubými nitkami a celý ten pokrovček z popa-júla som položil pred vchod k ich rajskému oltáru. Inak, dobre, že som ho zvalcoval nohami, lebo keby som ho začal jesť, len by som si zodral hrdlo a nesplnil by som si nikdy svoju svätú povinnosť voči otcovi Michailovi. Určite ho vtedy zachránil ten jeho boh, a chvalabohu.“¹⁰

Aj ďalší Vyrypajevov text, *Genezis 2* (2004) s podnázvom *Tragédia zmyslu*, je založený na konotáciách so Svätým písmom. Autor prehlásil, že divadelný text je kompilátom vybranej korešpondencie schizofrenickej pacientky Antoniny Velikánovej. No v skutočnosti ide o autorskú mystifikáciu, literárnu fantáziu odkazujúcu k biblickej postave Lótovej ženy. *Genezis 2* je svedčbou citlivej osobnosti, ktorú spoločnosť odvrhla. Aj tu sa narába s religiozitou, biblickými mýtmi a archetypálnymi motívami. Kým v predchádzajúcich zmiňovaných textoch (*Kyslík*, *Júl*) autor nepoužíval deformáciu a spochybnenie náboženskej symboliky priamo, v *Genezis 2* jeho kritická konfrontácia so západnými náboženskými systémami kulminuje. Najradikálnejším príkladom v texte sú komické kuplety proroka Jána, ktoré autor kombinuje s korešpondenciou schizofreničky Antoniny Velikánovej a s dialogickými výstupmi Boha a Lótovej ženy. Blasfemický aspekt kupletov je prítomný na prvý pohľad už v samotnom princípe spevu obscénnych piesní postavou proroka Jána. Vyrypajev však tenduje k spochybňovaniu nielen náboženských, ale akýchkoľvek ideologických dogiem. Jeden z kupletov sa napríklad volá *Deň prostitúcie* a je zosmiešňujúcim odkazom na Deň konštitúcie (ústavy):

Na tóny akordeónu vám svoje piesne zaspieva prorok Ján.

Deň prostitúcie.

Nože, odhrňte závesy. A nože, otvorte okna dokorán, nože,
pozrite, čo to je!

Čože sa to deje, len sa pozrite!

V bytoch, na gaučoch, na matracoch a na dlážke, na kobercoch
je – prostitúcia,

prekrásna prostitúcia, tancuje a spieva!

Deň prostitúcie je ako deň víťazstva svetla nad tmou.

Je deň prostitúcie, tancujeme a spievame, v každom dome horí
veľká sviečka!

Viacvrstvový sex je ako viacvrstvový život. Je ako čistý sneh.

Sex na telefón a v apartmánoch, anál a grupák, všetci majú čo robiť a vo všetkom
je zmysel.¹¹

Autorova tendencia konfrontovať sa s najrozličnejšími ideológiami a ideologizmami (nielen s tými, ktoré súvisia s režimom, ale aj s tými, ktoré súvisia s náboženskými dogmami) sa prejavuje v hre *Genezis 2* práve prostredníctvom šokujúceho a provokujúceho obsahu. Podľa prekladateľky Evy Maliti-Fraňovej, „Vyrypajev vo svojich textoch programovo ‚likviduje‘ účinky všemožných ideologizmov a ideologických nánosov ľudského vedomia, pričom je zrejmé, že tým sleduje svoj dôležitý

¹⁰ *Ruská dráma*. Zost. Eva Maliti Fraňová a Romana Maliti. Bratislava : Divadelný ústav, 2008, s. 268.

¹¹ VYRYPAJEV, Ivan. *Hry*, s. 116.

cieľ, ktorého záber je oveľa širší než „len divadlo“. Snaží sa priam v základoch oslobodiť človeka od zväzujúceho pôsobenia ideológií a dogmatizmu, až sa môže zdať, akoby sa proces „odkľatia“ neslobodnej bytosti stal jeho vlastnou ideológiou.“¹²

Nie náhodou sme pre úvahy o rúhačstve použili tri príklady z Ruska. Každý z nich je príkladom svojším a reprezentujúcim inú optiku – Pussy Riot ako akt občianskej neposlušnosti, občianskeho aktivizmu a spoločensko-politického protestu; režijná interpretácia Wagnerovej opery *Tannhäuser* ako príklad umeleckej provokácie v kontexte aktualizovaného výkladu klasického diela; dielo Ivana Vyrypajeva ako príklad provokácie v kontexte dlhodobej literárnej autorskej koncepcie a osobnej duchovnej premeny autora. Nie je náhodné, že práve v Rusku (predovšetkým v súvislosti s Pussy Riot a *Tannhäuserom*), zmietanom morálnou krízou spoločnosti, ktorú popri inom reprezentuje prepojenie vládnej moci a cirkvi, sa objavujú tendencie k cenzúrnym zákonom či politickým zásahom do umeleckej slobody a slobody slova. Je zrejmé, že kontroverzná podstata samotnej blasfémie v umení vstupuje do novej éry jej hodnotenia zo strany spoločnosti. Rúhačstvo a rôzne formy umeleckej prezentácie tabuizovaných a kontroverzných tém sú súčasťou umenia odnepamäti. Spoločenský diskurz o rúhačstve je súčasťou vývoja spoločenského a individuálneho vedomia. Nemožno predpovedať vývin samotnej tendencie, rovnako ako sa dnes, v období istej spoločenskej a hodnotovej krízy, dá ťažko predpokladať civilizačná evolúcia. Isté však je, že spoločnosť sa v tejto debate, tak ako už tisíce rokov, vždy bude nachádzať medzi totálnym odmietnutím, či dokonca snahou o cenzurovanie, a akceptáciou z hľadiska zmysluplnosti v kontexte umelcovej koncepcie a slobody.

ETHICAL AND PHILOSOPHICAL ASPECTS OF BLASPHEMY AS AN ARTISTIC PRINCIPLE

Romana ŠTORKOVÁ MALITI

This study focuses on three instances of blasphemy in contemporary Russian culture: an artistic civic act (the performance of the Pussy Riot group in the Cathedral of Christ the Saviour), musical theatre (the directorial interpretation of Richard Wagner's opera *Tannhäuser*) and theatre texts (plays by the contemporary Russian playwright Ivan Vyrypaev). Different forms of blasphemy in particular works of art or artistic acts, as well as the consequent social discourse about them or social-political impact on the main parties involved, give a picture of the social and political situation in Russia, the relationship of art, politics, power and censorship, as well as of the ethical values of contemporary society.

Príspevok vznikol v rámci doktorandského štúdia na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe, školiteľka Helena Ulbrechtová.

¹² Maliti Fraňová, Eva. Poznámka prekladateľiek. In VYRYPAJEV, Ivan. *Hry*, s. 259.