

:: Fenomén smrti a jeho architektonická a umelecká reflexia Veronika Kapišinská

The funeral and commemorative architecture is a fascinating cultural phenomenon. These emotively powerful structures have the special power to touch us and stimulate metaphysical reflections, human imagination and emotional perception as well. They try to provide immortality, the eternal remembrance and the fame to the deceased buried in their space. These facts make of them a unique architectural challenge which involves combination of symbolism, beliefs, cults and cultures, religious ideas and existential meanings. These last marks of human existence in this world are therefore a very sensitive and personal architectural and artistic mission. The research of their specific spatial, temporal and topographical qualities often takes places in limit positions. Consequently the definitions and the qualities in the field of sepulchral architecture are unusual and very original according to the uniqueness of their perception.

Pohrebna a komemoratívna architektúra je fascinujúcim kultúrnym fenoménom. Téma konečnosti ľudského života a prítomnosti smrti v našom živí bola vždy jednou z kľúčových tém filozofie, literatúry, ale aj výtvarného umenia. Tajomnosť a mystickosť, ktoré zánik života neodmysliteľne obklopujú, človeka odjakživa priťahovali. Umelecké vyjadrenie postoja k smrti je jedným z pokusov ako prekonať obávanú smrteľnosť, ako bojovať s jej fatálnym odkazom.

Spôsob vyrovnania sa s touto neodvratnou skutočnosťou mal v priebehu dejín rôzne podoby, závisel od momentálneho všeobecného nazerania na posmrtný život, či aktuálnych filozoficko-etických a náboženských postojov. V niektorých obdobiach mali pohrebne stavby v architektonickej hierarchii kľúčové postavenie, v iných bol naopak ich význam potlačený natolko, že ako samostatný stavebný typ takmer zanikli. Architektúra však mala v tomto smere v konkurencii iných umeleckých druhov vždy výnimočné postavenie. Zabezpečovala totiž materiálne ohraničenie mystického priestoru a tým aj posilnenie posvätnosti miesta pochovania človeka. Hrobky tak možno chápať ako večné posmrtné príbytky, kde duša prebýva po zániku tela. Čas aj priestor je tu vymedzený z hľadiska ľudskej existencie.

Základné smerovanie pohrebnej architektúry teda vyplýva z časovej



obr. 1 Mohyla M. R. Štefánika na Bradle

podmienivosti ľudského života. Jej interpretácia preto vychádza, popri tradičných priestorových hodnotách, predovšetkým zo zohľadnenia časového fenoménu. Čas je u týchto duchovne silných objektov dokonca dôležitejším určením ako priestor, keďže podstata ich existencie sa spája s problematikou samotného bytia. Spätosť s časom je preto v prípade pohrebnej architektúry bytostná.

Smrť je charakterizovaná na jednej strane časovým fenoménom v zmysle konca, nadčasovosti, či večnosti, rovnako ju však možno vnímať ako priestorovú predstavu. Dôležitou súčasťou skúmania pohrebnej architektúry je preto rovnako aj analýza vnímania a prežívania jej priestoru, jeho mimoriadneho vplyvu na ľudské zmysly a emocionálne prežívanie, rovnako ako schopnosti uchovávať spomienky. Práve sledovanie možných priestorových, časových a topografických vzťahov, ich vlastností a atribútov sprostredkováva nazeranie na túto architektúru z rôznych pohľadov.

Ako rovnocenná kategória priestorovosti a časovosti tu stojí topos – miesto. Kým priestor je všeobecným určením tejto architektúry, miesto je jej špecifickým vyjadrením. Hrob je jedinečným miestom, ktoré je pre človeka jediným pevným bodom v premenlivom svete. Miesto pochovania ukotvuje človeka v priestore a zároveň aj v čase, zabezpečuje mu trvalé bytie na jednom mieste a mimo prítomného času. Slúži ako potvrdenie jeho prchavej existencie.

Pohrebna architektúra je zároveň plná vyhranených polarít, je miestom stretania sa pozemského a nadpozemského sveta, svetla a tmy, pomínutelnosti a nemennosti. Ako zásadná východisková polarita tu vystupuje konečnosť ľudského pozemského bytia, proti ktorej stojí nádej v posmrtnú večnosť. Popri pojmoch Nad a Pod tu vystupujú ďalšie hraničné významové opozitá ako sú svetlo a tma. Sepulkrálna architektúra je však zároveň aj architektúrou negácie obsiahnutej v hodnotách, akými sú ticho, tma, či absolútne popretie samotného priestoru, ktorým je jeho absencia. Práve vynechanie a prázdno sa v sepulkrálnej architektúre často vyskytuje ako v estetických, tak aj vo filozofických súvislostiach.

ČAS – hľadanie nesmrteľnosti a fenomén časovosti

Jedným z kľúčových aspektov fenomenologického nazerania na sepulkrálnu architektúru je fenomén časovosti. Dimenzia času má veľký estetický význam a existuje mnoho spôsobov ako vstupuje do architektúry, a to nielen v doslovnom zmysle doby jej obmedzenej fyzickej existencie. Sepulkrálna architektúra je v tomto smere výnimočná, vnímaná ako architektúra smrti, konca, zániku a preto tu rozmer časovosti neobvykle prevládol nad priestorovým rozmerom. Je mimoriadnym druhom architektúry, ktorá sa dostáva do konfliktu s tradičným časom. Čas je predovšetkým pohyb a zmena, vo svete sepulkrálnej architektúry sa však jeho plynutie zastavilo. Pohrebny priestor sa tak stáva miestom akumulujúceho sa času, miestom sústrediaceho naše spomienky.

Z týchto dôvodov sa pohrebna a memoriálna architektúra vymyká z bežných kritérií charakterizujúcich architektúru – aspekt relatívnej dočasnosti je tu nahradený túžbou vytvoriť ilúziu večnej nemennosti a nezničiteľnosti (obr. 1). Bojuje tak proti neúprosnému plynutiu tradičného času a to tým, že svojou podstatou prekračuje jeho hranice. Úlohou hrobky je totiž demonštrovať pokračujúcu existenciu mŕtvych v mysliach živých. Je víziou pokračujúceho bytia, ktoré už fyzicky skončilo. Súčasne je stelesnením statického pokoja a nemennosti, čo

dokonale zodpovedá hodnotám večnosti a nekonečnej stability, ktoré svojou podstatou vyjadruje. Večnosť, ktorá je neohraničeným časom bez začiatku a konca, sa tak stáva v tvorbe a hodnotení sepulkrálnej architektúry ideálnou kategóriou.

Východiskom tejto predstavy je židovsko-kresťanské chápanie času ako lineárnej veličiny. Podľa tejto vízie sveta čas nie je večný, bol stvorený a jeho plynutie má svoj začiatok aj koniec. Vychádza teda z vedomia plynuceho času, ktorý je pre človeka ohraničený a vymedzuje jeho život. Lineárny dejinný čas v biblickom výklade má svoje východisko, smerovanie a vyvrcholenie určené Bohom. V zmysle biblického učenia

je život každého človeka prirovnávaný k ceste, ktorá smeruje nezadržateľne ku koncu. Tou hranicou, neprekročiteľným limitom, je okamih smrti, chvíľa kedy prestáva existovať. Jeho čas je len nepatrným úsekom večnosti.

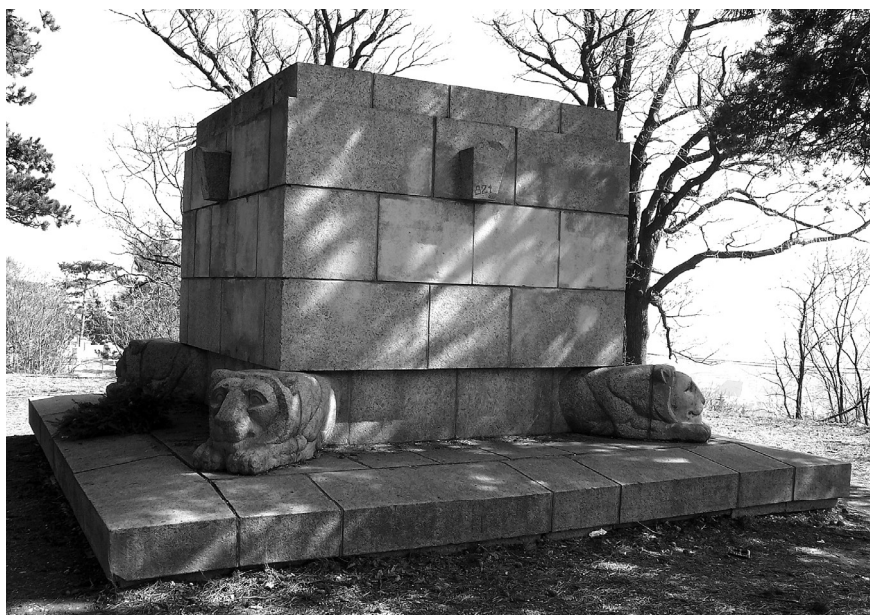
Moment okamihu smrti, ako konečný moment ľudského bytia, môžu však vyvažovať pohrebne architektúry svojim symbolickým vyjadrením kontinuity ľudskej existencie. Oproti chápaniu historického času ako lineárnej veličiny stojí jeho cyklická forma stelesnená v symbole kruhu.¹ Od spomínanej biblickej vízie sveta sa táto náboženská predstava zásadne líši. Zdieľa myšlienku cyklického času, typickú hlavne pre



obr. 2 Mauzóleum Dionýza Andrásyho a jeho manželky v Krásnohorskom Podhradí



obr. 4 Hrobka rodiny Répászkych na Cintorine sv. Rozálie v Košiciach



obr. 3 Pamätník padlým v 1. sv. vojne na Murmanskej výšine v Bratislave



obr. 5 Hrobka rodiny Posztócky a Csetke na cintoríne v Komárne

antické časové koncepcie. Je previazaná s predstavou smrti ako počiatku nového života, čas je tu vnímaný ako nepretržitý, nekonečný pohyb. Cyklicky nekonečné bytie je spojené s podstatou cyklického návratu – v novorodencovi oživa zomrelý. Táto predstava vychádza z poznania prírodnej cyklickosti. Je v nej vyjadrená ľudská túžba po posmrtnom živote, ktorý bude trvať večne. Vence používané už oddávna pri pohrebných rituáloch, svojím kruhovým tvarom naznačujú trvalú poctu mŕtvym a zároveň sú metaforou večného kolobehu. Predstavujú cyklické plynutie času, vzniku a zániku. Aj v sepulkrálnom kontexte často preferovaný kruhový pôdorys vzdialene naznačuje pozitívnu myšlienku, že smrťou sa život nekončí, pretože každý koniec znamená nový začiatok. Podobným motívom je aj had zakusnutý do svojho chvosta, ktorý je symbolom vzkriesenia tradujúci sa od egyptských náhrobných malieb. Kruhový tvar prenesený do pohrebnej architektúry sa tak stáva príslubom nádeje nového života (obr. 2).

Sepulkrálna architektúra teda pracuje s pojmami ako je večnosť, na veku vekov, nadčasovosť, či bezčasie, ktoré sú stelesnené hlavne v kvalite nemennosti a trvácnosti týchto stavieb. Na druhej strane sa však v pohrebnom kontexte stretávame aj so symbolikou pomínutelnosti. Najdôslednejším vyjadrením pomínutelnosti je efemérna funerálna architektúra tzv. *Castrum doloris*. Tieto dekoratívne štruktúry, často vo forme baldachýnu doplnené sviečkami, kvetmi, epitafmi, alegorickými sochami či posmrtnými portrétmi, bývali vztyčované okolo katafalku ako znak prestíže alebo spoločenského postavenia. Boli to pomínutelné krátkodobé architektúry, ktorých životnosť skončila ukončením pohrebných slávností.²

Z fenoménu časovosti bezprostredne vychádza nielen pohrebná architektúra, ale predovšetkým architektúra komemoratívna. Práve ona najviditeľnejšie bojuje proti plynúcemu času a to tým, že zabráňuje zabudnutiu neustálym oživovaním pamäti, pripomínaním vecí minulých. Pretože podľa slov Milana Kunderu (*Kniha smíchu a zapomnení, 1978*) „to čo nás desí na smrti nie je strata budúcnosti, ale strata minulosti. Zabudnutie je formou smrti vždy prítomnej v živote“.³ Komemoratívnej architektúre je teda tradične pripisovaná prevaha časového rozmeru nad priestorovými parametrami. Hlavným dôvodom ich existencie je predovšetkým úsilie o zakonzervovanie času, nezriedka sprevádzané oslavnou funkciou, na úkor potlačenia priestorových hodnôt (obr. 3).

PRIESTOR – vzťah exteriéru a interiéru, jeho hranice a prechody

V hodnotení sepulkrálnej architektúry rozhoduje a zásadne vplyva na jej výslednú formu a vnímanie fenomén časovosti. Popri časovej dimenzii však vstupuje do hodnotiaceho procesu aj rovnocenná estetická kategória priestoru formovaného jeho zvláštnym a jedinečným určením.

Zvlášť výnimočnú úlohu pri pohrebnom priestore zohráva polarita interiéru a exteriéru. Prostredníctvom vzťahu vonkajška a vnútrajška je najprímárnejšie vyjadrená metafyzika bytia a nebytia, negatívneho a pozitívneho aspektu. Napätie vznikajúce medzi interiérom a exteriérom tu najdoslovnejšie reprezentuje napätie medzi pojmami „na tejto strane“ a na „tamtej strane“. Kým exteriér je synonymom pozemského bytia, interiér je zahalený tajomstvom a naplnený nadpozemskými význammi. Ťažisko formálneho skúmania sepulkrálnej architektúry v zmysle hrobky však spočíva prevažne v štúdiu jej exteriérového stvárnenia, ktoré je zväčša rozhodujúce. Interiér hrobiek tvoria vo väč-

šine prípadov jednoduché priestorové formy, ktoré sú nezriedka štýlovo a výtvarne neutrálne, stojace v protiklade k bohatým ozdobným formám exteriéru (obr. 4). Interiér pohrebných stavieb vyplňa obvykle tma. S chýbajúcou hodnotou svetla potom súvisí aj stvárnenie vnútorného priestoru, ktoré nie je určené pre oči živých a preto je väčšinou riešené výsostne utilitárne.

Oddelenie vnútra od vonkajška nie je takmer nikdy celkom úplne. Z hľadiska tradičného vnímania architektúry, tam kde existuje interiér, musia existovať aj otvory spájajúce ho s exteriérom. Stavba musí ostať do istej miery otvorená, aby ju bolo možné opustiť, ale aj vrátiť sa do nej. Jav vstupovania a odchádzania je však u pohrebných stavieb potlačený. Do priestoru hrobky sa vstupuje len raz, momentom pochovania sa stáva večným príbytkom, ktorý už nemožno nikdy opustiť. Na princípe dočasného uzavretia priestoru, ktorý navštívila Smrť, bol postavený aj starý pohrebný zvyk pozatvárať všetky okná a dvere okamžite po skone človeka. Platil prísny zákaz otvárania, aby duša neodišla skôr, kým nie je telo vynesené a pochované.

Tradičné prepojenie interiéru s exteriérom preto v prípade pohrebnej architektúry stráca na význame. V tomto kontexte je naopak ideálom stavba v podobe nedotknuteľnej nedobytej pevnosti, ktorá najspoľahlivejšie ochráni spánok mŕtvych. Tradičnou všeobecnou požiadavkou funerálnej architektúry vyplývajúcou z najstarších archetypov je preto uzavretosť, ohraničenosť hrobky od vonkajšieho prostredia (vynímajúc pohrebné kaplnky, príp. mauzóleá, ale aj baldachýnové formy hrobiek a.i.). Preto sa pri jej koncipovaní obvykle preferovali uzavreté formy pôdorysu aj objemu. Synonymom večnosti a bezpečnej ochrany mŕtveho sú tradične egyptské a antické nedobytné stavebné formy (obr. 5). Otvory perforujúce takúto architektúru sú z horeuvedených dôvodov vyplývajúcich z jej špecifických funkčných požiadaviek minimalizované.

Zásadnú úlohu v pohrebnéj architektúre však zohrávajú dvere, ktorým priznal kľúčový význam vo svojom filozofickom systéme aj Martin Heidegger. Podľa neho sú ústredným symbolom a mýtom filozofie bytia. Spočíva na nich tajomnosť, pretože po ich prekročení sa všetko mení. V niektorých prípadoch tak môžu byť sprostredkovateľom transcencie, čo je hlavne v špecifickom prípade sepulkrálnej architektúry nespochybniteľné.⁴ Významová dôležitosť dverí v súvislosti so smrťou vychádza z prevládajúceho výkladu pohrebných rituálov ako prechodových. Podľa tradičných predstáv o posmrtnom živote je smrť považovaná nie za zánik, ale za prechod z jedného stavu do druhého.⁵ Analogicky k tomu je hrobka konkretizáciou rituálu prechodu.

Základom židovsko-kresťanskej predstavy je samotný výklad smrti ako brány do večného života. V kresťanskej ikonografii sú takto dvere nositeľom ideí prechodu na druhý svet. Sú symbolom oddelenia života a smrti, rovnako ako je kresťanská viera v posmrtný život slovné vyjadrená v latinskom epigrame *MORS CHRISTI IANUA VITAE* (Smrť Krista je bránou života).⁶ Podľa tejto predstavy sa kresťan po smrti dostáva do kráľovstva nebeského prekročením nebeskej brány. Zosnulým sa preto do truhly podľa pohrebných zvyklostí kladol peniaz potrebný na zaplatenie sv. Petrovi, strážcovi nebeskej brány. Predkresťanským predchodcom tohto zvyku bolo použitie mince (obolos) na zaplatenie prievozníkovi prepravujúcemu zomrelého na druhý svet.

Tak ako brána, boli za hranice medzi svetom živých a mŕtvych považované aj toky a mosty cez ne, ale i cesty. Analogicky k ceste, ktorú musí zosnulý prekonať pri prechode na druhý svet, stojí v starovekých



obr. 6 Detail brány do hrobky Ľudovíta Fullu a jeho manželky na Hlavnom mestskom cintoríne v Ružomberku



obr. 8 Hrobka na Mestskom cintoríne s Mauzóleom rodiny Lehotských v pozadí



obr. 7 Náhrobník s motívom ženy a brány smrti od Paula E. Fiedlera na Cintoríne sv. Rozálie v Košiciach



obr. 9 Hrobka Saleziánov don Bosca na Ružinovskom cintoríne v Bratislave

náboženských predstavách prekonanie podsvetnej rieky. Po jej preplávaní, tak ako po prekročení brány, už z ríše mŕtvych nebolo nikdy cesty späť.

V architektonickom jazyku sepulkrálnych stavieb sú preto dvere magickou hranicou oddeľujúcou svetský exteriér pozemského sveta od posvätného interiéru hrobky. Vzhľadom na to, že v pohrebnej architektúre prevládol jav vstupovania nad možnosťou opustenia priestoru, s dverami sa tu spája skôr hodnota zatvárania. Prekročením prahu smrti sa brána do tajomného podzemného sveta za zosnulým definitívne zavrie. Spoza nej už nielo návratu. Zároveň však absolútne uzatvára najväčšie tajomstvo ľudského života a preto zvláštnym spôsobom priťahuje a láka k otvoreniu. Z týchto dôvodov je brána psychologicky výnimočne silným prvkom sepulkrálnej architektúry.

S dverami sa neodmysliteľne spája aj symbolika prahu, ktorá zohrávala významnú úlohu zvlášť pri pohrebných rituáloch. Rozšírený bol na-

príklad rozlúčkový rituál vynášania mŕtveho z domu s nohami napred, aby sa zabránilo jeho návratu. Súčasťou tohto zvyku bolo trojnásobné buchnutie truhly o prah alebo len jednoduché poklonenie sa nad prahom. Tento úkon symbolizoval lúčenie sa mŕtveho s domom a rodinou, ale aj domácimi démonmi, ktorí sídlili práve pod prahom. Toto miesto bolo totiž považované za sídlo domového hada, ktorý pochádzal z duše prvého gazdu.⁷ Okrem toho bol prah ako hraničná časť domu tradične považovaný za magické miesto priamo spojené so svetom mŕtvych. Práve tu boli podľa pradávnych zvyklostí pochovávaní obyvatelia domu. Z tohto zvyku pramenila viera v ďalšie prebývanie duší mŕtvych predkov v priestore domu. Túto tradíciu pripomína aj tragický príbeh romantickej balady Jána Bottu *Žltá ľalia* (1849), ktorého verše: *....Pod prah si ho pochovala, aby naňho pamätala: Spi, Adamko, v pokoji – my budeme vždy svoji...* odkazujú na myšlienku prahu priamo previazaného s hrobom. Prostredníctvom prahu sa tak hrob stal súčasťou

domu, čím sa zabezpečila neustála a večná prítomnosť zosnulého predka, s ktorým živi ďalej spolunaživali. Ako hovoria ďalej verše spomínanej balady:škoda živej osobe, s umrelcom žiť na hrobe...

Z horeuvedených dôvodov je mnohokrát práve brána do hrobky tým miestom, na ktorom spočíva výtvarný akcent celej stavby. Ako príklad možno za všetky uviesť kovové dvere hrobky Ľudovíta Fullu a jeho manželky na Mestskom cintoríne v Ružomberku, vnorené do hlbokého ostenia z čierneho mramoru (obr. 6). Ich jedinou ozdobou so skrytým významom je kovová plastika štylizovanej holubice vyhotovená podľa návrhu Ľ. Fullu pre jeho zosnulú manželku. Holubica v sepulkralnej symbolike predstavuje ideu lásky, keďže holub bol jedným zo symbolov Afrodity, rovnako ako je aj symbolom duše. Holub je zároveň aj vyjadrením zmierenia človeka s Bohom. Jedným z výtvarne najpríťažlivejších sochárskych vyjadrení myšlienky brány do podsvetia je secesný náhrobník ženy zatvárajúcej bránu smrti na košickom cintoríne sv. Rozálie v Košiciach (obr. 7). Autor Paul E. Fiedler tu naznačil masívnu bránu pôsobiacu dojmom nedobytnosti, za ktorou možno tušiť hlbokú tmu záhrobného sveta. Na cintoríne v Brezne stráži vstup do hrobky zase socha anjela v životnej veľkosti, svojim krídlom chrániaca pokojný spánok zosnulých (obr. 8).

Úlohu magickej clony oddeľujúcej interiér od exteriéru a symbolizujúcej bránu do podsvetia môže v prenesenom zmysle preberať aj priečelie. Takýmto príkladom je jediný v exteriéri viditeľný múr hrobky Saleziánov na Ružinovskom cintoríne v Bratislave, ktorý jeho autori nazvali čiarou života, predelujúcou hranicou (obr. 9). Podľa ich slov tvorí múr „predel medzi vzduchom a zemou, minulosťou a prítomnosťou, svetlom a tmou, medzi životom a smrťou. Je tradičným symbolom spomienok a pamäti zosnulých“⁸. Architektonická reč je tu navyše obohatená o ďalší fenomén, ktorým je pôsobenie priečelia hrobky ako zrkadlovej plochy. Ide o jav, ktorý zvlášť v sepulkralnom kontexte získava nové špecifické významy a kvality. V temnom leštenom kamennom obklade čelného múru hrobky sa zrkadlí prístupová cesta. Akoby reálna cesta skutočného sveta prechádzala za tento nedobytný múr a pokračovala v svete imaginárnom. V zrkadlovom odraze múru sa vidíme tam, kde vlastne nie sme, vo virtuálnom priestore, ktorý sa otvára za múrom hrobky. Akoby sme nahliadli do neskutočného sveta, v ktorom nie sme reálne prítomní. Prostredníctvom zrkadlového efektu sa tu podarilo naplniť myšlienku identického, i keď prevráteného, dokonale iluzórneho sveta smrti za oddeľujúcim múrom.

Zrkadlo v zmysle hraničnej roviny, ktorá oddeľuje, ale zároveň prelína priestory má v sepulkralnej architektúre svoje nezastupiteľné miesto. Je jednoduchým prostriedkom na dosiahnutie požadovaných zložitých účinkov a významov. Mágia zrkadla bola prítomná už v slovanských pohrebných obradoch v podobe zakrývania zrkadiel alebo ich obrátenia ku stene bezprostredne po skone človeka, aby duša mŕtveho nevzala so sebou nikoho na druhý svet. Zrkadlo je zároveň pradávnym symbolom tzv. Vanitas – márnosti pozemského života.

Z architektonického pohľadu je zrkadlo do seba uzavretou rovinou s iluzívnou hĺbkou. Je reálnou, ale zároveň opticky nehmotnou rovinou, v ktorej sa prelína odraz s ilúziou priehľadnosti tým, že sa dá akoby nazrieť za neho. Zodpovedá preto odvekej ľudskej túžbe nahliadnuť do tajomného sveta „na druhej strane“. Zrkadliaca plocha sa tak stáva prostriedkom pre vzájomný prienik a zámenu fyzického a metafyzického priestoru. Svojou podstatou preto zrkadlo dokonale zodpovedá predstave magickej hraničnej roviny oddeľujúcej dva svety – svet živých a ríšu mŕtvych.⁹ S prispáním zrkadla tu totiž vzniká priestorový paradox, keď svet, ktorý vidíme, je len iluzórny, pričom zrkadliaca plo-

cha nehovorí nič o skutočnom svete za zrkadlením, ktorý je pre nás neznámy a tajomný. Práve preto je zrkadlový odraz považovaný za prienik do imaginárnych svetov, aj do sveta smrti a jeho využitie v kontexte pohrebnej architektúry je opodstatnené.

Hranicou, ktorá oddeľuje dva svety, nemusí byť len rovina, otvor, či línia, ale môže ju zastúpiť aj priestor tvoriaci prechodnú zónu zodpovedajúcu predstave prechodových rituálov, v ktorej sa duša pripravuje na vstup do nebeskej sféry. Takým môže byť napríklad magický priestor baldachýnu, ktorý v pohrebnom kontexte zabezpečuje prechod na druhý svet reprezentovaný klenbou predstavujúcou nebo. Zastupuje tu prechodnú medzisféru, v ktorej sa stretáva svet pozemský a nadpozemský, čo podporuje aj otvorenosť baldachýnovej formy (obr. 10).

Negácia priestoru – absencia a prázdno

Špecifickou estetickou a filozofickou kategóriou vlastnou sepulkralnej architektúre, je myšlienka absencie. Negácia priestoru, čiže jeho absolútne popretie je najvýstižnejšou definíciou duchovnej podstaty architektúry, ktorá hľadá odpovede na otázky konečnosti ľudského života. Fenomén absencie totiž vychádza z primárneho zmyslu pohrebnej architektúry, ktorým je nebytie, zánik, prázdnota. Prostredníctvom vynechania priestoru sa tak v sepulkralnej architektúre môžu konkretizovať aspekty so silným metafyzickým a senzuálnym podtextom. Keďže zmysel absencie je v samotnom popretí bytia, v neexistencii, má takéto vynechanie tendenciu vyvolávať pocity zúfalstva, hrôzy, ale aj nostalgie či záhady. Práve preto má podoba priestoru akou je prázdno také významné miesto vo vývoji sepulkralnej architektúry.

Počiatky myšlienky architektúry prázdna v pohrebnom kontexte možno hľadať už v prapočiatoch formovania prvých kultov a rituálov. Tak ako sa vždy vrchol hory spájal s myšlienkou prístupu do nebies a stavby chrámov sa budovali na vyvýšeninách, aby boli bližšie bohom, otvor v zemi sprostredkoval cestu do ríše temnôt. Preto sa jaskyne, pukliny, štrbiny, medzery v skalách a dutiny stali posvätnými otvormi. Ich prostredníctvom sa zosnulí vrátili do Iona Matky Zeme a mohli byť znovuzrodení do nového života. Aj prazákladnou pohrebnou schránkou bola dutá forma vázy. U starovekých Grékov symbolizovala (rovnako ako jaskyňa) Iono, do ktorého boli vkladané pozostatky zosnulých v nádeji, že sa tu po smrti znovuzrodia. Váza, či urna bola preto spredmetnením hrobu aj Iona, ktoré dáva život a tým aj smrť. Okrem dutej formy podporoval myšlienku znovuzrodenia aj kruhový tvar vázy. Tieto idey sú odvodené z predstavy, že celé podsvetie je dutou nádobou a že je kruhové. Vzťah dutej prázdnej, ale i kruhovej formy k podsvetiu je tak jednoznačný.¹⁰

V zmysle interpretácie hrobiek ako domov mŕtvych sú tieto objekty chápané ako negatívne repliky svojich vzorov (obr. 11). Mŕtvi sú tu síce prítomní, nie však fyzicky, ale len v našich myšlienkach a spomienkach. Ich fyzická neprítomnosť sa tak musí odzrkadliť aj na charaktere ich večných príbytkov. Preto je pri definovaní ich základnej podstaty rozhodujúca prázdnota. Nakoniec nič nevyjadruje prázdnotu dokonalejšie ako vnútorný priestor hrobej komory. Priestor určený na večnú ochranu nebytia, do ktorého živý nesmie vstúpiť, je bezhranične naplnený výhradne tmou a prázdnotou. Ovláda ho tak ničota s tradične negatívnym podtextom. Je synonymom nebytia, ktoré sa podľa Heideggera prejavuje v úzkosti, pri ktorej máme pocit, že sa všetko rúca. Paradoxne nám však práve nebytie umožňuje pocítiť skúsenosť bytia.¹¹



obr. 10 Hrobka rodiny Hegedüs na Cintoríne sv. Rozálie v Košiciach



obr. 11 Hrobka Forgáčovcov na cintoríne novohradskej Haliče

Prázdno je v spaciálnom zmysle možné chápať ako otvorený, nekončný, premenlivý, bezobsažný priestor. Jeho vyjadrenie v jazyku architektúry býva však koncentrované aj do drobných vynechaní, puklín, štrbín, či priezorov, ktoré sú súčasťou priestorového celku a ako také nedávajú možnosť zabudnúť na prítomnosť neprítomnosti, sú memento mori a zároveň pripomienkou márnosti. Tieto uzavreté prázdna sú nepreniknuteľné a nedostupné, tak ako nám je nedostupný a nepochopiteľný nadzmyslový svet. Vyvolávajú preto pocity znepokojenia až bezhraničného zúfalstva.¹²

Z tmy cez tieň až k svetlu

Idea, ktorá sprevádza architektúru smrti už od jej počiatkov, je idea tmy a tieňa. Tma tradične reprezentuje chaos. To, že temnota a chaos sú neoddeliteľné, vyplynulo už z prvých riadkov Biblie. Keďže tma reprezentuje chaos a prázdnotu, automaticky sa spája s Diablom. Rovnaká súvislosť existuje aj medzi svetlom a Kristom. Kristus je svetlo sveta, naproti tomu Satan je princom temnoty. Tieň je tradične chápaný ako negatívna stránka diabla, tak ako slnko reprezentuje silu dobra. Podľa slov Martina Heideggera: *Svet bol stvorený svetlom vyžarujúcim zhora, takže zdola prichádza deštruktívna temnota chaosu a skazy. Z toho vyplýva, že v tieňoch môžeme vidieť druhú stranu sveta, negatívny svet neznámeho a smrti.*¹³ Aj v starogréckej mytológii bola tma spojená s podsvetím cez postavu prievozníka mŕtvych Chárona, ktorý bol synom Ereba (tma) a Nyx (noc). Rovnako symbol noci Mesiac sa vždy spájal s umieraním a je atribútom smrti až dodnes, tak ako tma je charakteristikou všetkého, čo patrí k podsvetiu, do oblasti smrti. Všetko, čo je opakom života, býva označované ako tma, pretože práve mŕtvi sú tí, ktorí nikdy neuvidia svetlá.

Tma sa s hrobkou spája bytostne a neoddeliteľne, je v nej prítomná nepretržite, vo dne aj v noci. V zmysle výkladu Nového zákona je tma oblasťou zla, hriechu a smrti. Pochovať mŕtvych do temnoty zeme znamená vrátiť ich do kozmického počiatku. Aj prvým rituálnym úkonom

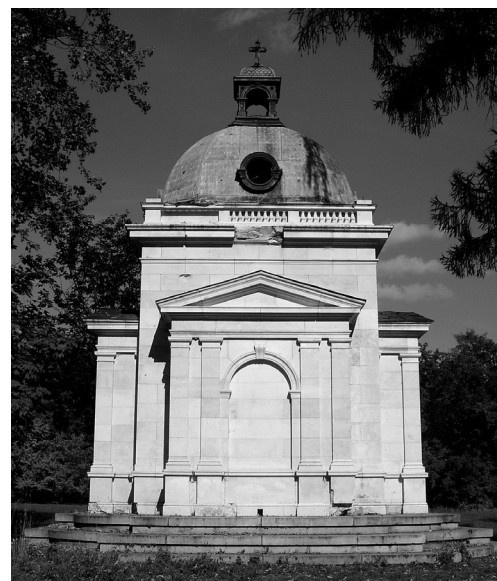
po skone človeka bolo zatlačenie jeho očí a tým večné odovzdanie jeho pohľadu tme. Oči mŕtveho boli totiž považované za isté nebezpečenstvo, svojim pohľadom mohol stiahnuť živého do ríše mŕtvych.¹⁴ V židovských smútočných obradoch sa zatlačenie očí zdôvodňovalo tým, že oči mŕtveho nemôžu uvidieť druhý svet, kým sa pozerajú na tento.

Svetlo a tma v sepulkrálnej architektúre teda vnímame nielen ako fyzikálne veličiny, ale aj ako citové javy. Ovplyvňujú prežívanie architektúry, majú veľkú emocionálnu silu. Tma vo všeobecnosti navodzuje stav úzkosti a sklúčenosti, stav strachu a obáv. Je to strach skôr tušený, predpokladajúci neviditeľné sily prítomné v temnote hrobiek. Tma sa preto spája aj s estetickou kategóriou tajomna, ktoré má veľmi silný účinok na emocionálny svet človeka. Temnota však nie je výhradne negatívnym pojmom. V prenesenom význame ju možno vnímať aj ako dobu spánku, odpočinku, ukladnutia, úniku a intimity.¹⁵

Napriek faktu, že v interiéroch hrobiek nepochybne prevláda kategória temnoty a šera, ktoré absorbujú akýkoľvek lúč či jas, aj svetlo má v tejto architektúre svoju nezastupiteľnú úlohu. Funerálna architektúra je však zvláštnym stavebným druhom, ktorý takmer úplne potláča úlohu okna. U väčšiny pohrebných objektov je význam prirodzeného svetla a presvetlenia interiéru minimálny. Svetlo ako pozitívny moment, ako prísľub nádeje, v sepulkrálnej architektúre preto často zastupuje mihotavé svetlo sviec, lampášov, pochodní či fakiel. Takto ako lux aeterna svojim plameňom uchováva nádej na večný život, ktorý tu stojí v protiklade k temnote a žiaľu smrti, ktorá ovláda tmavý a ponurý interiér hrobiek. Rovnako ako sa tieň a plameň sviece neustále mení, až nakoniec zmizne, tak sú aj naše dni pomíjajúce a náhle prichádza hlboká tma smrti, ktorej tu zodpovedá neosvetlená hrobová komora.¹⁶ Ďaleko do histórie siaha zvyk nechávať pri hrobe zapálené svetlo, ktoré po dobu prechodu do podsvetia po 40 dní horí, aby zosnulý našiel cestu, keby sa chcel vrátiť domov.¹⁷ Plameň či oheň má vo funerálnom kontexte mnoho metaforických významov. Pretože zničí to, z čoho je živý, je okrem iného považovaný za symbol záhuby a smrti. Oheň sprostred-



obr. 12 Detail kartuše s faklú nad vstupom do hrobky na Cintoríne sv. Rozálie v Košiciach



obr. 13 Mauzóleum baróna Schreibera v parku kaštiela v Lednických Rovniach

kovaný plameňom sviec a faklí je v zmysle večného plameňa vnímaný aj ako očistný element spásy (obr. 12). Rozsvietená sviečka v obrazoch vanitas symbolizuje pomínelosť ľudského života.

Napriek tomu je prirodzené osvetlenie privádzané do interiéru niektorých pohrebných stavieb pomerne bežné. Napríklad pohrebné kaplnky, či mauzóleá sú z hľadiska svojho funkčného využitia aj na súkromné pobožnosti, prirodzene osvetlené oknami. Svetlo je tu veľmi často sprostredkované okennými otvormi umiestňovanými v kupolách, čo je symbolicky motivovaný architektonický postup (obr. 13). Svetlo tak získava metafyzickú hodnotu nebeského svetla, zostupujúceho z nebeskej klenby do interiéru mauzólea, či hrobky. Je symbolom Božej prítomnosti. Okno zároveň zosobňuje dušu, ktorá je takto v kontakte s ríšou večného svetla. Spôsob privádzania svetla do interiéru je manipulovaný tak, aby vyvolával patričný účinok. Nad jeho úžitkovou hodnotou tu jasne prevláda estetická a duchovná hodnota.

Zvláštny význam v sepulkrálnej architektúre nadobúda privádzanie svetla do interiéru úzkymi štrbinami, ktoré ho akoby materializujú do jasne čitateľných lúčov symbolickej hodnoty. *Takéto lúče doslova prepichujú strop Memoriálu Chatama Sofera v Bratislave (obr. 14). Sú zhmotnené vo fragmentoch sklenených tabuliek – stél prechádzajúcich v pravidelnom rastru z interiéru do exteriéru memoriálu, kde sú takisto čitateľné. Lúče svetla sa sem tak dostávajú symbolicky prostredníctvom sklenených stél, ale zároveň aj fyzicky cez vytvorené úzke štrbiny. Takto sa betónový strop mauzólea stáva akoby svetelným sitom, poľom, ktorý modifikuje prichádzajúce svetlo tak, aby evokovalo hviezdne nebo, osvetľujúce hroby tajomným bielym svetlom. Interiér hrobky – cintorína vďaka tejto hre so svetlom získal výrazne duchovný rozmer.*¹⁸

Pokoja a ticho večného spánku v zmysle akustickej hodnoty

*„Na všetkých kopcoch je klud.
Vo všetkých vrcholoch stromov nezapočuješ ani dych.
Vtáci mlčia v lese.*

*Počkaj len, čoskoro
ty si tiež odpočinieš.”*¹⁹

V týchto veršoch hovoriacich o tichu a mlčaní J. W. Goethe popisuje smrť. V niekoľkých riadkoch sa mu podarilo pripodobniť hlas blížiaccej sa smrti k tichu mlčiacich vtákov vo vrcholoch stromov a vyjadriť tak poetickým spôsobom úzku súvislosť ticha a smrti.

Vzťah ticha a smrti je zrejmy a neoddeliteľný. Ticho je totiž popretím života. Túto myšlienku vystihujú aj zaužívané slovné spojenia tma a ticho ako v hrobe, či mlčať ako hrob. Na konečnom pôsobení sepulkrálnych stavieb sa preto spolupodieľajú popri vizuálnych vnemoch do istej miery aj vnemy akustické. V súčinnosti s vizuálnymi hodnotami dopovedávajú túto architektúru a tvoria tak v jej prípade plnohodnotnú estetickú kategóriu.

Sepulkrálna architektúra sa totiž neodmysliteľne spája s hodnotou absolútneho ticha a statického pokoja, ktorý naplňa jej priestory. Ticho však nesprevádzalo architektúru smrti nepretržite už od jej počiatkov. Staroslovenské pohrebné rituály boli sprevádzané hlučným hodovaním, spevom a tancom priamo na hrobách, až nová predstava o kulte mŕtvych s príchodom kresťanstva učinila pohrebné miesta dôstojnými posvätnými miestami tichého a nerušeného večného spočinutia človeka. Hodnota ticha bola vnesená aj do pohrebných rituálov, ktorých tradičnou súčasťou sa stalo zastavenie hodín bezprostredne po skone človeka. Tento úkon nesúvisel len s pripomenutím hodiny smrti zastavením času, ale rovnako dôležité bolo aj zabezpečenie absolútneho ticha v izbe, ktoré nie je rušené ani tikotom hodín.²⁰

Spájanie ticha do vzťahu so sepulkrálnou architektúrou vyplýva nielen zo spomenutých ideí prázdna a neexistencie, ale aj z fenoménu tmy a noci, ktorý tieto stavby nemenej charakterizuje. Východisková je predstava smrti ako spánku. Noc a tma, ktorá ovládla pohrebný priestor prirodzene evokuje predstavu spánku. Mlčia nielen mŕtvi, ale aj spiaci. Spánok je totiž stav veľmi podobný smrti, v ktorom duša načas opúšťa telo. Dočasne stráca svoju schránku a prenáša človeka do iného nereálneho sveta.



obr. 14 Interiér Memoriálu Chatama Sofera v Bratislave



obr. 15 Detail anjela strážiaceho vstup do mauzólea Dionýza Andrassyó a jeho manželky v Krásnohorskom Podhradí

Už grécka mytológia vychádzala zo spomínanej súvzťažnosti spánku a smrti. Hypnos, grécka personifikácia spánku bol bratom Thanata, boha smrti.²¹ Preto je aj tradičný atribút Hypna – makovica zároveň personifikáciou noci aj symbolom smrti. Spánok zásadne charakterizoval vzťah starovekých Grékov k smrti. Smrť sa tu nespripodobňovala ničím hrôzostrašným, ale obrazom spásy a pokojného spánku. K prvým zobrazeniam zosnulých v stave spánku došlo už u Etruskov. Ich náhrobné portréty budia dojem akoby išli spať za predpokladu, že sa opäť zobudia a budú ako predtým. Podobne kresťanské pripodobnenie smrti k spánku súviselo s predstavou, že smrťou sa nič nekončí, lebo po dlhom odpočinku príde zmŕtvychvstanie. Fyzická smrť je takto pre kresťana len spánkom, z ktorého bude prebudený pri druhom príchode Kristovom.

Hrobky a cintoríny ako domy a mestá mŕtvych sú vložené do zvláštneho kontextu neexistencie. A práve neexistencia je sprievodným javom miest ponorených do hlbokého spánku. Tento zvláštny fenomén poeticky vyjadril Italo Calvino v popise imaginárneho mesta mŕtvych, ktoré je zasypané zemou, takže všetky priestory sú namiesto vzduchom naplnené hlinou. Nevie, či sa obyvatelia v meste môžu pohybovať, všade vládne tma a ticho. „Vlhkosť rozkladá telá a uberá im sil. Lepšie je zostať ležať a nehýbať sa, beztak je tma.... Miesto je pusté. V noci, keď priložíš ucho k zemi, je niekedy počuť, ako buchnú dvere.“²²

Architektúra smrti je teda daná presahom tmy do ticha. Stretnutie týchto dvoch hodnôt je mimoriadne intenzívne. Vo zvláštnom svete sepulkralnej architektúry sa takto tma umocnená tichom stáva zdrojom

výnimočne silnej aury obklopujúcej objekty súvisiace so smrťou. Ved' aj podľa slov Luis I. Kahna: „Aura je ticho, bez hlesu, bez slov, ale napriek tomu znejúce rovnako, ako keď prechádzate okolo pyramíd.“²³ Ak zmysly pôsobia súčasne, umocňujú výsledný dojem. Nemenné pyramídy chrániace celé stáročia nerušený spánok zosnulých ponorených v tme a tichu sú tak dokonalým potvrdením významu akustickej hodnoty v kontexte sepulkralnej architektúry. „Keď dnes pozriete na pyramídy, pocítite ticho... cítíme pravé ticho aj po stáročiach...“²⁴ Ticho s príspevom tmy mení architektúru smrti na miesta či priestory so zvláštnym vyžarováním atakujúcim všetky zmysly človeka.

Záver

Isté je, že smrťou sa existencia človeka definitívne nekončí. Každá ľudská bytosť tu po sebe zanecháva aspoň spomienku v myšliach blízkych, ktorú možno vnímať ako tú najjednoduchšiu formu náhrobku. Prírodnou potrebou človeka je však túto spomienku skonkrétniť, dať jej materiálnu podobu. Označenie miesta posledného odpočinku sa tak stáva nevyhnutnou podmienkou zachovania poslednej stopy ľudskej existencie na tomto svete. Sepulkralne objekty sú preto veľmi delikátnou a intímnu stavebnou úlohou, predstavujú tú najosobnejšiu polohu stretnutia človeka s architektúrou a umením.

Otvorené zamýšľanie sa nad témou smrti je však v súčasnosti skôr výnimočné, rovnako ako snaha o vysporiadanie sa s otázkami ľudskej smrteľnosti prostredníctvom architektúry a umenia. Jednoznačne pre-

vládla tendencia vyhnúť sa tejto tabuizovanej téme. To však na kľúčovom význame, aký táto architektúra v dejinách od nepamäti zastávala, nič nemení. Smrť je napriek všetkému každodennou súčasťou nášho života a stále aktuálnou témou. Potenciál tejto témy pre architektonické vyjadrenie je naďalej veľmi veľký (obr. 15).

dizertačná práca

autorka pôsobí na Pamiatkovom úrade Slovenskej republiky

POZNÁMKY

- ¹ Výklad pojmu čas v SOURIAU, É.: *Encyklopedie estetiky*. Victoria Publishing, Praha 1994, s. 138.
- ² Viac o efemernej architektúre pozri: BENCOVÁ, J.: *Efemérna architektúra alebo variant časových konceptov, keď priestory kolabujú*. In: Projekt 02/04, s. 4-14.
- ³ HEATHCOTE, E.: *Modern Architecture and Death*. John Wiley & sons, Great Britain, 1999, s. 66.
- ⁴ MATHAUSER, Z.: *Fenomenologie světlice*. In: *Estetika racionálního zření*. Univ. Karlova Praha 1999, s. 27.
- ⁵ Už v starogréckej mytológii sa smrť vykladala ako prechod z jedného sveta na druhý, sprostredkovaný sprievodcom duší prievozníkom Cháronom, ktorý ich odnáša do podsvetia prechádzajúc pritom riekou Acherón. Táto podsvetná tzv. rieka vzdychov obmývala krajinu mŕtvych. Ďalšou riekou podsvetia bola rieka Styx, ktorá bola považovaná za hranicu medzi svetom živých a ríšou mŕtvych.
- ⁶ COLVIN, H.: *Architecture and the after-life*. London 1991, s. 227.
- ⁷ Verilo sa, že po smrti gazdu zomiera i had – ochranca domu a jeho obyvateľov. Po vynesení mŕtveho z dvora ostávali v dome ženy, ktoré sa snažili vypudieť dušu z domu hlukom a vbijaním klinov do prahu domu. Podľa JÁGEROVÁ, M.: *Slovenský pohreb*. In: *Občejajové tradície pri úmrtí a pochovávaní na Slovensku s osobitým zreteľom na etnickú a konfesijnú mnohotvárnosť* (zost. J. Botík). Bratislava 2001, s. 19.
- ⁸ Autormi Hrobky Saleziánov Don Bosca na Ružinoskom cintoríne v Bratislave sú architekti ateliéru BOGÁR KRÁLIK URBAN, realizácia 2003-2005. Viac o hrobke PETRÁNSKY, L.: *Medzi vzduchom a zemou, svetlom a tmou*. In: ASB 1-2/2006, s. 24-27, citát s. 26.
- ⁹ Pozri FOUCAULT, M.: *Myslení vnějšku*. Kapitola: *O jiných prostorech*. Herrmann a synové 1996, s. 77.
- ¹⁰ Váza, do ktorej boli v antickom Grécku ukladané pozostatky zomrelých sa nazývala Pythos. Vázy tzv. Hydrie boli umiestňované na hroby naplnené vodou, po ktorej mŕtvi túžia ako po živote. Od 5. storočia bol pohrebnou nádobou na vodu tiež Lekythos. In: BALEKA, J.: *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění*. Academia, Praha 2005, s. 45, 46, 137, 195.
- ¹¹ HEIDEGGER, M.: *Was ist metaphysik?*, 1929, použité pri výklade pojmu ničota v SOURIAU, É.: c.d. (v pozn.1), s. 604.
- ¹² Podľa MITÁŠOVÁ, M.: *Labyrint Dávidovej hviezdy*. In: *Dominofórum*, s. 12-13.
- ¹³ Výkladu pojmu ničota sa detailne venoval M. Heidegger v diele *Was ist Metaphysik?*, 1929. Kresťanský výklad týchto pojmov načrtoil HEATHCOTE, E.: c.d. (v pozn.3), s. 21.
- ¹⁴ Takisto aj Etruskovia zakrývali zomrelých pláštom s kapucou, ktorá bola stiahnutá cez tvár na znamenie, že jeho pohľad už patrí inému než pozemskému svetu, ktorý je mu navždy zastretý. Zastretie pohľadu bolo zaužívané aj u Grékov. Podľa BALEKA, J.: c.d. (v pozn.10), s. 67.
- ¹⁵ Výklad pojmov tma, svetlo, tajomno v SOURIAU, É.: c.d. (v pozn.1), s. 840, 851-2, a 608 a v NOVOTNÝ, A.: *Biblický slovník*, s. 1104, 1082.
- ¹⁶ Ku kresťanskej symbolike svetla sa vyjadruje DOUGLAS, J. D.: *Nový biblický slovník*. Návrat domů, Praha 1996, s. 985, 969.
- ¹⁷ BALEKA, J.: c.d. (v pozn.10), s. 64.
- ¹⁸ SALNER, P., KVASNICA, M.: *Chatam Sofer memoríál. 1762-2002*. Zing Print, Bratislava 2002.
- ¹⁹ Kundera, M.: *Nesmrtelnost*. Vyd. Atlantis, Brno 1993, s. 32.
- ²⁰ Pohrebným zvyklostiam na Slovensku sa venuje JÁGEROVÁ, M.: c.d. (v pozn.7), s. 15.
- ²¹ Ich matkou bola Noc (Nyx), ktorá bývala zobrazovaná s roztriahnu tými čiernymi krídlami. Na každej ruke držala dieťa, biele predstavovalo spánok, čierne smrť. Spánok má krídla rovnako ako smrť. Jeho obydlie popisuje Ovidius ako jaskyňu, kde s ním prebýva aj smrť. Výklad pojmu HALL, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Mladá fronta, Praha 1991, s. 424.
- ²² CALVINO, I.: *Neviditelná města*. Odeon, Praha 1986, s. 129.
- ²³ KAHN: *Ticho a světlo*. Vyd. Nakladatelství Abor Vitae, v edícii De arte, Praha 2002, s. 10.
- ²⁴ KAHN: c.d. (v pozn.23), s. 59.

:: Recenzný posudok Jarmila Bencová

Mgr. Ing. arch. Veronika Kapišinská zahájila externé doktorandské štúdium na Fakulte architektúry v roku 2004 a zamerala sa na problematiku vzťahu architektúry a smrti z rôznych uhlov pohľadu. Predpokladaná nosná téma sa postupne v jej štúdiu krystalizovala počnúc faktografickým skúmaním (ktoré bolo výstupom jej diplomovej práce na Katedre dejín umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, za vedenia doc. PhDr. Dany Bořutovej, PhD.). Výskum sepulkrálnych a komemoratívnych architektonických diel v propozíciách dizertácie smeroval k hlbšiemu záberu – teoretickým a filozofickým aspektom smrti, ktoré v rôznych topografických súvislostiach a kultúrnych, náboženských a ďal. podmienkach determinovali fyzický charakter objektov a ich významovú výpoveď. Už len tento problém – „charakter objektu v kontexte smrti“ je takmer neohraničiteľný; fakticky každý architektonický objekt jestvuje v kontexte nejakej smrti (a všetko, čo je architektúrou, počnúc priestorom a končiac jej materialitou smeruje k nejakému druhu zániku). Ďalej najmä problém sepulkralnej a komemoratívnej architektúry z hľadiska priestoru, charakterových hľadísk a podielov výtvarného versus architektonického umenia, problém uchopenia týchto stavieb ako monumentov a ďal. naznačoval rad možností, kam bolo možné smerovať doktorandkine štúdium. Orientácia na fenomenologický výklad tu bola zámerná – urobiť „pokús“ nazretia na architektonické komemoratíva a sepulkrality nie len ako na konkrétne fyzické (nepochybne veľmi zvláštne) stavebné druhy či typy, ale ako na výsledky staviteľovho myslenia, vedomia a predstáv. V tomto zmysle potom doktorandka premýšľala interpretácie funerálnych architektur a je potrebné konštatovať, že pokusnú formu neprekročila. Nazdávam sa však, že vytvorila dobrú problémovú bázu ako pre alternatívne skúmanie architektúry z pozície jej existenciálnej úlohy v živote človeka, tak z hľadiska ponímania architektúry ako konceptu, ideí a vízie. Náboj žitého a zážitkového priestoru a času, ktorý sprostredkováva architektúra nevyhasína ani nekončí jeho komemorálnou či sepulkralnou funkciou, ale je akýmsi fatálnym vyvrcholením ľudských tvorivých – architektonických snáh, paradoxne reflektovateľných až ex post mortem. Myslím, že autorka len skromne niektoré z ďalších skúmaní vzťahu architektúry a smrti v predkladanej práci naznačila.

Je však potrebné vyzdvihnúť pracovitosť a zápal Mgr. Ing. arch. Veroniky Kapišinskej, jej schopnosť a chuť pracovať s témou, ktorá by jej v podstate nemala byť nijak blízka. Počas celého doktorandského štúdia svedomite pracovala na podnetoch a výzvach, ktoré prinášala nová literatúra. Taktiež sa ochotne podieľala na riešení výskumného projektu KEGA č. 3/4312/06 – Terminologické štúdiá architektúry. Počas štúdia svoje výskumy z danej oblasti, ako aj z oblasti pamiatkovej starostlivosti publikovala v časopise *Pamiatky a príroda*, *Architektúra a urbanizmus* a *Životné prostredie*.

Osobne považujem za prínos externej dizertačnej práce (možné) paralelné otvorenie problému žánrovosti, príp. ikonografie architektúry, premýšľanie významu v architektúre mimo hľadiska jej zaužívanej konzistencie a v neposlednom rade ako motiváciu okolitých odborových štúdií na doktorandských programoch odboru Dejiny a teória umenia a architektúry na pôde FA STU.

autorka pôsobí ako docent – pedagóg na ÚEAEA FA STU v Bratislave, máj 2009