Modernizmus a ikonodulia

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Fabula Hrušovského poviedky *Dolorosa* nie je v modernistickej a expresionistickej literatúre ojedinelá: napríklad v expresionistickej dráme Augusta Stramma *Sancta Susanna* „láska mníšky ku Kristovi sa pod vplyvom jari stane takou zmyselnou, že prenikne nahá do kostola ku krížu, na ktorom je ukrižovaný Kristus" (Arnold, 1966, s. 48). Nielen tento motív je totožný s fabulou *Dolorosy*, ale ešte aj katalyzátor túžby, ktorá je „dôsledok usurpátorstva jara" (D, s. 13).

V kláštore sa nachádza viac *zobrazení* (znakov) Krista: V cele sestry Dolorosy sa nachádza *kópia* Tizianovho Spasiteľa (D, s. 8). V kláštore sa však nachádza ešte aj „iný Ukrižovaný" (D, s. 9) – ide o mramorovú sochu Krista. Citovaná Hrušovského formulácia znamená, samozrejme, „iný *obraz* Ukrižovaného", ale nemožno v nej nevycítiť aj modernistickú provokáciu katolíckemu „ikonodulstvu", keď formulácia – dosť škandálne – znamená na dikčnej úrovni, že je *viac* „Ukrižovaných", viac Kristov, viac Bohov. A práve tento význam sa bude ďalej v texte aktualizovať, túto škandálnu formuláciu generuje „tlak" štruktúry textu ako celku.

V texte sa ďalej aktualizuje biblický a mystický rétorický modus hovorenia o zasvätení života Bohu: Kristus je „nebeský snúbenec" (D, s. 11) a – čo je už trošku hereticko u transformáciou tejto rétoriky – „imaginárny nadzemský milenec" (D, s. 11) – pretože ak je „imaginárny", tak existuje len vo svete predstáv, prípadne fikcie, ale v skutočnosti nejestvuje. Autorský rozprávač, vyznávajúci modernistickú metafyziku pohlavného pudu, píše o inkarnácii, transformácii „hriešnej lásky v nebeskú" (D, s. 11). Režim jari však aktivizuje tento „zákon prírody" (D, s. 14), uvoľňuje sublimovanú sexuálnu túžbu, odblokúva potlačenú „hriešnu lásku", „lomcujúci prapud" (D, s. 18). Jar znamená erotizáciu *celého* sveta, hovorí sa o „lone zeme" (D, s. 13). V rámci tejto transformácie, transformácie *spätnej* – nebeskej lásky v hriešnu – sa pre Dolorosu objavujú „nové rysy v tvári nebeského snúbenca" (D, s. 15): „mužná krása" (D, s. 16). A opäť poopravme text: nie v tvári, ale v *znaku* tváre nebeského snúbenca, na obraze. Kalokagathia perforuje asketický kresťanský ideál: obraz Krista má „anticky vykrojený nos" (D, s. 16).

Dolorosa je teda zamilovaná do kópie Tizianovho Mesiáša. Antikrist „vzal na seba podobu svojho vznešeného potierateľa" (D, s. 23) – čo je, samozrejme, motív z Apokalypsy: Antikrist je podobný Synovi človeka. To, čo vedie Dolorosu k hriešnej láske a zároveň ku smrti (ktoré sú v modernistickom kóde neoddeliteľne spojené), je, samozrejme, z hľadiska modernistického kódu (aj) Hrušovského textov „prapud" (D, s. 27). Dolorosa vchádza do refektória, kde sa nachádza socha ukrižovaného Krista. Má v kostole, podobne ako Pompílio z inej Hrušovského poviedky, mystický zážitok: zdá sa jej, akoby mystické svetlo (o mystickom svetle podrobne pojednáva Eliade, 1997, s. 15 – 62), žiara, „ako keby onen zázračný svit vychádzal z hlbín sochy" (D, s. 29). „Oživený Tizzianov Messiáš!" (D, s. 29). Keď svojím túžobne rozpáleným telom pokrýva studený mramor sochy, čiže *spája sa* s „nebeským milencom", socha sa oddelí od kríža a Doloro-

su zabíja. (Ako sme to už formulovali v iných štúdiách o Hrušovskom, spojenie muža a ženy, spojenie protikladov, sú možné v kóde modernizmu len v smrti.) Keďže však v tomto konkrétnom texte táto smrť nastáva v rámci motívu *mystického zážitku* Dolorosy, tento motív smrti nesie aj akcesórny význam *mystickej smrti* (mystickú smrť musí adept zasvätenia prekonať pre znovuzrodenie vo večnom živote), a teda skutočnej „mystickej svadby" Dolorosy s Kristom. I keď, treba povedať na druhej strane, v mystickej smrti adept nezomiera reálne fyzicky (ako Dolorosa), len odumiera pre vonkajší hmotný svet, vystupujúc na vyšší stupeň duchovného uvedomenia. Tento akcesórny význam „mystickej svadby" je však, ako sa pokúsime ukázať v ďalšom priebehu interpretácie, falošný.

Pokiaľ v diskurze napr. stredovekej kresťanskej mystiky si diskurz mystiky *preberá* vyjadrovacie prostriedky diskurzu ľúbostnej poézie pre alegorický opis mystického vytrženia, pre modernistický diskurz toto mystické vytrženie *je* práve vytržením erotickým. V prípade jednej interpretačnej línie (vytriedime ich v ďalšom texte) dokonca pôjde o modernistické mystické *telesné* spojenie s Antikristom, ktoré je, samozrejme, deštruktívne. Avšak *spojenie* týchto dvoch diskurzov, ktoré nastáva v modernistickom texte, je umožnené práve touto literárnou tradíciou, má v nej predpoklady. Ako príklad *pars pro toto* si môžeme zobrať staročeskú veršovanú *Legendu o svaté Kateřině* (14. stor.). „Takové představy a symboly z oblasti tělesné erotiky, milenecké i manželské, přenesené do oblasti duchovních pojmů a představ nejsou v mystické literatuře vzácné a neobvyklé, ale bývají nejčastěji čerpány z bible (Velepíseň)" (Škarka, 1986, s. 138). Tak napríklad šesť farieb na tele stýranej svätice vykladá stredoveký básnik „mysticky podle symboliky barev obvyklé ve světské milostné lyrice (...) jako znaky, symboly Kateřininy lásky ke Kristu (...)" (Škarka, 1986, s. 137, v rovnakých intenciách vykladá inkriminovanú pasáž Jan Vilikovský, 1946, s. 11).

Viaceré interpretačné možnosti smrti Dolorosy text *otvára* svojím explicitom: „Zbýva už len nadhodiť otázku: je to práca toho *Prvého*, alebo toho *Druhého*?" (D, s. 30) Táto otázka umožňuje viaceré odpovede, ktoré treba usporiadať:

V prvom rade: kto je prvý, kto je druhý? Na jednej významovej úrovni, na úrovni „denotátov", sú to Kristus a Antikrist, ktorý predstavuje „prapuď", hriešnu erotickú túžbu. Citovali sme už vetu z poviedky, že Kristov protivník vzal na seba Kristovu tvár. Čiže text kladie otázku: zomiera Dolorosa v mystickom spojení s Kristom, alebo padá do pekla Antikrista, zabitá pohlavnou žiadostivosťou? Táto významová úroveň je najmanifestnejšia.

Ďalšia významová línia je skrytejšia, konštituuje sa na úrovni znakových operácií, režimu signifikácie modernizmu. Modernizmus „ – ako systém signifikácie – devalvuje hodnotu referencie, aby zdôraznil formálnu kvalitu označujúceho" (Abercombie – Lash – Longhurst, 1998, s. 385 – 386). Práve pod diktátom tohto režimu sa konštituuje vzťah postavy Dolorosy k znaku: Dolorosa, percipujúc znaky Krista (obraz a sochu), *zotrváva* pri označujúcom, pri kópii Tizianovho obrazu (ktorý je sám portrétom denotátu) a pri *telesnosti* označujúceho, Krista, pričom neprekračuje túto fyzickú stránku znaku, označujúce, mužné Kristovo telo, telo muža, k ideálnemu označovanému: k Bohu. Netranscenduje telesnú lásku k zobrazeniu Krista, k obrazu (čo je motív ikonodulie, uctievania obrazu, v jej čítaní znaku-obrazu a znaku-sochy) do mystickej lásky k Bohu. Povedané

terminológiou stredovekej exegetickej praxe: neprekračuje doslovný diskurz erotickej lásky k alegorickému duchovnému zmyslu. Tento milostný diskurz by mal byť v alegorickom kóde mystiky okamžite prekročený, súc iba jeho „nositeľom", médiom. Doslovný zmysel nezotrváva autonómne *vedľa* duchovného zmyslu ako jemu rovnocenný a alternatívny, ale naopak, je iba jeho nositeľom: musí zmiznúť, aby sa ukázal duchovný zmysel. „Na ještě další, třetí rovině spatřujeme v nevěstě duši, jejíž veškerá snaha směřuje k tomu, aby se zasnoubila a spojila s Božím Logem a mohla vejít do všech mystérií jeho moudrosti a rozumnosti jako do svatební komnaty nebeského ženicha." (Órigenés, 2000, s. 138) – ako alegoricky vykladá Órigenés *Pieseň piesní*. Avšak naopak Dolorosa zotrváva v milostnom diskurze.

V tomto zmysle sa nám potom *zmnožujú* tí „dvaja", spomenutí v explicite poviedky. Boli to, ako sme už hovorili, Kristus a Antikrist. Ale v súvislosti s modernistickým režimom signifikácie sa objavuje ďalšia dvojica: socha a originál. Tá záverečná otázka v kontexte vyššie načrtnutého modelu modernistického režimu signifikácie znamená tiež: zabíjala socha Krista (čo je technická záležitosť odtrhnutia sa sochy od podstavca), alebo zabíjal „originál", čiže Boží hnev, Kristus, vidiac toľké rúhanie? Na tejto sémantickej úrovni ide v segmente *rozuzlenia* o pretrvanie alternatívy medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením, čím sa dostávame opäť na pôdu žánru modernistickej *fantastiky* v Hrušovského textoch, ako sme o tom hovorili v štúdii *Smrť a depersonalizácia*.

Ale máme tu ešte ďalšiu dvojicu: dve kópie. Obraz, ktorý je znakom znaku, kópiou Tizianovho obrazu Mesiáša, a socha Ukrižovaného. V tomto rámci poviedky explicit znamená kladenie otázky: primäl Dolorosu k jej blúznivému konaniu, ktoré sa skončilo smrťou, *obraz*, čo jej visel v cele, alebo *socha* v refektóriu (prípadne oba artefakty)? A k tejto otázke sa viaže otázka doplňujúca: za predpokladu, že to bol obraz, má to na svedomí originálny Tizianov obraz, ktorý jeho kópia tak dokonale reprodukuje, alebo to má na svedomí „niečo" v tejto kópii samotnej? Možno práve jej *odvodenosť* (jej „bytie kópiou"), rovnako ako je *odvodený* tiež originálny Tizianov obraz „Mesiáš", odvodený totiž od skutočného Mesiáša? Že erotickú túžbu Dolorosy nevyvoláva Kristus, láska ku Kristovi, ale práve *kópia*, označujúce, obraz, socha? A *práve* zato, že je označujúcim, faktúrou znaku (jeho „spôsobom urobenia"), pri ktorej sa zastavuje práve *estetické nazeranie*, ktoré je v kantovskej estetike bezzáujmové, oslobodené od pravdy, a teda v tomto prípade od zmyslu tohto znaku, od živého Boha? A viaže sa s rozkošou (por. Ingarden, 1981, s. 139).

A aby bol reťazec vzájomného poukazovania znakov na seba v texte ešte komplikovanejšie štruktúrovaný, do vzájomného vzťahu vstupujú aj dve kópie, dve označujúce: obraz a socha. Obraz, ako už vieme, je kópiou Tizianovho Mesiáša. Pri Dolorosinom blúznivom vstupe do refektória zrazu socha Ukrižovaného vyzerá ako „Oživený Tizzianov Messiáš!" (D, s. 29). Socha však nie je kópiou Tizianovho obrazu (ak sa možno provizórne takto nepresne vyjadriť), socha a obraz však, ako je v texte povedané skôr, vykazujú „obdivuhodnú podobnosť" (D, s. 9). Pripomeňme, že v texte sa aktualizujú *dva* vzťahy podobnosti, ktoré sa týmto dostávajú do paralelnej pozície: k tomuto vzťahu podobnosti sochy a obrazu je paralelný už vyššie spomenutý vzťah podobnosti Antikrista a Krista.

V tomto Dolorosinom videní však neožíva *samotný* Mesiáš, ale – prečítajme si znovu tú vyššie odcitovanú vetu – „*Tizzianov* Messiáš"! Čiže ide o oživený *obraz*, *označujúce*, nie o stretnutie so živým Bohom, s *denotátom* obrazu a sochy, s Božským referentom, ktorý obraz a socha len zobrazujú. Táto veta textu dešifruje Dolorosinu „mystickú svadbu" ako *nepravú*, nie je to mystické splynutie s Bohom, ale modernistická „svadba s označujúcim", s oživeným *obrazom* Krista, nie s Kristom.

Tí dvaja z explicitu, Prvý alebo Druhý, sa nám teda napokon rozrástli do celkom slušného zástupu. Pokúsme sa kvôli prehľadnosti schematizovať tento reťazec viacnásobne sprostredkovanej signifikácie:

denotáty:

protiklad a podobnosť

Kristus ——————————— Antikrist, prapud

/vzťah zobrazenia/

znaky:

(obraz, Tizzianov Mesiáš)

/vzťah odvodenia, kopírovania/

kópia Tizianovho Mesiáša, obraz

/vzťah podobnosti/

socha Ukrižovaného

Na vertikálnej osi v hranatých zátvorkách kurzívou pomenúvame typ vzťahu, aký má dolný termín vždy k termínu, ktorý je bezprostredne nad ním. A každý z troch znakov, označujúcich, popri ich vzájomných vzťahoch, má rovnaký vzťah k denotátu (Kristovi): vzťah zobrazenia.

Zároveň týchto päť členov štruktúry tvorí práve *okruh podozrivých*: „je to práca" (D, s. 30) jedného z nich — totiž jeden z nich má na svedomí poblúznenie a smrť Dolorosy.

Možno sa dajú niektoré termíny navzájom stotožniť: možno je Antikristom práve *označujúce*, ikonodulia (uctievanie označujúceho, obrazu): obraz, ktorý sa *podobá* na Krista, a socha, ktorá sa *podobá* na obraz. Odvodenie, kópia. Možno Antikrista produkuje práve modernistický režim signifikácie, ktorý zotrváva pri označujúcom, ktorý neprekračuje označujúce k ideálnemu zmyslu, k živému Bohu. Veď modernizmus ako literárny smer bol proklamatívne satanistický (podrobnú analýzu podáva vo svojej štúdii Gutowski, 1995). Stanisław Przybyszewski si všimol, „že v predkresťanskej ére, keď nejestvoval konflikt medzi etikou a životom, sacrum a vitalitou, sa Satan-Otec javil inakšie: ako mnohotvárna Plnosť, bol božstvom pohlavnej túžby, dynamiky života a rozkoše, šialenstva a falusu, zároveň Apolóna a Afrodity (...)" (Gutowski, 1995, s. 122). Rovnako v *Dolorose* pohlavnú túžbu prináša Antikrist. V modernistickej satanistickej „trojičnej náuke" bola dokonca presne rozdelená ekonómia síl medzi členov diabolskej trojice: „Antikrist symbolizuje deštruktívnu a nihilistickú alternatívu, Lucifer alternatívu tvorivú" (Gutowski, 1995, s. 127) – čo nám potvrdzuje i Hrušovského poviedka, v ktorej sa hovorí o Antikristovi (ktorý otvára Dolorosin deštrukčný pohyb), a nie o Luciferovi. Ak v závere existuje viacero alternatív riešenia, kto spôsobil to dianie v poviedke, a v rámci jednej alternatívy to bol Kristus (ako sme to podrobne analyzovali vyššie), tak potom

opäť možno súhlasiť s Gutowského zistením, „že modernisti ani tak nenadväzujú na romantický mýtus ‚spasenia satana', ako skôr naopak, vytvárajú mýtus luciferského (alebo dionýzskeho) ‚obrodenia Krista' " (Gutowski, 1995, s. 131). Nietzscheovskú striktnú alternatívu „Dionýzia *proti* Ukrižovanému" teda modernisti transformujú na konjunkciu – a to takým spôsobom, že transformujú samotného Ukrižovaného na dionýzskeho.

* * *

Pri analýzach textov Jána Hrušovského *Muž s protézou* (por. Horváth, 20002 – 2003, s. 3, 90) a *Dolorosa* sa nám ako jeden z výsledkov analýz potvrdilo – v rôznych modalitách – privilegovanie označujúceho v režime signifikácie modernizmu. Na tomto mieste upozorníme na to, ako sa prejavuje táto znaková organizácia, totiž privilegovanie označujúceho, v niektorých vybraných estetických teóriách modernistickej formácie. (Toto privilegovanie teda organizuje rovnako literárny, ako aj estetický modernistický diskurz.) Prejavuje sa, čo vyplýva z logiky veci, v tzv. formalistických teóriách, zameriavajúcich pozornosť na faktúru (čiže označujúce), štruktúrovanie, usporiadanie estetického znaku – táto formálna úroveň ho ako estetický znak vôbec konštituuje –, pričom prípadné označované, významy sú až *výsledkom produkcie* tohto štruktúrovania formálnej úrovne, a nie sú až natoľko dôležité, prípadne sa vôbec nemusia objaviť (prípad ornamentu).

Jednou z takýchto estetických teórií je teória *čistej formy* poľského dramatika, maliara, románopisca, filozofa a estetika Stanisława Ignacyho Witkiewicza (Witkacyho), ktorú formuloval predovšetkým vo svojich prácach *Nové formy vo výtvarnom umení a z toho vyplývajúce nedorozumenia* (1919) pre oblasť výtvarného umenia, *Divadlo* (1923) pre oblasť dramatického umenia a *Estetické skice* (1922). Je to estetický *program* umeleckého praktika (o ktorom priznáva, že sa mu ho nepodarilo vo svojich drámach a maľbách úplne zrealizovať: je to takpovediac ideál, ku ktorému je zacielená jeho umelecká činnosť) a zároveň regulatív, akým spôsobom pristupovať k umeleckým artefaktom ako ich konzument, či už profesionálny (kritik) alebo „pôžitkársky": aj pri tzv. realistických obrazoch nezáleží na tom, *čo* je na nich zobrazené, ale na onom „*ako*", na forme (por. konkrétnu analýzu Botticelliho maľby, na ktorej to Witkacy demonštruje: Witkiewicz, 1974, s. 44). Tzv. „životný element", napríklad „viditeľný svet" vo výtvarnom umení (dnes by sme povedali: figurálny element), „má v ňom dostať len taký priestor, aký je nevyhnutný pre vznik takejto, a nie inej kombinácie elementov Čistej Formy" (Witkiewicz, 1974, s. 14). Estetický znak dokonca zbavuje významu aj významové jednotky, „vzaté zo skutočnosti", ktoré do seba kooptoval – ukážme to na príklade divadelného umenia, ktoré do seba kooptuje aj prirodzený jazyk (napr. v dialógoch) ako systém znakov, ktoré majú význam: „(...) slová strácajú hodnotu ako značky, určené na komunikáciu a na vyjadrovanie určitých myšlienok a pocitov, a nadobúdajú čisto formálny význam, strácajú hodnotu, týkajúcu sa ich životného zmyslu, aby sa vo vyššej dimenzii Čistej Formy stali čisto formálnymi elementmi" (Witkiewicz, 1995, s. 65). „Ide o možnosť úplne slobodnej deformácie života alebo sveta fantázie kvôli vytvoreniu celku, ktorého zmysel by bol určený iba vnútornou, čisto scénickou konštrukciou" (Witkiewicz,

1995, s. 36). Pri nahliadaní čistej formy divák tiež nekonštituuje nejaký určitý „význam", ktorý by produkovala táto čistá forma, ale zažíva priam mystický zážitok „jednoty v mnohosti" (takto Witkacy charakterizuje formu, por. napr. Witkiewicz, 1995, s. 57), zažíva „stav citového chápania Tajomstva Jestvovania" (Witkiewicz, 1995, s. 18), a witkiewiczovské „tajomstvo jestvovania" je práve charakterizované ako „jednota v mnohosti": „keď človek vychádza z divadla, musí mať dojem, že sa zobudil z nejakého čudného sna, v ktorom dokonca najvšednejšie veci mali zvláštny, obrovský pôvab, charakteristický pre sny" (Witkiewicz, 1995, s. 40). Estetickú formu ako *konštrukciu* nemožno previesť na pojmy (por. Witkiewicz, 1974, s. 166). Čistá forma teda *odsémantizúva* významové elementy prevzaté z iných kódov (napr. z kódu komunikácie, z kódu bežnej životnej psychológie atď.) – tým, že ich *zasadzuje* do svojej konštrukcie: vzťah medzi jednotlivými elementmi konštrukcie potom bude *čisto vnútorný*, určený iba ich *funkciou* v tejto konštrukcii, a nie odkazom k nejakým významom „životného sveta", z ktorého tieto elementy trebárs aj môžu byť prevzaté. Žiadny element tejto konštrukcie nemôže byť privilegovaný vďaka nejakému vzťahu k životnému svetu – ani človek (herec), ktorý sa začlenením do formálnej konštrukcie stáva *elementom*, situovaným vo vzťahu k ostatným elementom tejto konštrukcie: napríklad herec „musí byť iba takým istým elementom celku predstavenia ako červená farba v danom obraze, ako tón cis v danom hudobnom diele" (Witkiewicz, 1995, s. 36). Tie „nedorozumenia", ktoré vyplývajú z nových foriem vo výtvarnom umení, ako to exponuje titul Witkacyho práce (každá Witkacyho práca, nielen teoretická, ale platí to aj pre romány a drámy, v sebe nesie silný polemický náboj), vyplývajú práve z toho, že modernistické formalistické estetické teórie ešte nereflektujú nefiguratívnu maľbu, abstraktné umenie (vývinovo vznikajú pred ním, hoci chronologicky to nie je až také isté), avšak kliesnia k nemu cestu. Musia sa teda vyrovnávať s figurálnymi (vo výtvarnom umení) a významovými elementmi (v divadle) a zodpovedať otázku, ako to, že napriek ich prítomnosti v umeleckej konštrukcii má byť táto konštrukcia čisto formálna: ako sme videli, robia to tak, že dané elementy odsémantizúvajú.

Hovorili sme o dvoch dimenziách Witkacyho estetickej teórie: programovej, týkajúcej sa jeho vlastnej umeleckej tvorby a spôsobu tvorby, aký vkusovo v súvekom umení preferuje, ako aj o dimenzii takpovediac deskriptívnej: jeho teória je aj istým systémom názorov na umenie (akejkoľvek epochy) a „inštrukcií" pre jeho vnímanie a popis.

Čisto deskriptívnu teóriu pre dejiny umenia prináša klasická práca Heinricha Wölfflina *Základné pojmy dejín umenia* (1915). Wölfflin tvrdil, že vedec dospieva k nesprávnym záverom, ak porovnáva dojem, aký naňho robia obrazy, pochádzajúce z rozličných období (a to znamená: rozličných výtvarných smerov): „Tieto diela hovoria odlišnou rečou." (Wölfflin, 1962, s. 283). Každý smer je, povedané dnešným jazykom, istým odlišným *systémom reprezentácie* — Wölfflin hovorí o „dekoratívnych schémach" (Wölfflin, 1962, s. 286) a v dejinách umenia, jeho vývine, o „zmene formy nazerania" (Wölfflin, 1962, s. 281). Odtiaľto vychádza antimimetický Wölfflinov prístup: „Pozorovanie prírody je prázdnym pojmom, pokiaľ nie je známe, pod zorným uhlom akých foriem je pozorovaná. Všetky pokroky v „napodobňovaní prírody" majú svoj pôvod v zmysle pre dekoráciu" (Wölfflin, 1962, s. 286): umelecký pohľad je vždy umožnený istou *dekoratívnou schémou*. Preto sa Wölfflin vo svojich analýzach obrazov a v následnom abstrahovaní smerov – noto-

ricky známe je jeho rozlíšenie dekoratívnych kódov renesancie a baroka – nezameriava na to, „čo" je na obraze zobrazené, ale na *kompozíciu*: na línie (aký je vzťah k línii v danom výtvarnom smere, por. Wölfflin, 1962, s. 101), plochy, vzťahy farebných plôch, geometrické obrazce, symetrie, tektoniku – jednoducho, na faktúru obrazu.

Práca Wilhelma Worringera *Abstrakcia a vcítenie* (1908) vytvorila protifront proti mimetickému chápaniu umenia a rovnako aj proti výrazovej koncepcii umenia tézou či „pravdou", že „dějiny umělecké tvůrčí činnosti neměly ve svých primitivních počátcích nejmenší tušení o přímém napodobování přírody, nýbrž že za bezpodmínečné nadvlády abstraktního geometrického způsobu vyjadřování vytvořily znakovou řeč, která fenomén přímého přiblížení přírodě dokonce zásadně vylučovala" (Worringer, 2001, s. 12). Táto „abstrakcia" je protipostavená tomu typu estetického zážitku, ktorý v dobe vydania Worringerovej práce bol známy pod názvom „vcítenie". V geometrických abstraktných tvaroch „je vymýcen i poslední zbytek souvislosti se životem a závislosti na něm, zde je dosaženo nejvyšší absolutní formy, nejčistší abstrakce" (Worringer, 2001, s. 37). Nie je preto div, že v súvislosti s Worringerovou koncepciou hovorí Ingarden o tom, že v štýle i naturalistickom umení (tieto termíny používa Worringer veľmi špecificky) zohráva úlohu pojem „čistej formy" a dáva do súvislosti Worringera s neskoršími poľskými formistami (Ingarden, 1981, s. 155 – 156). Takáto koncepcia, ako to bolo zrejmé už i z názvu Worringerovej práce, sa vymedzovala voči dobovej estetike *vcítenia*, ako ju reprezentovali F. T. Vischer, Lotze, R. Vischer, J. Volkelt a v bezprostrednom Worringerovom ohlase T. Lipps (podrobný historický prehľad spolu s kritikou podáva Ingarden, 1981, s. 32 – 164): nie tak, že by ju negovala, ale vedľa vcítenia postavila iný spôsob „umeleckého chcenia". Boli to psychologistické koncepcie, estetika sa formovala na teréne psychológie — práve tam ju situoval Wilhelm Dilthey v práci *Obrazotvornosť básnika. Základy poetiky* (1887): Dilthey píše, že teraz musí poetika hľadať svoj oporný bod v psychickom živote (por. Dilthey, 1982, s. 55) . Táto estetika konca 19. a začiatku 20. storočia sa zaujímala „skôr o subjektívnu stránku estetických skúmaní, a teda záujem bol hlavne o estetický zážitok" (Ingarden, 1981, s. 165), pričom – v zápletke dejín estetiky, ako ju konštruuje fenomenológ –, samozrejme, zlom nastáva práve s nástupom fenomenológie, ktorá sa začne zaujímať o „veci samé", a teda v prípade estetiky o „estetický predmet sám", pričom predmet umenia má status „ideálneho predmetu" (W. Conrad) a napokon „čisto intencionálneho predmetu" (Ingarden, 1981, s. 168). Ale to je už iná kapitola.

V kontexte nášho uvažovania o zameraní režimu signifikácie modernizmu na označujúce je teraz dôležité len to, že popri estetickej koncepcii vcítenia sa do predmetu sa objavuje koncepcia „čistej formy", ktorá sa prejavuje iným účinkom na percipienta, než je vcítenie: u Worringera abstrakcia ponúka človeku „nejvyšší možnost uspokojení" (Worringer, 2001, s. 37) v protiklade k nepriateľskému svetu, Witkacyho „čistá forma" zasa pôsobí na diváka priam mystickým zjavením citového pochopenia Tajomstva Jestvovania. A prinajmenšom Witkacyho estetickú koncepciu nemožno označiť za psychologistickú, pretože hoci takto píše *aj* o pôsobení čistej formy na diváka, prím v jeho teórii hrá opis čistej formy „samotnej".

Štúdia je individuálnym výstupom z kolektívneho grantového projektu Sondy do dejín slovenskej literatúry, VEGA 2/1077/21/2001, vedúca riešiteľka doc. PhDr. Jelena Paštéková, CSc.

LITERATÚRA

ABERCOMBIE, N. – LASH, S. – LONGHURST, B.: Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu. In: *Odkrywanie modernizmu.* Red. R. Nycz. Kraków : Universitas, 1998.
ARNOLD, A.: *Die Literatur des Expressionismus.* Stuttgart : W. Kohlhammert Verlag, 1966.
DILTHEY, W.: *Pisma estetyczne.* Warszawa : PWN, 1982.
ELIADE, M.: *Mefisto a androgyn.* Praha : OIKOYMENH, 1997.
GUTOWSKI, W.: Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera. Oblicza Szatana w literaturze Młodej Polski. In: *Stulecie Młodej Polski.* Red. M. Podraza–Kwiatkowska. Kraków : Universitas, 1995.
HORVÁTH, T.: V labyrinte odvodenín (Sonda do modernizmu). In: *Slovenská literatúra*, roč. 49, 2002, č. 6, s. 442 – 452; roč. 50, 2003, č. 1, s. 1 – 19; roč. 50, 2003, č. 2, s. 89 – 109.
HRUŠOVSKÝ, J.: *Dolorosa.* Praha : Nákl. Leopolda Mazáča, 1925 (D).
INGARDEN, R.: Wyklady i dyskusje z estetyki, Warszawa : PWN, 1981.
ÓRIGENÉS: *O Písni písní.* Praha : Herrmann a synové, 2000.
VILIKOVSKÝ, J.: Předmluva. In: *Legenda o svaté Kateřině.* V Praze : Nakladatelství Vyšehrad, 1946.
ŠKARKA, A.: *Půl tisíciletí českého písemnictví.* Praha : Odeon, 1986.
WITKIEWICZ, S. I.: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr.* Warszawa : PWN, 1974.
WITKIEWICZ, S. I.: *Teatr i inne pisma o teatrze.* Warszawa : PIW, 1995.
WORRINGER, W.: *Abstrakce a vcítění.* Praha : Triáda, 2001.
WÖLFFLIN, H.: *Podstawowe pojęcia historii sztuki.*

SUMMARY

The study is based on interpretation of a short story *Dolorosa* (1925) written by a Slovak author Ján Hrušovský. The interpretation is done from the perspective of sign operation of the formation of Modernism. A nun Dolorosa, fallen in love with a copy of a picture of Messiah by Titian, died naked in the arms of a sculpture of Christ, which fell down on her. The system of signification of the Modernism „devalues a value of reference in order to stress a formal quality of a signifying one" (Abercombie – Lash – Longhurst). Under the dictatorship of the regime a relationship of Dolorosa to a sign is being established: perceiving of signs of Christ (a picture and a sculpture), it stays at the signifying one, that means at the copy of Titian's picture and at a carnality of the signifying one (a masculine body of the sculpture of Christ), but it does not go beyond the physical side of the sign to an ideal signifying one: to God. The text explicitly provokes a question whether Dolorosa 's infatuation and her death is a work „of the *First* one or the *Second* one". There are more such pairs like those ones: Christ and Anti-Christ (they are similar to each other in their appearances). In the Modernistic regime of signification there is a pair – the sculpture and the original (who killed Dolorosa – the sculpture or the wrath of God? – this line of interpretation of the text constitutes a genre of fantasy). There is also another pair: a copy of the picture (that means a sign of the sign) and the sculpture that is like the picture. Perhaps Dolorosa ´s infatuation and her death is a matter of influence of the copy: Dolorosa's love does not come from Christ but from the signifying one, from the picture and from the sculpture. In the mystic like vision of Dolorosa not Christ Himself appears, but Titian's Messiah: it is a revived picture, the signifying one and not a mystic integration with alive God – a denotate. Then we connect this short story with a Modernistic programmed Satanism. We also show an isomorphic signed organisation (that means privileging of the signifying one) in selected Modernistic aesthetic theories (S. I. Witkiewicz, H. Wolfflin and V. Worringer) focusing their attention on a facture, structuring of an aesthetic sign. This privileging of the signifying one organises both literary as well as aesthetic Modernistic discourses.