

JAROSLAV ŠRANK*

Obrazové texty s motívom kríža v slovenskej poézii¹

ŠRANK, J.: Shaped Texts with Topos of the Cross in Slovak Poetry. *Slavica Slovaca*, 59, 2024, No 3, pp. 539-549 (Bratislava).

The study deals with the shaped texts, which belong to the field of optical poetry as defined by K. P. Dencker. In particular, it focuses on shaped texts with the topos of the cross. In the first part of the paper, terminological issues are clarified. In the second part, the relation of forms with the topos of the cross to the overall development of optical poetry and the state of research in the field in the world and in relation to Slovak literature are outlined. In the third, central part, the corpus of realizations with the topos of the cross by Slovak poets and artists of the second half of the 20th century with an overlap into the present is presented. This overview is followed by analyses of three works (by M. Lasica, I. Fuhl, M. Chuda) that illustrate the genre, formal and semantic diversity of shaped texts with the topos of the cross in Slovak literature.

Optical poetry, shaped text, calligram, topos of the cross, Slovak poetry, Slovak literature of the second half of the 20th century.

K terminológii

V dejinách „optickej poézie“² zaujímajú výrazné miesto formy, ktoré sa zvyknú nazývať obrazové básne, básne-obrazy, ideogramy či kaligramy. Vo všeobecnosti ide o „textovo-obrazové útvary“³, ktorých ťažiskovou črtou je prepojenie slova a obrazu. Najčastejšie, konvenčne sa v tejto súvislosti spomínajú texty, ktoré sú graficky usporiadané tak, že znázorňujú predmet, tému či podstatný motív textu alebo nejaký význam, ktorý možno s textom asociovať. Rozmiestnením grafických prvkov textu „sa vytvára vizuálna asociácia, text pripomína niečo predmetné“⁴.

V rôznych jazykoch sa na tieto predmetné textovo-obrazové útvary používajú označenia ako *Figurengedicht* (nem.), *poème figuré* (fr.), *poesia figurata* (tal.), prípadne *shaped poems* (ang.).⁵

* doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD., <https://orcid.org/0000-0002-9717-5485>. Pedagogická fakulta Univerzity Komenského, Katedra slovenského jazyka, literatúry a didaktiky, Račianska 59, 813 34 Bratislava. srank1@uniba.sk.

¹ Štúdia je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA 1/0061/22 *Podoby a funkcie minimalizmu v súčasnej slovenskej poézii*. Zodpovedná riešiteľka: doc. Mgr. Jana Juhásová, PhD. Doba riešenia: 2022–2024.

² Dencker, K. P.: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin – New York: De Gruyter, 2011. 969 s.

³ Tokár, M.: *Ilustrácia a báseň*. Prešov: Pavol Šidelský – Akcent print, 2006, s. 123.

⁴ Drzewiecka, I.: *Grafopoetika. K estetickým a poetologickým aspektom grafickej vizualizácie básnického textu*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta, 2013, s. 73.

⁵ Tieto a ďalšie analogické termíny zozbieral Higgins, D.: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press, 1987, s. 232.

K týmto pojmom možno zaradiť aj české a slovenské zaužívané výrazy báseň-obraz či obrazová báseň. Sú východiskom aj pre tento článok. K ich použitiu je vhodné pripojiť niekoľko terminologických poznámok. Nie sú paralelou k pojmu *Bildgedicht* používanému napríklad Gisbertom Kranzom v súvislosti s básňami, ktoré sú založené na princípe ekfrázy a ich predmetom je nejaké výtvarné dielo.⁶ Rovnako nie sú stotožňované s obrazovou básňou ako typickou intermediálnou formou poetistickej umeleckej tvorby.⁷ Na druhej strane patrí k bežnej literárnovednej praxi, že ako synonymum pre obrazovú báseň sa používa pojem kaligram.⁸

Pojem obrazová báseň, respektíve obrazová poézia predstavuje značnú redukciu škály prameňov, na ktoré ho možno vzťahovať bez vzniku pojmových diskrepancií. Je pritom zrejmé, že nie každý predmetný textovo-obrazový útvar zodpovedá pojmu báseň či poézia. K dispozícii sú rôzne riešenia. Napríklad podľa Ivety Drzewieckej je kaligram „text (báseň, fráza alebo slovo) graficky upravený do obrazca, ktorý ikonicky naznačuje jeho jazykový obsah. Ide o syntetickú slovesno-vizuálnu formu“, ktorá môže mať rukopisnú, kaligrafickú alebo typografickú podobu.⁹ Nemusí teda ísť o výpoveď organizovanú na princípoch typických pre poéziu (verš, strofa, rytmus), ale aj o rôzne iné jazykové výpovede. Nemecká bádatel'ka Ute Schorneck v monografii o kaligrame v reakcii na limitujúce dôsledky pojmu *Figurengedicht* zaviedla pojem *Figurentext*, čiže nie obrazová báseň, ale obrazový text, vzhľadom na to, že ním možno označiť aj diela, ktoré nie sú písané vo viazanej reči.¹⁰ Používanie substantív báseň a poézia je pri textovo-obrazových útvaroch pozostatkom historických dôb, keď sa takmer bez výnimky vyznačovali viazanou rečou. Z dnešného hľadiska a najmä pri zameraní na moderné, avantgardné, neoavantgardné a postavantgardné intermediálne fenomény je však vhodnejšie voliť všeobecnejší, neutrálny pojem obrazový text.

Pre potreby tohto príspevku budem ako strešný pojem používať práve označenie obrazový text. Vo všeobecnosti pôjde o taký text, ktorý je založený na paralelnom textovo-obrazovom stvárnení istého predmetu a s ním súvisiaceho konceptu, idey. Termín obrazová báseň môže potom naďalej označovať tie realizácie, ktoré zachovávajú spojenie s básnictvom najmä prostredníctvom príznakovej zvukového usporiadania jazykového materiálu, rytmickej organizácie výpovede a veršovo-strofického členenia textu. Ako obrazové básne teda budem uvádzať niektoré prípady obrazových textov spĺňajúce uvedené kritériá.¹¹ Ako ďalšie spresňujúce pojmy budem pri bližšom vymedzovaní a charakterizovaní jednotlivých obrazových textov podľa potreby používať aj označenia ideogram, kaligram, typogram, konštelácia a podobne.

K dejinám, k výskumu

História obrazových textov začína už v antike útvarmi známymi ako technopaegnon a carmen figuratum. Telegrafický historický prehľad ďalších foriem ponúka napríklad Drzewiecka¹² alebo Schorneck,¹³ pre dôkladné zmapovanie možno siahnuť napríklad po kompendiu Jeremyho Adlera a Ulricha Ernsta.¹⁴ V rámci reflexie slovenskej literatúry a výtvarného umenia, respektíve

⁶ Kranz, G.: *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*. 2 zv. Köln – Wien: Böhlau, 1981. 1964 s.

⁷ Janská, L.: *Mezi obrazem a textem. Text a grafém v evropském a českém malířství*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 128-146.

⁸ Tokár, M.: *Ilustrácia a báseň*, c. d., s. 104-105.

⁹ Drzewiecka, I.: *Grafopoetika. K estetickým a poetologickým aspektom...*, c. d., s. 173.

¹⁰ Schorneck, U.: *Calligrammes*. Frankfurt nad Mohanom: Peter Lang, 2001, s. 1.

¹¹ Toto riešenie ponúka možnosť uplatniť podobný prístup aj k Denckerovmu pojmu optická poézia. Rezervovať ho len pre istú množinu diel a ako so strešnou kategóriou rátať s pojmom optický text.

¹² Drzewiecka, I.: *Grafopoetika. K estetickým a poetologickým aspektom...*, c. d., s. 11-12.

¹³ Schorneck, U.: *Calligrammes*, c. d., s. 1-3.

¹⁴ Adler, J. – Ernst, U.: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1987. 336 s.

intermediálnych prejavov situovaných na rozhranie týchto disciplín, sú obrazové texty v nejakej miere začlenené do prehľadov M. Tokára, K. Ihringovej, M. Rehúša a J. Šranka, M. Murina, P. Zajaca.¹⁵

Výskum predmetných obrazových textov poukazuje na to, že v stredoveku boli tieto útvary spojené najmä s náboženstvom a magickou funkciou.¹⁶ Podstatným prvkom, ktorý od stredoveku zobrazovali a tematizovali figuratívne optické básne vznikajúce v rôznych európskych kultúrach, bol kríž ako základný ideogram kresťanskej viery. Hojne využívaný bol kríž aj v neskorších obdobiach, keď sa optická poézia rozvíjala, zvlášť v barokovo-renesančnom období, akokoľvek sa s ním spájali už aj iné významy. V 20. storočí jeho frekvencia klesá.¹⁷ Frekvencované boli štyri hlavné typy kríža, grécky kríž (*crux quadrata*), latinský kríž (*crux immissa*), kríž sv. Antona (*crux commissa*) a dvojramenný kríž (*crux gemina*), často išlo o kríž ako súčasť ikonografie ukrižovania a zmŕtvychvstania Krista (Kristov kríž) vrátane znázornenia Golgoty. V zásade sa nadväzovalo na poňatie kríža ako znaku pokoja, spásy, vykúpenia z hriechov, znovuzrodenia, víťazstva.¹⁸

Obrazové texty s motívom kríža sú bohato zastúpené napríklad v obsiahlej antológii Jeremyho Adlera a Ulricha Ernsta *Text als Figur*.¹⁹ Viaceré príklady publikoval a ďalšie opísal Dick Higgins v súbore *Pattern Poetry*.²⁰ Neobišiel ich ani Klaus Peter Dencker, či už vo svojich starších alebo novších prácach.²¹ Pokiaľ ide o prítomnosť sakrálnych aj svetských motívov v optických textoch staršej slovenskej literatúry, doklady o ich výskyte v podobe predmetných obrazovo-textových útvarov poskytujú jestvujúce publikované výskumy R. Brtáňa, C. Krausa, G. Gáfríkovej či Z. Husárovej.²² Na predmetné obrazové texty s motívom kríža sa podľa našich poznatkov doterajší slovenský literárnohistorický výskum zatiaľ osobitne nezameral. Zmienky o autoroch a dielach relevantných pre výskum slovenskej optickej poézie starších období však možno nájsť aj vo vyššie spomenutej zahraničnej odbornej spisbe. Klasická práca D. Higginsa *Pattern poetry* v rámci kapitoly venovanej maďarským prameňom spomína minimálne tri prí-

¹⁵ Tokár, M.: Ilustrácia a báseň, c. d.; Ihringová, K.: Vzťah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení. Trnava: Pergamen, 2012, 182 s.; Rehúš, M. – Šrank, J.: Nesystematický návod na použitie slovenskej experimentálnej poézie. In Suwara, B. – Husárová, Z. (eds.): V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre. Bratislava: SAP – Ústav svetovej literatúry SAV, 2012, s. 241-264; Murin, M.: Triangulačné body nekonvenčnej poézie na Slovensku. In: Enter, 2015, roč. 6, č. 24, s. 4-87; Zajac, P.: Optická poézia Milana Adamčiaka v kontexte slovenskej literatúry. In Adamčiak, M.: Archív II (KOPO) – konkrétna poézia 1964–1972. Zost. M. Murin. Košice: Dive buki, 2015–2016, s. 293-326.

¹⁶ Drzewiecka, I.: Grafopoetika. K estetickým a poetologickým aspektom..., c. d., s. 11.

¹⁷ Vývin predmetných básní s motívom kríža, najčastejšie formy a žánre rekonštruoval U. Ernst v štúdiu *Die neuzeitliche Rezeption des mittelalterlichen Figurengedichtes in Kreuzform* (1986). Knižne je dostupná v knihe Ernst, U.: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002, s. 181-223.

¹⁸ Lurker, M.: *Slovník symbolů*. Prekl. A. Bakešová, I. Šnebergová, O. Vochoč, P. Dvořáček. Praha: Universum, s. 247, 341.

¹⁹ Adler, J. – Ernst, U.: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, c. d., s. 336.

²⁰ Higgins, D.: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, c. d.

²¹ Dencker, K. P.: *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1972. 190 s.; Dencker, K. P.: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen*, c. d.

²² Brtáň, R.: Artizmus a manierizmus v barokovej poézii (Texty a komentáre). In: *Literárny barok. Litteraria XIII*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1971, s. 60-116; Brtáň, R.: Strofika v staršej slovenskej poézii. In: *Strofa a rytmus. Litteraria XIV*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1972, s. 172-225; Kraus, C.: Strofa v poézii Andreja Sládkoviča. In: *Strofa a rytmus. Litteraria XIV*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1972, s. 43-116; Štúdiá Príspevok k figurálnej poézii slovenského baroka (Gratulačné verše v révačovskom pamätníku) sa nachádza vo zväzku Gáfríková, G.: *Zabúdané súvislosti (Štúdie o slovenskej literatúre v 17.–18. storočia)*. Bratislava: Slovak Academic Press, 2006, s. 159-173; Husárová, Z.: *Cooking Obvia Gaude and Talis Quadra: On the Creative Cannibalism of the Slovak Baroque Wedding Wish*. In Suwara, B. – Pisarski, M. (eds.): *Remediation: Crossing Discursing Boundaries. Central European Perspective*. Berlin – Bratislava: Peter Lang – Veda, 2019, s. 317-345.

pady, ktoré stoja za pozornosť.²³ Higgins, ktorý v tejto kapitole vychádzal z výskumov maďarského literárneho historika Istvána Kiliána, eviduje mená Gyorgy Lányi (1708–1710), Márton Mudrony (18. storočie) a Gyorgy Bucholtz (1688–1757), stručne opisuje dané diela a uvádza aj slovenské knižnice, ktoré ich v danom čase uchovávali.²⁴

Predmetné obrazové texty s motívom kríža, ktoré budem prezentovať v tomto príspevku, sú realizáciami rôznych slovenských autorov, ktoré vznikli v druhej polovici 20. storočia. Najstaršie sú zo začiatku šesťdesiatych rokov. Pochádzajú z rôznych prameňov. Boli publikované v autorových zbierkach alebo antológiách, prípadne časopisecky, no bývajú prezentované aj výstavne, v kontexte výtvarného alebo intermediálneho umenia. Vo viacerých prípadoch ide o práce, ktoré boli v čase svojho vzniku širšej verejnosti neznáme a „riadne“ publikované boli až s veľkým oneskorením, v rámci autorských súborných diel a výberov, prípadne boli sprostredkované až v rámci odborného výskumu, a to aj posmrtné.

Datovanie prvých týchto prác do šesťdesiatych rokov možno dať do súvislosti s dianím vo svetovom a užšie československom umení. V tom čase československú kultúru pomerne výrazne zasiahlo medzinárodné hnutie experimentálnej poézie či intermediálne tendencie v umení. Platí to predovšetkým pre české prostredie. Prehistória českej experimentálnej poézie siaha zásluhou niekoľkých autorov ako Jiří Kolář či Ladislav Novák do päťdesiatych rokov, počas šesťdesiatych rokov sa skladba jej tvorcov rozširovala, takže v antológii *Experimentální poezie* (1967) je spolu s umelcami z celého sveta prítomných už aj pätnásť mien českých autorov vrátane jednej ženy.²⁵ Jeden z predstaviteľov týchto tendencií v českej literatúre, básnik a dramatik Václav Havel, tvar kríža dosť výdatne použil vo svojich typogramoch, ktoré publikoval časopisecky a vo zväzku *Protokoly* (1966).²⁶ V menšej miere je kríž zastúpený u Jiřího Koláře alebo u Eduarda Ovčáčka.²⁷

Škála rôznych informačných materiálov, uskutočnených prednášok, publikovaných textov, odvysielaných relácií a zrealizovaných výstav, ktorá bola výrazom dobového záujmu časti (najmä) českých intelektuálov a umelcov o zbližovanie obrazu a písma, písma a obrazu, je na českej strane pomerne bohatá.²⁸ Ale figuratívnym básňam s motívom kríža sa v rámci tohto diskurzu venovala len malá pozornosť. Najmä do sprievodných ilustračných súborov boli vyberané skôr práce so svetskými či len latentne náboženskými predmetnými predlohami, osobitnú pozornosť mali diela reagujúce na spoločenské či vyslovene spoločensko-politické podnety, na ktoré bola epocha reformovania komunistického režimu sovietskeho typu československými komunistami a demokratizácie spoločenského života na základe občianskych iniciatív zvlášť plodná. Výnimky sa však nájdu. Napríklad Mirjam Bohatcová, autorka článku *Homo ludens*, ktorý v roku 1965 publikoval časopis *Knižní kultura*, venovala pozornosť jednej práci zo 17. storočia, ktorej situačný rámec i význam majú podvojný, svetsko-duchovný charakter. Ide o „typografickú hříčku“, príležitostnú báseň hirschfeldského farára Paula Hausdorfa s názvom *Spirituale poculum nuptiale / Duchovný svadobný kalich* (1621), „ex post vpravovanou do typografického tvaru“.²⁹

Aj keď škála materiálov, ktoré reflektovali relácie medzi slovom a obrazom na Slovensku, je v porovnaní s českým diskurzom oveľa skromnejšia, jej súčasťou je článok výtvarného teoretika

²³ Nedávno na tieto fakty upozornila aj Husárová, Z.: *Cooking Obvia Gaude and Talis Quadra*, c. d., s. 330.

²⁴ Higgins, D.: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, c. d., s. 58-62.

²⁵ Hiršal, J. – Grögerová, B. (eds.): *Experimentální poezie*. Praha: Odeon, 1967. 265 s.

²⁶ Nateraz najúplnejšie vydanie tejto tvorby predstavuje edícia Havel, V.: *Antikódy*. Praha: Knihovna Václava Havla. 199 s.

²⁷ Kolář, J.: *Básně ticha*. Praha: Český spisovatel, 1994; Ovčáček, E.: *Slova znova slova*. Ostrava: Ostravská univerzita, Fakulta umění, 2016.

²⁸ Plastickú predstavu si možno spraviť z dokumentácie, ktorú zozbierala Krátká, E. (ed.): *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*. Brno: Host, 2013. 308 s.

²⁹ Bohatcová, M.: *Homo ludens*. In: *Knižní kultura*, 1965, roč. 2, č. 10, s. 397-402.

a kritika Ľudovíta Petráskeho *Na hroboch otcov*, ktorý bol aj s autorovou fotografickou dokumentáciou uverejnený v *Kultúrnom živote* v roku 1967.³⁰ Autor si všíma komponenty ľudových náhrobníkov a ich písmo „s vlastnou silou formálneho vyjadrenia“ vníma „ako jeden z najpôvabnejších odkazov našej kaligrafickej minulosti.“³¹

K prameňom

Ako prvé slovenské predmetné obrazové texty s motívom kríža v druhej polovici 20. storočia evidujeme práce intermediálnych umelcov Milana Adamčiaka a Roberta Cypricha. Medzi básňami akčného a konceptuálneho umelca, skladateľa a muzikológa M. Adamčiaka, ktorý sa v začiatkoch svojej tvorby venoval aj konkrétnej a vizuálnej poézii, možno nájsť tri obrazové texty s motívom kríža. Ide o konšteláciu bez názvu z roku 1968, raster bez názvu z roku 1969 a o vizuálnu báseň, 38. súčasť cyklu *Liniengedichte*, z roku 1969. Širšej verejnosti sa stali dostupnými až s oneskorením buď v rámci výstavných prezentácií,³² alebo knižných vydaní.³³ Dve realizácie z roku 1968 nachádzame v súbore trinástich vizuálnych básní Roberta Cypricha, známeho najmä ako akčný umelec a teoretik umenia, ktoré boli zverejnené³⁴ a analyzované³⁵ len nedávno. Ján Kralovič ich identifikuje podľa slov, ktoré sú ich stavebným materiálom, ako *Aliancia* a *Negacia Negacionis*.

Pozoruhodné príspevky k rozmanitosti tohto útvaru pochádzajú z tvorby slovenských autorov žijúcich v zahraničí ako príslušníci slovenskej národnostnej menšiny. Z príkladov, ktoré uvádzame, najskôr vznikli typograficko-obrazové koláže a asambláže dolnozemskeho slovenského vizuálneho umelca a básnika Jozefa Klátika.³⁶ Táto vizuálna poézia z roku 1972 však bola knižne publikovaná až s odstupom troch desaťročí v zbierke *Nemé oko* (2003), ktorá obsahuje najmenej dve realizácie zreteľne navodzujúce tvar kríža.³⁷ Aj Zoroslav Jesenský je súčasťou umelecko-intelektuálnej vrstvy Slovákov žijúcich v srbskej Vojvodine.³⁸ V roku 1988 publikoval v časopise *Nový život* vychádzajúcom v Novom Sade dvojicu básní pod zjednocujúcim názvom *Ego sum*. Za textom *Ubi sunt?* nasleduje obrazová báseň *Ad mortem festinamus...*, ktorá má tvar kríža.³⁹ Séria vyšla pod menom tvorcu, zároveň bola na konci každej básne pripojená informácia „Anonymus, XX. storočie“.⁴⁰ Obrazovo-slovesné experimenty boli už od osemdesiatych rokov 20. storočia v portfóliu Imricha Fuhla, slovenského básnika, prozaika, prekladateľa, redaktora a činníka žijúceho v Maďarsku.⁴¹ Reprezentatívne sú zastúpené vo zväzku *Nemé slová/Néma*

³⁰ Petrásky, Ľ.: Na hroboch otcov. In: *Kultúrny život*, 1967, roč. 22, č. 43, s. 8.

³¹ Petrásky, Ľ.: Na hroboch otcov, c. d., s. 8.

³² Posmrtná retrospektívna výstava Adamčiakovej intermediálnej tvorby vrátane konkrétnej a vizuálnej poézie sa konala v Slovenskej národnej galérii v Bratislave (24.3.2017–4.6.2017). Kurátormi boli L. Gregorová Stach a M. Murin.

³³ Adamčiak, M.: *Archív I (EXPO) – experimentálna poézia 1964–1972*. Zost. M. Murin. Košice: Dive buki, 2011. 348 s.; Adamčiak, M.: *Archív III (NÔTY) – notácie a grafické partitúry*. Zost. M. Murin. Košice: Dive buki, 2012–2013. 330 s.

³⁴ Výstavný projekt *Experiment* (11.12.2020–14.5.2021) sa uskutočnil v priestore tranzit.sk v Bratislave. Kurátormi boli J. Mlčoch, J. Kralovič a B. Jablonská.

³⁵ Kralovič, J.: Akcie, kontradiKCie, negácie. Raná tvorba a experimentálna poézia Roberta Cypricha. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2022, roč. 16, č. 32, s. 9–43.

³⁶ Klátikovu vizuálnu poéziu bližšie skúma Šimáková Speváková, M.: Podoby (neo)avantgardy v tvorbe slovenských vojvodinských autorov. Na hraniciach fenoménov – fenomény (bez) hraníc. Nový Sad: Filozofski fakultet, 2023. 193 s.

³⁷ Klátik, J.: *Nemé oko*. Báčsky Petrovec: Kultúra, 2003, s. 7, 104.

³⁸ Jesenského básnickú sériu podrobnejšie analyzuje Šimáková Speváková, M.: Podoby (neo)avantgardy v tvorbe slovenských vojvodinských autorov. Na hraniciach fenoménov – fenomény (bez) hraníc, c. d.

³⁹ Jesenský, Z.: *Ego sum*. In: *Nový život*, 1988, roč. 40, č. 3, s. 186–188.

⁴⁰ Jesenský, Z.: *Ego sum*, c. d., s. 186, 187.

⁴¹ Fuhlove básne analyzuje Šenkár, P.: Connotations of Significance and their Visualization in Slovak Poems by Imrich Fuhl. In: *European Journal of Media, Art and Photography*, roč. 9, č. 2, 2021, s. 82–91.

szavak (1995), ktorý obsahuje Fuhlovu poéziu písanú v slovenčine aj v maďarčine. Kríž ako prvok či princíp vizuálnej organizácie textu Fuhl použil v slovenských textoch *Slovák v Maďarsku*, *Kríž našich Slovákov* a *Môj kríž*.⁴²

Ďalšie realizácie priniesli publikačné rámce na Slovensku. Zo začiatku osemdesiatych rokov pochádza práca Milana Lasicu *Mŕtvy bod*, ktorá bola publikovaná v satiricko-humoristickom týždenníku *Roháč* v roku 1982 na redakčný podnet: „v rámci trendu poskytovať priestor tým, ktorí nemajú ani vlohy, ani kvalifikáciu, uverejňujeme na tejto dvojstrane kreslené vtipy tých, čo sa až dodnes naivne venovali písaniu.“⁴³ Pokiaľ ide o diela publikované knižne v kontexte slovenskej poézie, zaznamenať treba najmä nasledujúce príklady. V roku 1989 vyšiel v básnickej zbierke *Odniesť si oheň z horiaceho domu* básnika, prozaika a dramatika Petra Gregora ideogram *Kristus*.⁴⁴ V zbierke pesničkára a básnika Dušana Valúcha, ktorá nesie názov *O rafinérii a iné polobásne* (1995) sa nachádza recesistická báseň *Prečo?*⁴⁵ V knihe *Jablko v dlani* (1998), ktorá obsahuje poéziu Michala Chudu z predchádzajúceho desaťročia, sa nachádza obrazová báseň *Kríž II*, ako aj ďalšie dve (*Chvála vázy* a *Zvon*).⁴⁶ Súčasťou zbierky *Tekuté oči* (1999) básnika Ivana Mojíka je báseň *Zaklínadlo*.⁴⁷

Práce uverejnené knižne po roku 2000 postačí nateraz uviesť len telegraficky (a v chronologickom poradí). Nachádzame ich v publikáciách slovenských literátov i výtvarníkov, ako sú Ivan Hrmo, Pero Le Kvet, Daniela Olejníková, Daniel Hevier, Berco Trnavec, František Rojček.⁴⁸

K rozborom

Nasledujúce tri analytické pasáže majú za cieľ poukázať na formálnu i sémantickú rozmanitosť slovenských predmetných obrazových textov s motívom kríža z druhej polovice 20. storočia.

Okolnosti, za akých vznikla Lasicova práca *Mŕtvy bod*, už boli spomenuté. Akokoľvek táto realizácia spadá do oblasti kresleného humoru, je pre ňu charakteristický lyrický náboj, ktorým sa odlišuje od funkčnej priamočiarosti anekdot. Vzhľadom na to ju môžeme vnímať aj v kontexte minimalistickej vizuálnej či konceptuálnej poézie. Kresba je citátom mapovej značky, ikonky pre kostol, ktorá je rekontextualizovaná a v dôsledku použitého názvu významovo i hodnotovo transformovaná. V novom rámci už nenesie primárne náboženské posolstvo, takisto už neslúži na priestorovú orientáciu. Cez názov sa v diele sprítomňuje geometrický a technický diskurz, výraz „bod“ a lexikalizovaná metafora „mŕtvy bod“ (označujúca stav prechodnej nehybnosti, keď sa navzájom rušia sily opačného smeru) v dôsledku grafickej zložky takisto získavajú nový zmysel. Matematicko-racionalistická perspektíva je transcendovaná na existenciálnu rovinu.

⁴² Fuhl, I.: Nemé slová (Texty, skice, básne) / Néma szavak (Szövegek, ábrák, versek). Budapešť: Združenie slovenských spisovateľov a umelcov v Maďarsku, 1995, s. 6, 8, 21.

⁴³ Lasica, M.: Mŕtvy bod. In: Roháč, 1982, roč. 35, č. 34, s. 9.

⁴⁴ Gregor, P.: Odniesť si oheň z horiaceho domu. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989, s. 14.

⁴⁵ Valúch, D.: O rafinérii a iné polobásne. Bratislava: Meritum, 1995, s. 30. Báseň je prítomná aj v druhom, rozšírenom vydaní zbierky z roku 1999, kde je na s. 30.

⁴⁶ Chuda, M.: Jablko v dlani. Bratislava: Nové mesto, 1998, s. 71, 72, 73.

⁴⁷ Mojík, I.: Tekuté oči. Levice: LCA, 1999, s. 13.

⁴⁸ Najmä Hrmo, I.: Textobrazy 1989–2004. Okná pamäti. Bratislava: vydané vlastným nákladom, 2005. Stopovo aj v publikácii Hrmo, I.: Akože. Bratislava: vydané vlastným nákladom, 2015. 24 s.; Le Kvet, P.: Perózia. Žilina: Artis Omnis, 2007. 66 s.; Olejníkov, D.: KUR#Z praktickej poézie pre pokročilých. Bratislava: Literis, 2013. 68 s.; Hevier, D.: Vnútrozem. Bratislava: Trio, 2014. 158 s.; Trnavec, B.: Kaligramy. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2014. 175 s.; Rojček, F.: Mám to na maličku. Aforizmy. Epigramy. Miniatury. Balady. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2020. 77 s. V tomto prípade ide o tzv. sekundárne vizualizácie Rojčekových textov grafikom knihy, ktorým bol Peter Ďurík.

Navodzujú sa tiež asociácie na komplexné pojmy ako pamäť, duchovno, dejiny, kozmos. Ponúka sa napríklad vnímať túto realizáciu ako repliku na tie univerzálne antinómie (smrť – život, utrpenie – pokoj, úpadok – obnova, pád – zdvih, časovosť – večnosť atď.), na ktoré odpovedá už kresťanská symbolika kríža (kríž ako znamenie spásy, vykúpenia, znovuzrodenia). Rozkmitané obsahy sú pritom vo významovo-výrazovom nesúlade so simplicítnym, prekvapivým, nevážnym tvarovaním diela. Zrejmá je nezhoda v „tonalite“ obrazu a textu,⁴⁹ narušenie princípu „konkordancie“ medzi obrazom a textom,⁵⁰ na ktorom inak obrazové básne s motívom kríža v zásade stoja. Vzniká priestor neuchopiteľných, ambivalentných, absurdných i oslobodzujúcich súvislostí. Pre Lasicovu prácu je príznačný princíp hry, ktorý sa inak v množine básní s námetom kríža veľmi neuplatňuje.

Konštelácia I. Fuhla *Slovák v Maďarsku (Slová, ktoré bolia II.)* je príkladom na tematizovanie spoločensko-politickej problematiky. Autor rozmiestnil mnohokrát zopakované maďarské slovo „szavak“, čiže „slová“ do tvaru, ktorého silueta je ekvivalentná so schematickou mapou územia Maďarska. Vo voľnom priestore uprostred tohto tvaru je umiestnená kompozícia zo slovenského jazykového materiálu. V texte možno rozoznať opakovanie výrazu „Slovák“ a konštrukcie „slová, ktoré bolia“. Slovenský text vizuálne zodpovedá tvaru dvojramenného kríža. Tento kríž má byzantské korene a bohatú históriu. Pre Fuhlov text je relevantné, že v spojení s trojvrším Golgoty má historicky funkciu symbolu Uhorska, respektíve Horného Uhorska,⁵¹ a zároveň predstavuje jeden z ťažiskových slovenských národných symbolov, emblém národnej identity a štátnosti, až „axiomatically“⁵² identifikovaný ako cyrilo-metodský kríž, kauzálny spojený s byzantskou misiou na Veľkej Morave. Fuhlov útvar prepojením týchto komponentov kondenzuje životný pocit mladého príslušníka slovenskej národnostnej menšiny v Maďarsku s dôrazom na negatívne stránky, utrpenie, úzkosť, osamotenie. Fuhl sa slovom i obrazom odvoláva na prvky etnickej identifikácie a kontroverzne ich intimizuje, emocionalizuje. Kombinácia verbálnych a grafických výrazových prostriedkov, ktoré použil, patri do oblasti politického plagátu, básneň predstavuje experimentálnu odnož politickej lyriky tesne zviazanej s dobovým dianím. Práve dvojitý kríž ju však začleňuje aj do širšieho kontextu. Potvrdzuje to spôsob, akým Ulrich Ernst⁵³ interpretoval básneň francúzskeho básnika Yvana Golla z roku 1944, ktorá bola publikovaná vo francúzštine v americkom exile, tematizovala odpor voči fašizmu a nemeckej okupácii Francúzska a usporiadaním do tvaru dvojitého kríža odkazovala na lotrinský, respektíve anjouovský kríž ako francúzsky národný emblém, ku ktorému sa hlásil francúzsky odboj. Ako v Gollovom, tak aj vo Fuhlovom prípade sa aktualizuje starobylá symbolika dvojkríža, pričom je prevedená na politickú, etnickú rovinu. Dvojkríž odkazuje na ideu martýria a zároveň je v súlade so svojím pôvodným určením nositeľom myšlienky na víťazstvo a vzkriesenie.

Kríž je kľúčovým pojmom Chudovej predmetnej obrazovej básne. Je to zrejmé z jej názvu *Kríž II*, z jej vizuálneho usporiadania, ktoré čitateľ obsiahne v jedinom krátkom pohľade, ako aj zo zvýšeného, štvornásobného výskytu slova „kríž“ v samotnom texte. Usporiadanie textu do tvaru zodpovedajúceho významu kľúčového slova básne je názorným príkladom na tautologickú povahu kaligramu, keď „text hovorí to, čo kresba reprezentuje.“⁵⁴ Báseň je tiež stelesnením prin-

⁴⁹ Schorneck, U.: Calligrammes, c. d., s. 21.

⁵⁰ Schorneck, U.: Calligrammes, c. d., s. 23.

⁵¹ Kolník, T.: Byzantské korene štátneho znaku SR. Dostupné na: <https://matica.sk/byzantske-korene-statneho-znaku-sr/>, cit. 25. 8. 2024.

⁵² Kolník, T.: Byzantské korene štátneho znaku SR, c. d.

⁵³ Ernst, U.: Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang..., c. d., s. 217-221.

⁵⁴ Foucault, M.: Toto nie je fajka. Prekl. M. Marcelli. Bratislava: Archa, 1994, s. 20.

cípu konkordancie medzi semiotickou hodnotou kríža, ktorý ako kľúčový kresťanský emblém viaže na seba významy vážnosti, úcty, sakrálnosti, a tonalitou, ktorá je príznačná pre vlastnú slovesnú výpoveď. Tú charakterizuje vznešený, vzostupno-zostupný slávnostný rytmus a stúpavo-klesavý intonačný pohyb. Báseň je zároveň vystavaná na komplementarite pasáží s veršovo-vetným paralelizmom a veršovým presahom, slovosledných inverziách a ďalších spôsoboch syntaktického ozvlášťňovania. Rétorický, obradný ráz výpovede ladí s tým, že text je sústredenou básnickou reflexiou, rozjímaním na vážnu tému.

Význam textu je umocňovaný jeho príznakovou podobou, grafické usporiadanie umocňuje slovesne vyjadrené či naznačené významy. Nejde pritom len o vizuálnu prezenciu tvaru kríža pri celkovom pohľade na báseň, ale aj pri jej lineárnom, postupnom čítaní postupujúcim zhora nadol. Možno rozpoznať korešpondenciu medzi motívmi textu a ich plošným umiestnením. Báseň uvádza motív rajskeho pôvodu Kristovho kríža, umiestnený v hornej časti kríža v súlade so sémantikou rastu, života, nádeje, povznesenia. Verše, ktoré zaberajú horizontálne rameno kríža, exponujú paralelne motív Krista a jeho ukrižovania, ako aj gesto upaženia. Zároveň ide o miesto, kde sa na motivickej úrovni stretá, križuje profánna a sakrálna sféra života a kde je situované myšlienkové jadro básne, pokiaľ ide o emblém kríža. Kríž tu nefiguruje ako reprezentácia životného tragizmu, bolesti a utrpenia, ale v náboženskom zmysle ako symbol zmŕtvychvstania, vykúpenia a spásy. V Chudovom slovníku sú nositeľmi tejto duality pojmy „bolesť“ a „láska“. V opozícii k nebeskej orientácii motívov situovaných do horného ramena kráža, dolné rameno obsahuje motívy pozemského života, čím sa potvrdzuje platnosť kozmologickej symbolickej priestorovej opozície hore – dole. Na problémovo poňatý pozemský život sa viaže vyústenie básne pozostávajúce z gnómického tvrdenia a reflexívnej otázky.

V súvislosti s touto kompozíciou Chudovho obrazového textu stojí za zmienku, že časť stredovekých básní založených na obraze Krista na kríži, respektíve na obraze Kristovho kríža, je založená na korešpondencii medzi tvarom predmetu a ľudského tela.⁵⁵ Dosahovala sa často tak, že do plochy danej obrysami kríža bol vpísaný text opisujúci napríklad Kristovo utrpenie v takom rozvrhnutí, aby umiestnenie daných motívov v riadkoch textu zodpovedalo ľudskej postave na kríži. Chudov text kontaktuje tento postup najmä vtedy, keď motívy ukrižovania a upaženia umiestňuje práve do veršov tvoriacich vodorovné rameno kríža.

V texte je niekoľko alúzií na Bibliu. Stotožnenie kríža ako nástroja smrti so znamením spásy možno čítať na pozadí pasáže z Pavlovho Listu Rimanom, v ktorej stojí: „Teda ako previnenie jedného prinieslo odsúdenie všetkým ľuďom, tak spravodlivosť jedného priniesla všetkým ľuďom ospravedlnenie a život.“⁵⁶ Cez syntagmu „povýšiť na kríž“ sa sprítomňuje Ježišovo proroctvo z Evanjelia podľa Jána.⁵⁷ Názov Golgota má v pôvod v novozákonných rozprávaniach o Kristovom ukrižovaní.⁵⁸ Platí to aj o epizóde so Šimonom Cyrenejským, ktorá sa nachádza v Matúšovom, Marekovom a Lukášovom evanjeliu⁵⁹ a býva súčasťou ikonografie krížovej cesty.

⁵⁵ Ernst, U.: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang...*, c. d., s. 189-193.

⁵⁶ List Rimanom 5, 18.

⁵⁷ Ján 8, 28. V ekumenickom preklade má táto časť znenie „Keď vyzdvihnete Syna človeka, vtedy spoznáte, že Ja som a že nič nerobím sám od seba, ale hovorím tak, ako ma naučil Otec.“ Dostupné na: <https://biblia.sk/citanie/seb/jn/8>, cit. 22. 8. 2024. Rovnaké sloveso „vyzdvihnúť“ je zaužívané v katolíckom preklade Svätého písma. Dostupné na: <https://biblia.sk/citanie/ssv/jn/>, cit. 22. 8. 2024. V evanjelickej tradícii sa však používa práve slovo, ktoré sa nachádza aj v Chudovej básni: „Keď povýšite Syna človeka, až potom poznáte, že ja som, a nič nečiním sám od seba, ale hovorím, ako ma Otec naučil.“ Dostupné na: <https://biblia.sk/citanie/sep/jn/8>, cit. 22. 8. 2024.

⁵⁸ Matúš 27, 33; Marek 15, 22; Ján 19, 17.

⁵⁹ Matúš 27, 31-32; Marek 15, 20-21; Lukáš 23, 26.

Okrem týchto významov dostáva v básni priestor aj symbolika kríža prítomná v kolektívne zdieľaných konceptoch a ustálených slovných spojeniach, odkazujúcich na pašiové rozprávania a zároveň zaužívaných v každodennej (profánnej) reči: život ako bremeno, život ako krížová cesta, výrazy „niesť svoj kríž“, „mať s niečím/niekým kríž“, „život je kríž“ a podobne. Aj s ich prispením text predkladá Krista, jeho martýrium a triumf, ako posilňujúci vzor pre súčasníka, utvárajúceho svoj pozemský život.

Práve súčinnosť všetkých týchto jazykovo sprítomnených, vizuálne znázornených a jazyko-vo-vizuálnymi korešpondenciami vytvorených významov z Chudovej reflexie nad symbolikou kríža robí hutnú básnickú meditáciu nad ľudskou situáciou, ktorá je interpretovateľná na viacerých úrovniach.

Shaped Texts with Topos of the Cross in Slovak Poetry

Jaroslav Šrank

The study is focused on shaped texts, which belong to the field of optical poetry as defined by K. P. Dencker. In particular, it focuses on shaped texts with the topos of the cross in Slovak poetry of the second half of the 20th century. Among the various possibilities of terminological definition of the issue under study, the most appropriate term seems to be shaped text. Realizations belonging to shaped texts can be furthermore referred to by the terms shaped poem, ideogram, calligram, typogram, constellation, etc. The representation of shaped texts with the topos of the cross is very significant in the history of optical poetry emerging in the European cultural space. Specialized research focused on this issue in relation to Slovak literature is still absent. Existing research on premodern Slovak literature confirms the presence of such works. In Slovak literature of the second half of the 20th century, shaped texts with the topos of the cross can be recorded from the late 1960s onwards in the work of several poets and artists who were engaged in various forms of optical poetry in varying degrees of intensity. Among Slovak calligrams, texts with the topos of the cross represent one of the most frequent realisations. Analyses of three selected shaped texts with the topos of the cross by M. Lasica, I. Fuhl and M. Chuda have shown that these works are considerably differentiated in terms of the authors' inclusion in the context of the developmental tendencies of Slovak literature and the literary tradition. The works differ in the type of cross chosen, in terms of form, genre and subject matter, tonality of linguistic and graphic means of expression, and so on.

KRÍŽ II

Hľa, - drevo
kríža! Strom,
ktorý rástol
v raji, aby
povýšil lásku nad akúkoľvek bolesť.
To preto povýšili naň Syna človeka.
Aj človek dorástol do podoby kríža -
upaží - a sám si je krížom. Náhoda?

Ale kríž je
predovšetkým
v nás. Každý
ho nesie na
Golgotu sám,
či zavše aj
radšej počká
na Cyrénčana?