

O kugi drugačije. Zaraza očima Josefa Váchala

*Krmivo továrnám a pro děla
 sníst válka nestačí-li,
 mor vždy oddělá,
 zavítav do měst ve příhodný čas.
 Tu bídný zabíječ vegetac a tvorů
 Člověk, sám pozřen dotekem je Moru.
 V babel vělkoměst,
 Ó More, přijdiž brzo zas.*

(Váchal 1927: 009)¹

Godine 1923. Josef Váchal (1884–1969), slikar, pisac i prijete svega grafičar, jedan od najvažnijih autsajdera češke kulture 20. stoljeća, proveo je dva ljetna mjeseca na obali Jadranskoga mora. Taj boravak, motiviran autokonsolacijom (u prosincu prethodne godine preminula je umjetnikova supruga Maria), rezultirao je ciklusom akvarela, kasnije objavljenih u djelu naslovljenom *Corcyra nigra – Mor v Korčule* (*Corcyra nigra – Kuga na Korčuli*, 1927)². To djelo,



“izdano” u 18 primjeraka, u cijelosti izrađeno tehnikom drvoreza i zapisano posebno projektiranim pismom nazvanim “malaria”, pokazuje autorovu sklonost poigravanju pravi-
 vilima preuzimanja elemenata kulturnog nasljeđa.

Tretirano kao svojevrsno “skladište starudija”, to nasljeđe postaje kod Váchala ne toliko izvor tematskih inspiracija i konstrukcijskih uzora (kako u književnoj, tako i slikarskoj ravni), koliko prostor aktualiziranja kompliciranih postupaka pastiša koji “osvježavaju” značenja potpuno anakronih (posebice u vrijeme modernističkog kulta novatorstva) žanrovskih formi i ikonografskih modela.

Mnoštvo sličnih postupaka na “zatečenom materijalu” može se pronaći u Váchalovu stvaralaštvu, svaka sljedeća knjiga koju “objavljuje” nudi primatelju novi pogled na periferne, zaboravljene i najčešće dezavuirane “uličice tradicije”. Među njima u prvi plan izbijaju srednjovjekovne i barokne “marginalije” – konspekti isusovačkih propovijedi, okultistički grimoriji i demonološki traktati, leksikoni natprirodnih pojava ili stihovane brošure koje (najčešće manje obrazovanom) čitatelju približavaju osnovne teološke dogme. Konzekventno predočavanje tih tekstualnih kurioziteta, motivirano Váchalovom (podudarnom s autsajderskom pozicijom umjetnika u prostoru avangardne umjetnosti) odbojnošću prema najvažnijim simptomima lažnog (po njegovu mišljenju) moderniziranja kulture, povezana je također sa zasebnim (i konkurentnim) u odnosu na tendencije *mainstreama* određivanjem prostora tradicije, kako one prihvaćane, tako i negirane:

Váchalova poetika podsjeća na srednji vijek, njegovu nebesku slavu i paklenu stravu. U prezrenom srednjovjekovlju umjetnik je pronašao svojstva bliska vlastitoj stvaralačkoj metodi i vlastitom shvaćanju duhovnosti, srednjovjekovlje ga je privlačilo svojom autentičnošću i unutarnjom istinom, snažnijom nego u drugim epoha-

¹ “Ako meso topovsko i tvorničko / nije u stanju pojesti rat / uništiti će ga kuga, / što će u pravi tren u gradove doć. / Tađ ubojica će bijedni biljaka i životinja, / Čovjek, i sam biti zaraze žrtva. / O kugo, u Babilon velikih metropola dođi smjesta!”

² Usp.: “Historické téma moru rádíčeho ve středověkém městě je pouhou záminkou. Váchal je osobně poznamenan smrtí. Jede do ciziny na rekreační pobyt u moře, stále však myslí na smrt. Setkává se s kolegy a kolegyněmi, zachycujícími bárky na moři a romantické uličky města, odvrací se od od poklidných scénérií a maluje vize středověkého Tance smrti” (Olič 2000: 135; “Povijesna tema kuge koja bjesni u srednjovjekovnom gradu isključivo je isprika. Váchal se osobno osjeća žigosanim smrću. Odlazi u inozemstvo na odmor na moru, ali ipak stalno misli o kraju života. Susreće se s kolegama i kolegicama koji slikaju barke u zaljevima i romantične ulice grada, okreće se od idiličnih motiva kako bi predstavio viziju srednjovjekovnog plesa smrti”); “Tyto dřevoryty jsou plné lidského utrpení, žalu, marnosti, bolesti, syrovosti a naturalistički ztvárněné smrti. Toto dílo působí téměř apokalipticky, nenalezneme zde místo pro souciti či naději. Tyto dřevoryty vytvořené na základě kreseb z pobytu v Jugoslavii nepochybně souvisejí s vnitřním stavem nešťastného umělce, který byl v době jejich vzniku sužován výčitkami svědomí (...). U těchto dřevorytů nelze snad ani mluvit o melancholii, jedná se o naprostou marnost, temnotu, ze které není úniku” (Kotek 2008: 60; “Ti drvorezi prepuni su ljudske patnje, tuge, osjećaja mizernosti, boli, okrutnosti i naturalistički prikazivane smrti. Zahvaljujući tome djelo ostavlja apokaliptički dojam, ne nalazimo u njemu suosjećanje i nadu. Ilustracije stvorene na osnovi crteža iz boravka u Jugoslaviji ne-

dvojbena korespondiraju s duševnim stanjem nesretnog umjetnika, kojeg je tad mučilo grizoduše [...] Teško je u tom slučaju govoriti o melankoliji, prije će to biti apsolutna *vanitas*, tama od koje se ne može pobjeći.”)

ma ljudske povijesti. Ako je Váchal nešto mrzio, bilo je to antičko doba i renesansa. Bio je ravnodušan prema europskom klasicizmu i njegovoj težnji ka harmoniji, Váchalovu gotičku dušu interesirale su i privlačile krajnosti. (Kroutvor 1994: 23)³

Ne može se osporiti ispravnost te teze, Váchal u mnogim djelima dokazuje svoju medijevističku strast (ili štoviše opsesiju), a i umjetnik se podjednako često (ako ne češće) divi baroknim stilističko-persuazijskim formulacijama, nastalima prije svega u okvirima isusovačkih retoričkih i poetoloških teorija, nalazeći u njima, učinkovitije od srednjovjekovnih konvencija, sredstvo komunikacijskog utjecanja na stavove i izaživanja emocionalnih reakcija primatelja:

Ani obrhroublý, chlapský duch středověku nedošel ve šperkovaní kněžských kázání takové hrubosti, k jaké došli kazatelé 17. a dalšího věku. Kázajíce zkaženost mravů a líčíce neřesti, takový Hus, Rokycana neb Zámorský neubránili se sice způsobu své doby jadrným rčením tehdy obvyklým; leč co je to všechno proti takovému pozdějšímu českému jezuitovi! Nekatolíci utopeni téměř ve své kožené morálce, plní boha a nezáživnosti bible neposkytnou modernímu člověku tolik zajímavého jako básnickou lži a imaginacemi k obrazení zatvrzelých kačírů naplnění tovaryší Ježíšovi s Koniášem v čele. (Váchal 1996: 20)⁴

Okretanje ka sedamnaestostoljetnoj homiletičkoj tradiciji i otkrivanje u njoj još neiskorištene i “neosvojene” književne i umjetničke *terra incognita*, koja pruža mogućnost njezina aktualiziranja i ponovnog “osmišljavanja”, u češkim je kulturnim projektima nešto više nego samo nesebična igra koja određuje nova pravila koja upravljaju mehanizmima ponavljanja i inovacije⁵. Kako bi se ta specifičnost potpuno objasnila, treba se najprije spomenuti da je u češko

pamćenje duboko urezana kolektivna odbojnost prema isusovačkom nasljeđu koje je postalo sinonim za represivni karakter rekatolicizacijskih procesa, završenih gotovo potpunim uništenjem domaće književnosti. Iako su suvremena istraživanja koja se aktivno razvijaju nakon 1989. godine rezultirala makar djelomičnim odustajanjem od pripisivanja tom redu isključivo negativne uloge (s na prvi pogled iznenađujućim “otkrićem” da je samo zahvaljujući izdavačkoj djelatnosti njegovih članova češki jezik u uvjetima sve jačih germanizacijskih tendencija sačuvao status i funkcije sredstva opće komunikacije), u kolektivnoj svijesti i dalje “prevladava” slika isusovca (onog spomenutog u citiranom odlomku, prije svega legendarnog Antonína Koniáša⁶) koji s patološkom mržnjom istražuje i najmanje tragove slobodne misli i organizira javni *auto da fé* nepočudnih (= protestantskih) knjiga. U vrijeme kada je Váchal radio na *Kugi na Korčuli*, dakle dvadesetih godina 20. stoljeća, taj će portret (ili prije: karikatura) i dalje vrijediti, obuhvaćajući ne samo protureformacijsku misiju Družbe Isusove, već i poetiku i stil književnosti koja je bila izdavana pod njezinim pokroviteljstvom. Tretirajući s najvećom dozom sumnjičavosti avangardne novotarije i promatrajući sa skeptičnom distancom sve imagološke stereotipe “primane zdravo za gotovo”, umjetnik je nekaako prirodno pronašao u baroknim i, ne zaboravimo, srednjovjekovnim spisateljskim konvencijama protutežu glorificiranim signalima modernizacije nepovezane (prividno, naravno) s bilo kakvim kulturnim nasljeđem:

Knjiga *Corcyra nigra – Mor v Korčule* zapravo je ciklus apokaliptičnih vizija srednjovjekovnog grada u kojem bjesni kuga. Inspiriran sličnim djelima srednjovjekovne književnosti, Váchal je stvorio specifičnu parafrazu tzv. plesova smrti. (...) Maestralno savladana tehnika drvoreza i koloristika puna svjetla pojačavaju fantastični karakter oslikavanja i evociraju srednjovjekovni užas, kakvim je kuga nedvojbeno bila. Pjesnički autorski tekst se već ne odlikuje takvom imaginativnošću, vizionarstvom i invencijom. Razlog za to je jednostavan: diktat pravilne rime. S točke gledišta kriterija korištenih u poeziji dvadesetih godina to se opširno djelo može razmatrati u kategorijama anakronizma. U takvim kategorijama trebalo bi međutim gledati sve Váchalove tekstove. Pjesničke tehnike minulih stoljeća, inkrustirane arhaizmima (...) prirodan su način autorova izražavanja. Ni u kom se slučaju tu ne može govoriti o namjernoj stilizaciji motiviranoj aktualnim potrebama djela ili površno shvaćenim lokalnim koloritom. (Olić 1993: 125)⁷

³ “Váchalovo tvarosloví připomíná středověk, jeho slávu nebeskou a pekelný děs. V opovrhovaném středověku nacházel Váchal shodné rysy s vlastní tvorbou, středověk mu byl blízký duchovně a jeví se mu pravdivější než jiná období lidské historie. Pokud něco Váchal nenáviděl, pak to byla právě antika a renesance. Evropský klasicismus, úsilí po harmonii jej lhostejně mýjely, jeho gotickou duši zajímaly a přitahovaly extrémy.”

⁴ “Čak ni neobuzdani, grubijanski duh srednjeg vijeka nije u svećeničkim propovijedima dostigao takav stupanj brutalnosti kakav su postigli propovjednici 17. i sljedećeg stoljeća. Osuđujući moralnu iskvarenost i odbacujući grijehe, Hus, Rokycana i Zámorský nisu izbjegli (vođeci se konvencijama svoje epohe) oštre formulacije; ali što je to u usporedbi s kasnijim češkim isusovcem! Nekatolíci, gotovo potpuno uronjeni u svoju krutu moralnost, puni Boga i biblijske dosade, nisu u stanju ponuditi suvremenom čovjeku toliko atrakcija koliko ih pružaju Isusovi družbenici s Koniášem na čelu, nadareni pjesničkom fantazijom u portretiranju tvrdokornih heretika.”

⁵ Po mišljenju Tomasza Załuskog, a ono se može odnositi na Váchalova poigravanja konvencijama: “Kako bi nastalo, ponavljanje, kao još jedno pojavljivanje istoga, mora sadržati u sebi modifikaciju onog što je ponavljano. Mora biti povezano s događanjem drugačijeg, dakle u svojoj strukturi obuhvaćati ono što mu se suprotstavlja” (Załuski 2008: 6).

⁶ Antonín Koniáš (1691–1760) – češki isusovac, religijski pjesnik i izvanredan propovjednik, autor zbirke pjesama.

⁷ “Knjha *Corcyra nigra – Mor v Korčule* je v podstatě apokalyptickým cyklem vizí středověkého města, v němž řádí mor. Inspirován podobnými díly literatury středověké vytvořil Váchal osobitou parafrází tzv. Tanců smrti. (...) Mistrovsky zvládnutá technika dřevorytu a jasné, svítivé barvy umocňují fantaskní představy a evokují středověký horror, jímž morová rána bez-

Pretjerana kategoričnost te dijagnoze (jer teško da se barokna ili gotička poetika Váchalovih tekstova može poistovjetiti s “materinskim idiomom” njihova stvaratelja) donekle umanjuje težinu signaliziranog pitanja u citiranoj izjavi Jiříja Oliča o izvorima, ciljevima i rezultatima inter- i metatekstualne strategije koja u velikoj mjeri određuje granice interpretacijskog promišljanja djela autora *Kuge na Korčuli*. Njegovo stvaralaštvo biva u prvom redu predmet interesa povjesničara umjetnosti, predstavlja također “zahvalnu građu” za intersemiotička istraživanja usmjerena na prepoznavanje zajednice smislova prenošenih posredstvom izdiferenciranih znakovnih sustava (cf. Rakušanová 2014). Manje pozornosti posvećivali su mu povjesničari književnosti koji su posezanje za “zastarjelim” obrascima književnog iskaza vidjeli najčešće kao kuriozum ili čudaštvo, u najboljem slučaju primjećujući u toj sklonosti prema korištenju pričuve “umjetničke ropotarnice” svjedočanstvo Váchalove programske “intenzivne” antiavangardnosti, proistekle iz potrebe za očuvanjem i rehabilitacijom kulturnih pojava koje su kodifikatori apsolutiziranog novatorstva osudili na ništavilo i zaborav.

Razlozi današnje zainteresiranosti za Váchalov grafički i poetski opus, koja donekle nadoknađuje raniju ravnodušnost ili čak omalovažavajući odnos prema umjetničkoj djelatnosti ekscentrična drvoresca, nalaze se, kako možemo pretpostaviti, upravo u toj “uronjenosti u kulturnu prošlost”, s jedne strane bliskoj postmodernističkim strategijama pastiša i apokrifnosti (cf. Nycz 2000: 229–246), a s druge strane – podudarnoj s danas sve prisutnijim prevrednovanjem teze o kultu bezuvjetne originalnosti, konstitutivnom za sve avangardne pokrete. Nadovezujući se na razmišljanja Waltera Benjamina o reprodukciji umjetničkog djela, suvremeni teoretičari i analitičari umjetničkih eksperimenata 20. stoljeća razmišljaju o kategorijama ponavljanja (idealne kopije) i iterativnosti (umnožavanja fragmenata “gotovih” kulturnih cjelina bez njihova maternjeg konteksta; cf. Kmiecik 2014: 305). Njihova neizbježna nazočnost u svakom umjetničkom djelu dovodi do toga da se “mit o originalnosti avangarde koji se zasniva prvenstveno na odbacivanju tradicije” (Kmiecik 2014: 303) lako dovodi u pitanje jer, kako dokazuje Theodor W. Adorno: “Svako izuzetno umjetničko djelo ostavlja u svom materijalu i tehničkim tragovima, dakle misija modernog, kao onog što mora doći, jest da tim tragovima ide” (Adorno 1994: 66). Provokativna Váchalova gesta protiv diktata antitradiciona-

pochyby byla. Básnický text autorův tolik představivosti, vizionářství a technické vynalézavosti zdaleka nemá. Příčina toho je prostá: diktát pravidelného rýmu. Měřeno dobou poezíí let dvacátých, je toto rozsáhlé básnické dílo anachronismem své doby. Ale tím jsou vlastně všechny Váchalovy knihy. Básnická technika minulých věků, přeplněná archaismy (...) je autorovým přirozeným vyjádřením. V žádném případě nejde o záměrnou stylizaci danou momentální potřebou díla nebo jen povrchní slovní kolorit.”

lizma koji nameću novatori našao je spektakularni izraz u oblasti koja se najčešće s njim povezuje, naime u knjižarskoj praksi⁸. Upravo je u njoj grafičar vidio centralnu domenu svoje umjetničke djelatnosti i njoj je pripisivao status izražavateljice pogleda o ulozi i biti umjetnosti koja, izmičući modi ili prolaznim trendovima i riskirajući da izgubi naklonjenost primalaca (a posebno recenzenata), zauzvrat dobiva izvanvremensku univerzalnost duhovne poruke:

Pánům škrabalům (...) mněcím se mé práci rozumněti, vzkazují, že ne oni, leč ti, kteří se teprve narodí, náležitě zhodnotí a ocení mé dílo; a protěžují a dithyramby pějí na ony české umělce, s nimiž společně kavárenský prach utírali a mne a na pokoji nechají. Jdu svou cestou a umění své podrobují pouze těm změnám, jež mají za cíl rozvoj vlastního rozpětí duchovních sil a snah; nikdy však z diktátu přelétavých směrů a vládnoucích hesel. A zkusí sami, kritikové, trpkorost potu dřevorytcova, bohatost způsobů mého rydla a rozmanitost tvorby; konečně a povází, že dosud žádný u nás se nevyskytl, by knihy sám psal, sázel a tiskl s takovým počtem dřevorytů (z nichž mnohé naprosto napodobitelné nejsou, a které žádný z českých dřevorytců tak dokonale do dnes provést nedovede) doprovodil. (Váchal 2012: 294)⁹

Od sveg bogatstva Váchalova tipografskog opusa, *Kuga na Korčuli* je samo manje poznata egzemplifikacija autorove fascinacije idejom savršene knjige koja ispunjava kriterije “totalnog” umjetničkog arte-

⁸ “Důvody Váchalova dobového zneuznání nelze hledat ani v neslučitelnosti jeho uměleckého naturelu a nezkrotné obraznosti a fantazie s estetikou a étosem avantgardy a jejím radikálně inovativním pojetím knihy a knižní úpravy. Váchalova knižní tvorba by byla ojedinelým a soliterním tvůrčím výkonem za jakýchkoliv okolností a na pozadí jakýchkoliv uměleckých hnutí. (...) Můžeme říci, že právě v oblasti knižní tvorby Váchal naplnil romantický ideál čistého uměleckého díla, vznikajícího ze spontánního tvůrčího přetlaku” (Rakušanová 2014: 15, 19; “Razloge za to što Váchal u svoje vrijeme nije bio cijenjen ne treba tražiti isključivo u nemogućnosti spajanja njegova umjetničkog temperamenta i bujne mašte s etosom avangarde i njezinim radikalno inovatorskim konceptom knjige i tipografije. Váchalovo knjižarsko stvaralaštvo bilo bi jedinstveno u svim okolnostima i u kontekstu bilo kojih pravaca i tendencija. [...] Možemo reći da je upravo u knjižarskoj djelatnosti Váchal realizirao romantičarski ideal čistog umjetničkog djela koje nastaje iz spontane i nesavladive potrebe stvaranja”).

⁹ “Gospodu piskarala (...) koja misle da razumiju moj rad obavještavam da neće oni, već oni koji će se tek roditi, ispravno ocijeniti moje djelo; nek protežiraju i dithyrambe pjevaju o onim českim umjetnicima s kojima brišu prašinu po kafanskim čoškovima, a mene nek ostave na miru. Idem vlastitim putem, a svoju umjetnost izlažem samo onim promjenama čiji je cilj razvoj duhovnih snaga i težnji i koje se nikad ne podređuju diktatu efemernih pravaca i dominirajućih parola. Nek sami pokušaju, kritičari, osjetiti trud drvoresca, otkriti bogatstvo mojih grafičkih metoda i raznovrsnost stvaralaštva. Nek na kraju proglašavaju da kod nas nema drugog umjetnika koji bi sam pisao knjige, pripremao tipografski slog, tiskao i takvom količinom drvoreza ih (većinom jedinstvenih i savršenih u mjeri koja je nedostizna za bilo kog češkog grafičara) ukrasio.”

fakta¹⁰. O takvoj knjizi maštali su engleski preraphaeliti i predstavnici pokreta Arts and Crafts, njezinu predodžbu trudili su se realizirati dekadenti i pristalice secesije. U težnji ka vizualnom savršenstvu knjigâ koje realiziraju tu ideju, kodifikatori koncepta *the book beautiful* ponudili su za ono vrijeme inovatorsku (iako zapravo samo “oživljenu”¹¹) smislotvornu strategiju, zasnovanu na intersemiotičkoj komplementarnosti heterogenih značenjskih kodova. U istraživanjima tako shvaćene knjige-artefakta tematski materijal uhvaćen posredstvom *stricte* jezičnog koda neizbježno pada u dalji plan, jer u njoj znatno važniju ulogu igra grafička forma, iskorišteni materijal, bezuvjetno prirodan (pergament, ručno rađen papir, koža, drvo), dobiven isključivo pomoću tradicionalnih zanatskih tehnika. Moglo bi se dakle činiti da je posvećivanje još jednog knjižarskog *gesamtkunstwerka* kugi donekle slučajno i ne treba ga interpretirati. Ipak samo prividno. Jer neovisno o svim argumentima (koji ukazuju, kao u citiranom iskazu Olića, na primitivizam ili svjesnu nezgrapnost stihova o sudbini kužnoga grada) koji potvrđuju tako postavljenu tezu, svojevrsni istraživački nemir dovodi u vezu primorsko lječilište i topos pošasti i zaraze.

¹⁰ Prema mišljenju Juliusa Hülka: “Nejvýraznější je moment secese uplatněn – zároveň doveden do krajnosti a překonán – ve *Váchalově pojetí knihy*. Svěbytnou knižní tvorbou je jeho umělecký a duchovní profil definován nejdůsledněji. Východisko lze spatřovat v secesním ideálu krásné knihy, ne jehož počátku stojí snaha praeraffaelitů, inspirovaných Williamem Blakem a akcentujících jednotný výtvarný vzhled knihy. (...) Zde se také stýká největší počet jednotlivých oborů z celého spektra Váchalovy tvůrčí činnosti. Jeho kniha je syntézou umění grafika (přerůstajícího ovšem rámcem konvenční knižní ilustrace), práce knihvazače, sazeče a typografa, nezřídka umocněné tvorbou originálního krásného písma, a především tvorbou literární. Těmito aspekty stává se Váchalova kniha – cele v souladu s duchem secese – *Gesamtkunstwerkem* v pravém slova smyslu, projevem krajně individuálním a zcela ojedinělým v novodobém evropském kontextu” (Hůlek 1990: 308; “Očito je prisustvo secesije, kako dovedeno do krajnosti, tako i nadiđeno, vidljivo u *Váchalovom shvaćanju knjige*. Autonomno izdavačko stvaralaštvo najpreciznije definira njegov umjetnički i duhovni profil. Polazne točke treba u tom slučaju tražiti u secesijskom idealu lijepe knjige, čiji su počeci u projektima preraphaelita koje je inspirirao William Blake i koji su postulirali sintetički “likovni” izgled knjige. [...] Tu se također presijeca većina umjetničkih oblasti koje grade čitav spektar Váchalovih stvaralačkih praksi. Njegova je knjiga sinteza grafičke umjetnosti [koja ipak prelazi okvire konvencionalne knjiške ilustracije], posla knjigo-vesca, slovoslađača i tipografa, nerijetko obogaćenog projektiranjem originalnih lijepih fontova, kao i prije svega književne kreacije. Na taj način Váchalova knjiga postaje, potpuno u secesijskom duhu, *Gesamtkunstwerkom* u doslovnom smislu, proizvod krajnje individualan i unikatan u čitavom tadašnjem evropskom kontekstu.”)

¹¹ Usp. “Ako poetiku shvaćenu kao način stvaranja usporidimo sa suvremenom tekstualnošću, brzo će se ispostaviti da je kreiranje informacija u interakciji mnoštva semiotičkih sustava danas opća pojava. Nije također novo, o čemu svjedoče bogato ilustrirani manuskripti, da su smislivo bili stvarani u interakciji sadržaja iskazivanja u slovnom i slikovnom zapisu” (Szczyńska 2004: 29).

Dvadesetih godina, dakle u vrijeme kada Váchal posjećuje jadransku obalu, Korčula je bila popularno odredište putovanja čeških mladih umjetnika (na primjer Václava Špále, kasnije poznatog kubista, kao i svjetski poznate nadrealistkinje, Marie Čermínove, poznate pod pseudonimom Toyen), koji su, tražeći svoj individualni stvaralački put, tretirali dalmatinski krajolik kao svojevrsni “poligon” za preobrazbu sve okoštalijsih konvencija pejzažnog slikarstva. Te potrage u početku nisu prelazile granice postimpresionističkih ikonografskih tehnika, što među ostalim znači da su slikari zadržavali pogled na neposredno promatranom “ovdje i sad”, ne usmjeravajući ga ka prošlosti regije.

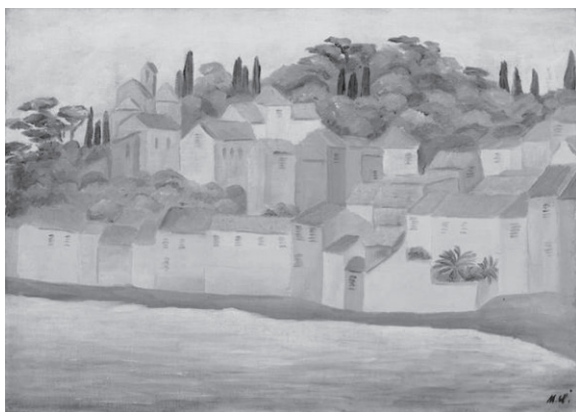
Váchal, tada već iskusni graver, koji je sebi pokušavao stvoriti “zaseban” prostor kreativne slobode i umjetničkog eksperimenta i s jedne strane crpio inspiracije iz nekih avangardnih pravaca (prije svega ekspresionizma¹²), a s druge – postupno odustajao od secesijskog imaginarija, svoju pažnju koncentrirao je oko kulturnog i povijesnog pamćenja grada i otoka¹³. Ipak ne onog koji se navodi u vodičima (u poemi se ne pojavljuje ni najmanja napomena o Marku Polu), svjedočeci o turističkoj atraktivnosti mjesta, ali onoj skrivenoj, gotovo tajanstvenoj, teškom mukom izvučenoj iz još primjetnih tragova u arhitekturi i topografskoj organizaciji gradića. Štoviše: u uvodu u poemu autor koristi narativne običaje tipične za “bedekerske diskurse”, zamećući interpretacijske tragove i iscrtavajući (kako će se tijekom daljeg čitanja ispostaviti – sasvim lažan) primateljev “horizont očekivanja” (termin Hansa Roberta Jaussa):

¹² Josef Kotek tvrdi da u prvim međuratnim godinama Váchal: “Touží jít společně s duchem nové doby, jeho úsilí je upřímné a opravdové. Stojí však stranou a zcela sám. Váchal se nikdy nezařadí do avantgardních společenství, jeho tvorba bude vždy výjimečná a nezařaditelná. Pro Váchala je vždy prvotní obsah, ten je v uměleckým díle zcela nadřazen formě. Proto je zcela logické, že jeho expresivně kubistické pokusy jsou spíše obsahové než výtvarně dekorativní. Jeho dřevoryty z této doby jsou velmi moderní, avšak zůstává v nich čso mysticky démonického” (Kotek 2008: 58; “Želi ići s duhom vremena, njegova nastojanja su iskrena i autentična. Međutim, ipak stoji sa strane i potpuno sam. Váchal se nikad neće priključiti avangardnim grupama, njegovo stvaralaštvo uvijek će biti iznimno i neće se moći lako klasificirati. Na prvo mjesto stavlja sadržaj, uvijek nadređen u odnosu na formu. Zato se čini logičnim da su njegovi kubističko-ekspresionistički pokusi više tematskog, nego *stricte* dekorativnog karaktera. Váchalovi su drvorezi iz tog perioda moderní, ali se u njima može pronaći nešto mistično i demonsko”).

¹³ U odnosu na druge češke umjetnike, za drugačiji način viđenja korčulanskog krajolika bila je odlučujuća, barem djelomična, Váchalova sklonost da radi na već (književno i slikarski) obrađenom materijalu. Kako primjećuje Marie Rakušanová: “Ačkoliv byl Váchal velkým milovníkem přírody, spontánním malířem prchavých přírodních dojmů se nikdy nestal. Zásadní pro něj byly vždy vrstvy historie a mýtů, pomocí nichž krajinu interpretoval, nebo obrazy jeho vlastní fantazie, kterými viděnou scenerii docela přetvářel. Způsob, jakim na krajinu nahlížel, výrazně ovlivňoval znalosti a dojmy načerpané četbou nejrůznější literatury” (Rakušanová 2014: 268; “Iako je Váchal bio veliki ljubitelj prirode, nikada nije postao spontani slikar kratkotrajnih pejzažnih dojmova.



Václav Špála, *Z Korčuly – S Korčule*, 1923.



Toyen, *Krajina z Dalmácie – Krajolik Dalmacije*, 1922.

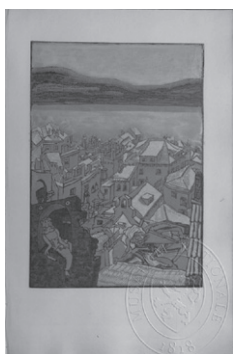
Nad hlavou akvamarin nebes a v hlubinách kol neko-
nečný pláš safírový lemuje podlouhlý smaragd ostrova
plného krás. Podě mnou dole mezi plochami safíru a
smaragdu perla vsazena duhová, svítící bílý bod, město
Korčula. Jaké rozměry! Desítky drobných, zelených
ostrovů v modři moře zbrzděném dlouhými žilami
proudu vodního a přímka bílá, již právě píše plující
parník. Vídím vše toto z Vipery, hory na protějším břeh-
hu. (...) Na poměrně malé prostoro rozkládá se město,
nesmírně malebné se stavbami a architekturou staro-
žitnou, jako málo které druhé mluví k nově příchozím
již na první pohled nelícenou svých krás řečí. Paláce
zčernalé v svém zevnějšku, uličky v střed města ke
kostelu se sbíhající a spoustu památek na přelastnou
vládu benátskou upomínající vypravují neobyčejně
jasně svoji jasnou, leč i smutnou historii. Jest v městě
mnoho zavřených bran, rumiš a trosek: jsou to pohře-

bište, výkřičníky a pomníky dvou velikých morů z roku
1529 a 1571. Neuniknouc moru těchto Korčula dosud
zachvácena není, a snad i v budoucnosti nebude, morem
nejúdnějším, zvaným komunismus (Váchal 1927:
011, 016. Ilustracija: *Smrt básníka – Smrt pjesnika*;
Váchal 1927: 108).¹⁴

Kod njega su glavnu ulogu igrale ravnine povijesti i mita, uz pomoć
kojih je interpretirao pejzaž, ili djela njegove vlastite fantazije,
zahvaljujući kojoj je videnu scenu potpuno preoblikovao. Na način
na koji je vidio pejzaž izrazito je utjecalo znanje i doživljaji stečeni
posredstvom različite vrste literature”).

¹⁴ “Nad glavom akvamarin nebeskog svoda, a u dubinama
unaokolo beskrajni safirni plašt okružuje duguljasti smaragd
ljupkog otoka. Ispod mene, dolje, među površinama safira i sma-
ragda, leži dugin biser, snježnobijela točka, grad Korčula. Kako
prostran horizont! Deseci sitnih, zelenih otočića usred plavetnila
mora, nameškanog valovima vodenih struja, i bijela ravna linija
koju upravo iscertava parobrod koji plovi. Sve to vidim sa Zmijaskog
brda koje se nalazi na suprotnoj obali. (...) Na relativno nevelikom
prostoru prostire se grad, iznimno pitoreskan, sa zgradama i
antičkom arhitekturom, što kao rijetko koji pobuđuje došljake
autentičnim jezikom svoje ljepote. Paláce s pocrnjelim zidovima,
uličice koje se slijevaju oko crkve u centar grada i mnoštvo zname-
nitosti koje podsjećaju na slavna mletačka vremena i pričaju svoju
svjetlu, ali i tužnu povijest. Mnoštvo je u gradu zatvorenih kapija,
ruševina i razvalina: to su groblja, signali i spomenici dviju velikih
kuga iz 1529. i 1571. godine. Ne izbjegavši te pošasti, Korčulu
dosad nije napala i valjda u budućnosti neće napasti najstrašnja
kuga zvana komunizam.”

Taj uvod, posvećen mračnim i svijetlim periodima u gradskoj povijesti (grčko i rimsko naseljavanje, najezde pirata ili okupacijske vlasti koje su se smjenjivale jedna za drugom), uokviruju dva dijela citata koji eksponiraju slikarski (prije svega koloristički) senzibilitet promatrača, a završetak, najavljujući “glavnu junakinju” poeme, epidemiju kuge 1517. godine, istovremeno sugerira (opaska o komunizmu ne ostavlja mjesta sumnji) da se smislove književne (i grafičke) reprezentacije zaraze treba tražiti izvan okvira diskursa bolesti ili da taj diskurs ovdje ima isključivo funkciju “pomoćnog sredstva” za primjenu polisemantizacijskih mehanizama. “Glavnom tekstu” prethodi dodatno stihovan prolog (iz kojeg je preuzet moto ovoga članka)¹⁵, koji provokativno priziva epidemiju kako bi svojim povratkom očistila suvremenu civilizaciju od društvenih i, šire, antropoloških deformacija. Prizivanje pošasti, koje, u okruženju jeremijada koje opisuju jedno stanje aktualne stvarnosti, poprima status magične formule (Váchal je bio poznavalac ezoteričnih i okultističkih rituala; cf. Rakušanová 2014) i poetskoj riječi daje “djelotvornu moć”, a bolest, dvadesetih godina predmet interesa još jedino povjesničara medicine, biva oživljena i predočena, podsjećajući (nekoliko desetljeća prije objavljivanja *Kuge Alberta Camusa*)¹⁶ da je inficiranost klicom epidemije trajnog karaktera, mijenjaju se isključivo simptomi i forme vanjskog izraza:



lest, dvadesetih godina predmet interesa još jedino povjesničara medicine, biva oživljena i predočena, podsjećajući (nekoliko desetljeća prije objavljivanja *Kuge Alberta Camusa*)¹⁶ da je inficiranost klicom epidemije trajnog karaktera, mijenjaju se isključivo simptomi i forme vanjskog izraza:

¹⁵ “Riječi se tu slažu u nesvjesnu, ali rječitu metaforu; metaforu koja se odnosi na zamišljanje pošasti kao realizacije simboličkih “podzemlja kulture”. Evo, naše vrijeme prijeloma, završetka, kraja stoljeća, tisućljeća i svijeta prati, kao i uvijek, nova zaraza” (Sznajderman 1994: 10).

¹⁶ Usp. “Slušajući radosnu ciku što je dopirala iz grada, Rieux se sjetio da je ta radost zapravo svagda ugrožena. Jer on je znao što nije znala ova radosna gomila, a može se saznati iz knjiga: da bacil kuge ne ugiba nikada; da se može desetke godina pritajiti u pokućstvu i rubenini, da čeka strpljivo u sobama, podrumima, kovčezima, rupcima i papirima i da će možda doći dan kad će na nesreću i pouku ljudi, kuga probuditi svoje štakore i poslati ih da uginu u nekome sretnom gradu” (Camus 1976: 229). Interpretirajući te riječi, krune parabolikog etosa romana, Anna Grzegorzcyk ističe da je takav “efekt ‘igre kuge’: ‘Što je kuga promijenila u gradu?’ Na to pitanje mora pasti odgovor: nema mira za žive. Posljedice kuge u Oranu, Ateni, Londonu, Napulju, kao i svakom gradu su slične: demoralizacija, korupcija, prezir prema Božjim i ljudskim stvarima, odbojnost prema poslu, ravnodušnost, apatija, atrofija otpora protiv zla. Kuga ubija naraštajima unaprijed: ukus, vrijednost i dostojanstvo društvenog života s cijelim sjajem i bijedom. U ‘igri kuge’ nema pobjednika ni poraženih. U igri kuge – podsjetimo – može se osvojiti: znanje i pamćenje bez nade” (Grzegorzcyk 1999: 99–100).

Tak stejně mor probíhá všade,
sic tvář svou změň,
když se vkrade
do velkých měst,
kam rád si vyleť.

V svém díle, je rytinami tvoře
ostrov jsem zvolil
Jáderského moře,
jenž zkusil Mor
dvakrát za století.

(Váchal 1927: 018, podebljala A. G.)¹⁷

Izbor Korčule i stvaranje “kužnog” mjesta od nje izgleda da je, kako bar proistječe iz tog pjesničkog autokomentara, slučajno i “iznuđeno” okolnostima – inspiraciju za izbor teme zaraze umjetniku je dao boravak na Jadranu i, što je još važnije, tipična Váchalova sklonost da u upoznavanim pojavama (kako prirodnima, tako i kulturnima), koje drugi promatrači izostavljaju, pronalazi aspekte i tematske ili značenjske nijanse. “Otkriće” da je u zidine gradića upisano (urezano, rekao bi vjerojatno grafičar) dosad neizbrisivo sjećanje na epidemiju iz 16. stoljeća dovodi do potrebe da se to sjećanje povрати, izvuče na svjetlo dana i transponira na jezik slikarstva i književnosti koji je za primatelja razumljiviji i čitljiviji.

Taj jezik raspoložuje bogatim repertoarom u tradiciji duboko ukorijenjenih slikotvornih postupaka, fabularnih modela, metaforizacijskih strategija i retoričkih argumenata koji služe objašnjavanju uzroka, smislova i posljedica bolesti koja je stoljećima predstavljala realnu opasnost po biološki opstanak ogromnih ljudskih zajednica. Monika Sznajderman, podsjećajući na činjenicu da “antropološka refleksija pristupa pojavi zaraze u kategorijama koje prekoračuju njezinu empirijsku dimenziju, u kategorijama mita” (Sznajderman 1994: 11), istovremeno naglašava (emocionalni i spoznajni) nemir koji prati iskustvo epidemije i koji nagoni na traženje eksplikacije iznenadne i tajanstvene pojave pošasti, što najčešće rezultira njezinim smještanjem u sferu “izokrenutog” ili “mračnog” koja asocira na infernalni prostor, *sacrum*. Na principu prilično očigledne transpozicije značenja, kuga (vjerojatno “najmitorodnija” zarazna bolest u povijesti kulture, ne samo europske) is-

¹⁷ “Tako se kuga odvija svuda / iako lice svoje mijenja, / kad se ušulja / u velike gradove, / koje rado posjećuje. // U svome djelu, stvarajući ga graviorom, / **otok sam izabrao na Jadranskom moru,** / koji je kugu doživio / dva puta u jednom stoljeću”. Na specifično “gradsku” dimenziju doživljavanja kuge često skreću pozornost istraživači, eksponirajući prije svega iz tog iskustva proistekao osjećaj ustaljenih habitualnih shema i etičkih normi: “Eto sad grad, opkoljen bolešću, zatvoren karantenom, a ako treba i okružen vojskom, staje spram svakodnevne brige i primoran je na način života koji nema ništa s onim na koji je bio naviknuo. Uništeni su poznati okviri. Osjećaj ugroženosti nastaje ne samo zbog prisutnosti bolesti, nego i zbog destrukturizacije svakodnevnog okruženja” (Delumeau 1986: 109).

postavlja se oruđem djelovanja metaforizacijskih i simbolizirajućih mehanizama izuzetno zgodnim i učinkovitim i, štoviše, oruđem koje na neobično uvjerljiv način može predočiti etičko-filozofska pitanja dobra i zla, krivnje/grijeha i kazne/ekspijacije/zadovoljštine, čistoće i ukaljanosti (mrlje), eventualno slučaja i nužnosti ili kaosa i poretka (kozmosa)¹⁸.

Váchal, koji je znatan dio stvaralaštva posvetio “dešifriranju”, aktualiziranju i aksiološkoj nerješivosti demonološke tradicije, uključujući i taj “podzemni” (alternativan i subverzivan u odnosu na institucionalnu liniju kršćanske religije) pravac metafizičke refleksije u prostor vlastitih duhovnih nedoumica i dilema, nije promakao simbolički (ili prije: alegorijski) potencijal epidemijskog imaginarija. U okviru tog svojevrsnog predodžbenog polja nastale su višekратно umnožavane intersemiotičke matrice diskursa bolesti koje povezuju različite tipove tekstova kulture. One s jedne strane nude sheme konstruiranja izvještaja o realijama vremena zaraze (obrasci ponašanja, simptomi infekcije, hipoteze o uzrocima širenja bolesti itd.), a s druge strane projektiraju repertoar fantastično-metaforičkih tehnika posredovanja koje omogućavaju da se te empirijske opservacije uključe u sferu etičkih, metafizičkih i teozofskih egzegeza. To što pripovijest o narednim fazama kuge na Korčuli koristi te matrice (poema konzekventno poštuje kronološki slijed događaja) u nešto drugačijem svjetlu postavlja ovo skretanje pogleda u poetsku i retoričku prošlost, što istraživači razmatraju u kategorijama anakronizma ili ekstravagantne provokacije. Iako Váchalova arhaična stilizacija, upadljivo drugačija od avangardne nobilitacije “jezika modernosti”, pogoduje njezinu podvrgavanju interpretacijskim postupcima preuzetima iz istraživanja pastiša, kulturnog recikliranja, citiranja struktura ili čak aproprijacije, ipak jednako važnu, ako ne i odlučujuću ulogu igra ovdje svojevrsna ambicija pripovijedanja o epidemiji na njezinu “materinskom jeziku”. Drugim riječima, gradeći za sebe alternativni (moglo bi se reći paralelni) svijet u kojem

¹⁸ Po mišljenju Monike Sznajderman, “zaraza – ‘tamni sacrum’ – može se tretirati i kao primjer simboličkog govora zla, u skladu s teorijom Paula Ricoeura, koja kaže da u kulturi ‘ne postoji neposredan, nesimbolički govor zla, zla doživljenog, pretrpljenog ili učinjenog’. Arhaična koncepcija ljage – ‘prve sheme zla’ – ne nestaje ni na jednoj etapi povijesti. Svekoliko zlo je prije svega mrlja: simbolična mrlja, kvazietička i materijalna mrlja koja prlja fizičkim zaražavanjem. (...) Ta prvotna, a istodobno osnovna razina mitizacije zla pojavljuje se u predodžbama o zarazi vrlo izražajno. Vidljiva je već u samoj etimologiji pojma pošasti. Latinska riječ *plaga* je istodobno poraz, šteta, gubitak, muka, patnja, kazna, uništenje, kao i udarac, guranje, ubod. U tom semantičkom polju ‘zlo koje se nalazi u patnji biva sintetički vezano za zlo sadržano u krivici’. Činiti zlo i patiti od zla prema toj pretpostavci znači jedno te isto. Mitologija i folklor pružaju mnogo primjera te prvobitne koncepcije zadovoljenja koja u ljagi (uprljanosti zarazom) primorava vidjeti i krivnju (kršenje tabua) i nesreću, patnju interpretiranu kao osvetu!” (Sznajderman 1994: 105–106). Autorica se poziva na: Ricoeur 1975: 27; Ricoeur 2002: 33–58; Ricoeur 2002: 41.

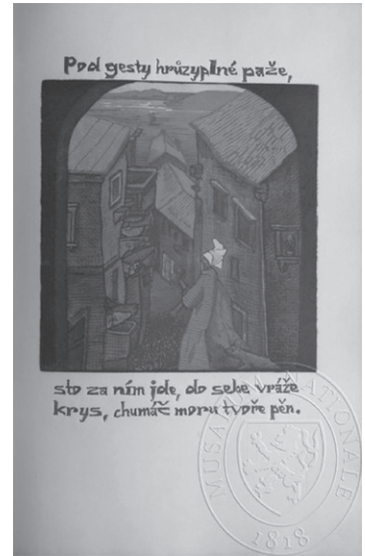
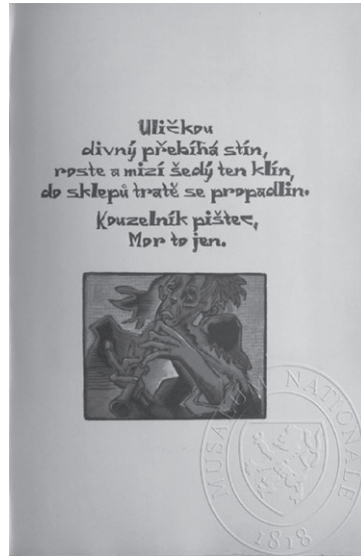
su srednjovjekovni i barokni sliko- i tekstotvorni modeli aktualniji od utopijskih i futuroloških pojednostavljenja konstruktivistâ, grafičar je u iteriranju zatečenih tematskih i konstrukcijskih rješenja pronašao adekvatno sredstvo za evokaciju traumatičnih raspoloženja koja su u davna vremena pratila iskustvo pošasti kuge.

U Poljskoj je sličnu strategiju (treba se naglasiti: bez čitateljskog i recenzentskog uspjeha) primijenio Karol Irzykowski u drami *Zaraza u Bergamu* (1897) u kojoj, kako je to zaključila Teresa Walas, “upada u oči deformirana literarnost” (Walas 1978: 45), a (navodeći konstataciju Cezaryja Rowińskiego) “interesantne ideje, iznenađujuća zapažanja sabijena su u okviru nezgrapnih pjesmica, bogato ukrašenih jeftinim rimama ubogog i monotonom jezika”¹⁹. Identična mišljenja mogla bi poslužiti za opis književne kvalitete Váchalove poeme, posebno zato što su u posljednje vrijeme, u atmosferi postmodernističke blagonaklonosti prema poigravanju s konvencijama, te ocjene, barem djelomice, korigirane, a stilski i kompozicijski nedostaci (prije svega odsustvo harmoniziranja ili koherencije pojedinih elemenata) počeli su se shvaćati u kategorijama hibridnog postbaroknog konceptizma²⁰. 1960-ih pak godina na panoptičko-grotesknu dimenziju kulturnih reprezentacija kuge podsjetio je Ladislav Fuks u čuvenoj noveli *Spalovač mrtvol* (*Spaljivač leševa*, 1967), učinivši od epidemije predmet ekspozicije u kabinetu voštanih figura. Komentar upućen posjetiteljima izložbe također govori o epidemiji “njezinim vlastitim jezikom” – “nezgrapnim pjesmicama” koje imitiraju stilistiku i versifikacijski poredak sajamske pjesme koja se u češkoj književnopovijesnoj refleksiji često povezuje s baroknom poetikom²¹. Neposredna žanrovska ovisnost Fuksove

¹⁹ Usp. “S podlosti dna / Mi pružamo ruke, / Prljavi rod, / Prljavi ljudski rod! / Tko misliti smije, / Da će ga Bog spasiti, / Tko traži milost, / Tko će se nevinošću pohvaliti? / Ti dohvati bič / I udarce broj, / Po leđima nek krv teče, / Krvi je vaše mlaz / Zatražio Bog, / Prljavo ljudsko pleme!” (Irzykowski 1977: 158).

²⁰ Jerzy Waligóra sugerira da bi se “makar dio ovih čudnih, apсурdних ili karikaturnih rješenja mogao objasniti ukoliko se pretpostavi svjesno djelovanje autora koji je, i to je istraživačka hipoteza, konstruirao svoje djelo oslanjajući se na princip concepta, postupka popularnog naročito u baroku (*discors concordia* – nesložna sloga ili *concors discordia* – složna nesloga), princip koji se zasniva na tome da se jedno pored drugog postave elementi u skladu s očekivanjima primatelja, s njegovim iskustvom vezanim za neočekivane elemente koji uvode trenutke zatečenosti, iznenađenja” (Waligóra 2011: 87).

²¹ Usp. “Dámy, páni, (...) vizte, čím vznikal mor, jak lidi tenkrát věřili, když hroznou černou smrt věřili. Učené knihy psaly, že ze zlého postavení hvězd a otrávených studní, to byla ta nebes a travičů lest (...) Vážení, vážené, viděli jste kruté rány moru, černou smrt v Praze 1680 čili velké umírání, (...) těla hrozně skonávání. Co uvidíte dál, jsou kosti z krchova svatého Rocha, kde smrt na morových nešťastných se kocha” (Fuks 2003: 18, 22; “Gospođe i gospodo [...] Vidíte kako je nastala kuga, u što su u to doba ljudi vjerovali kad su užasnu crnu smrt tjerali. U učenim je knjigama pisalo da je zbog nepovoljnog položaja zvijezda i otrovanih zdenaca to bila lukavština nebesa i trovača. [...] Poštovane i



Arnold Böcklin, *Die Pest – Kuga* (1898) i Josef Váchal, *Mor v Korčule – Kuga na Korčuli* (Váchal 1927: 027, 028)²²

novele o *Kugi na Korčuli* ne može se zapravo potvrditi (prije će se, zbog teško dostupnog Váchalovog folijanta, moći razmatrati isključivo tipološke filijacije), ali su podudarnosti obaju djela u razini strategije operiranja tematikom epidemije neosporne. Ne samo što ih povezuje primjena tehnike pastiša i zajednički prototip intertekstualnih repera (barokna didaktička književnost namijenjena primatelju iz naroda), nego i poštovanje pravila tradicionalne alegoreze koja biva povezivana s toposom “crne smrti”. Već početne riječi “istinske” poeme:

Jest symbol
plodem lidské absurdnosti,
jímž kryje pojem
zla neb božské ctnosti
nadarmo třfíbíc
pojmem času věčno;
jak šplhat počne duchem
v nekonečno,
na dualismu srdce zahřívá (Váchal 1927: 016)²³

– programiraju nedoslovnost koda čitanja, primoravajući čitatelja na dešifriranje smislova skrivenih iza kvazifaktografske naracije koja “jednoznačan smisao

objektivnih činjenica” prevodi na polisemantiku (mitskih, infernalnih, demonoloških ili ktoskih) predodžbi potvrđenih u kulturnim reprezentacijama kuge. “Visoka kultura”, primjećuje Monika Sznajderman, “lišena antropomorfnih ograničenja, zamišljala je zarazu obično kao čistu moć. Narodna mašta više ju je voljela personificirati” (Sznajderman 1994: 14). U *Ikonologiji* Cesarea Ripe, čija se pozicija u visokoj kulturi čini neosporna, kuga je također predstavljena kao

žena obučena u tamnosmeđu haljinu, s licem mizernim i užasavajućim, s uvijenim čelom. (...) Kuga je zarazna bolest izazvana po pravilu pokvarenim zrakom. Ne moramo više o njoj govoriti, jer se ta figura sama po sebi potpuno razumije; treba samo da molimo Boga da znanje o njoj crpimo isključivo od pisaca, ne drugačije, ili od antičkih autora. (Ripa 2013: 249)

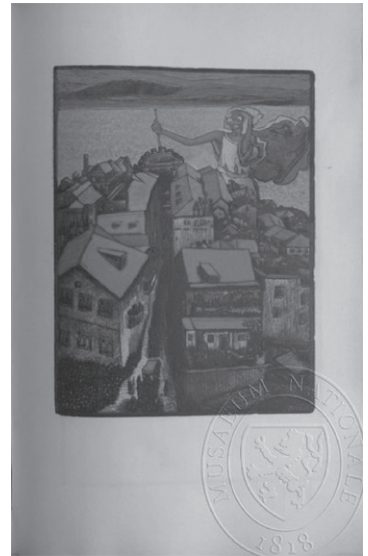
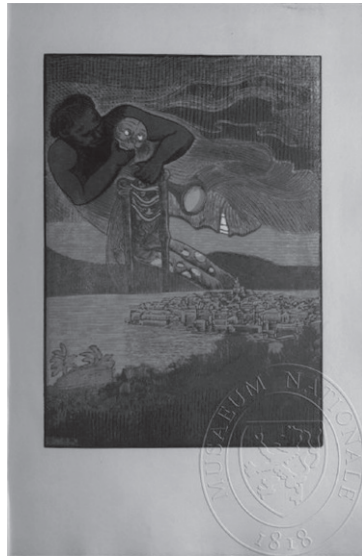
Váchal ulazi u ulogu ovog pisca (jedan od likova predstavljenih u poemi je Povjesničar koji želi “memoriam Moru psáti/ chvatně/ [...] o vylidněném pestilenci kraji. / Co démon stíhal Moru šípem”²⁴), nudeći čitatelju stihovanu kroniku šesnaestostoljetne epidemije. Kako bi rekonstruirao lokalni kolorit kužnoga grada, koristi stil baroknih pjesnika, ne bi li tako dočarao slike koje su oni više puta opisivali i interpretirali s bogatim (do danas živim i razumljivim) repertoarom mitskih i religijskih repera. Što je interesantno, konzekventno personificiranu kugu ne portretira uz pomoć figure “propale žene u marami” (cf. Sznajderman 1994: 14), iako je takvo predstavljanje bivalo aktualizirano u simbolističkom slikarstvu, već joj daje muški lik – demona ili lovca na štakore.

poštovani, vidjeli ste okrutne udare kuge, crnu smrt u Pragu 1680. ili veliko umiranje [...] Užasno tjelesno skončavanje! Nadalje, vidjet ćete kosti s groblja svetoga Roka, gdje se smrt s jadicima kužnim sladi” [Fuks 1987: 124, 132].

²² “Uličicom / čudna promiče sjenka, raste i nestaje taj sivi uljez, / gubeći se u razvalinama podruma. / Čarobnjak svirač / Ipak je to kuga”; “Pod gestama njegove strašne ruke, sto štakora za njim ide, nalijećući jedni na druge, praveći zapjenjen kuge vir.”

²³ “Simbol je / plodom ljudske sklonosti prema apsurd / koja tumači pojmove / zla i božje čestitosti, / uzalud uz pomoć vremena uređujući vječnost; / čim duhom pokuša ući, / u beskonačnost / dualizmom srca se teši”.

²⁴ “[M]emoriam kuge na brzinu napisati (...) / o opustošenoj zemlji kužnih, / gonjen zaraze strijelom”.



*V hořícím městě – U zapaljenom gradu (Váchal 1927: 085), Čas rdoucí mor – Vrijeme guši kugu (Váchal 1927: 017),
Procesí za odvrácení moru – Procesija za završetak kuge (Váchal 1927: 070)*

O takvu izboru slika ustaljenih u tradiciji epidemijske alegoreze odlučila je također gramatika češkog jezika (u kojem je imenica *mor* muškog roda), iako je daleko veću ulogu odigrala u ovom slučaju potreba da se zaraza nađe u krugu ktosko-dijaboličkih konotacija, što djelomice pogoduje ekspaniranju “sotonskog” podrijetla bolesti i sveprisutne smrti (u Váchalovom postupku apsolutno neizbježne), a djelomice pogoduje njezinom prikazivanju u kategorijama defekta i anomalije, snažno ukorijenjenim u diskursu bolesti, višeznačno vrednovane u različitim kulturama, kako dokazuje Mary Douglas (cf. Douglas 2007: 78–81)²⁵. Oba egzegetska traga naglašavaju narušavanje društvenog, metafizičkog i prirodnog poretka, do čega dolazi pojavom kuge, a koji na taj način biva doveden u pitanje zahvaljujući čemu se stvara mogućnost da se zamijeni potpuno drugačijim poretkom, onim koji donosi nadu u preporod svijeta u novom (u ontološkom i aksiološkom smislu) obliku²⁶. Ta koz-

²⁵ O bolesti kao vrsti defekta opširno piše Iwona Boruszkowska, povezujući taj pojam s Váchalu bliskim problemima s nalaženjem jezika kojim se može imenovati i opisati somatske i kulturne razmjere patnje koju ona izaziva: “Defekt (u značenju društveno-kulturnog konstrukta bolesti) (...) ostaje (...) nosilac značenja čiji se smisao mora otkriti, uhvatiti u moguće interpretacije, pokazati njihovu ulogu i snagu. On je i izvor novog jezika kojim mu, *homo demens* i *homo patiens*, pričamo, priopćavamo, artikuliramo fragmente iskustva koje umijemo izraziti (...). To je goleme rezerva govora u kojem šutimo o patnji, ali i jezika na kojem stvaramo svjetove, uvodimo nove poretke, istražujemo granice i margine” (Boruszkowska 2018: 31).

²⁶ Razmatrajući pitanja veze kulturnog fenomena prljavštine i anomalije, Mary Douglas dolazi do sljedećeg zaključka: “Rekli smo da nered remeti obrazac; međutim, on isto tako osigurava materiju za gradnju obrazaca. Poredak podrazumijeva ograniča-

mogonijska dimenzija epidemijske apokalipse u poemi simbolizirana je zahvaljujući navođenju toposa požara (stanovnici su grad u obrani protiv kuge zapalili), s jedne strane često korištenog u funkciji metaforičkog ekvivalenta brzine širenja infekcije, a s druge strane, zbog destruktivnog potencijala vatre, korisnog u simboličkom prikazivanju opasnosti povratka na prvobitni kaos koji neprekidno prijete civilizacijskom poretku antroposfere, krhkom u njegovim osnovama i temeljima.

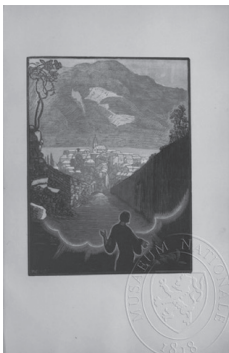
Poznati postmodernistički prozaik i književni znanstvenik Michal Ajvaz, koji u Váchalovoj poemi (kao i, još intenzivnije, u semantici drvoreza objavljenih u knjizi, bliskih fantazmatsko-labirintskim vizijama Giovannija Piranesija) vidi odlike filozofskog traktata (ili vizualizacije ontoloških pojmova), skrivenog (skrivenih) iza konvencionalnog, načinjenog od skoro gotovih komponenti, poetskog (ikonografskog) registriranja novih faza kolektivnog doživljavanja smrtonosne bolesti, konstatira:

Kuga prodire u grad izvana, uplovljava morem na trgovačkim brodovima. Istodobno pak potiče sile mračnoga svijeta, iz kojeg, istina, izrasta ljudski poredak, ali taj poredak ih ne priznaje, jer sam sebe vidi kao definitivnu osnovu bitka. Te sile ipak pulsiraju pod površinom formi i djeluju na skriven način, budeći se u izvjesnim trenucima, izranjajući i rušeći prividno

vanje; iz sveg mogućeg materijala pravi se uzak izbor, a od svih mogućih odnosa koristi se samo ograničeni skup. S druge strane, nered je implicitno neograničen, jer ne ostvaruje nikakav obrazac, ali posjeduje beskrajni potencijal za to. Zato u naporu da stvorimo poredak, nered nećemo jednostavno odbaciti. Shvaćamo da je destruktivan za postojeće obrasce; ali i da ima potencijal. On simbolizira i opasnost i moć” (Douglas 2001: 127).

nedodirljive granice koje iscrtaava poredak. Izbijanje kuge je jedan od takvih trenutaka u kojima poredak biva poljuljan i srušen, a u njegovim procjepima možemo ugledati tu tajnu i skrivenu osnovu bitka. (Ajvaz 1994: 194)²⁷

Taj raspored ipak je privremen, a u vrijeme epidemije “suspendirana” prava, pravila i društvene norme koje su jamstvo nedodirljivosti poretka (ljudskog, iako po provenijenciji metafizičkog), ponovo počinju obvezivati. U završetku poeme naracija se premješta u 20. stoljeće, kako bi se eksponirale turističke vrijednosti “iz pepela ponovo rođenog” gradića, što je signalizirano već u uvodnim dijelovima teksta:



A treba
nově skraň jí všude nezářila
a v slunce
novým hávem nepatřila
Korčula – město
a smaragdový ostrova pláš
zůstane Adrie
proslavenou pannou [...].
Jak královna,
umělcí milovanou,
již píseň krásé její zpívají
a Historii zvláš

(Váchal 1927: 131.

Ilustracija: *Vise nové Korčuly – Vizija nove Korčule;*
Váchal 1927: 132)²⁸

Dugi niz godina prije Alberta Camusa, čija je *Kuga* (1947) programirala repertoar smislotvornih postupaka koji omogućavaju da se književne reprezentacije bolesti (već ranije opskrbljene snopovima značenja koja zarazi pridaju vjersku dimenziju, ili šire

govoreći – aksiološku zadovoljštinu za grijeh/krivnje čovječanstva) pretvore u univerzalni simbol *conditio humana* koji prikazuje postupke, izbore i reakcije čovjeka u graničnoj situaciji, Josef Váchal ponudio je vlastitu egzegzu epidemije kuge koja, izgubivši karakter realne opasnosti koja i danas vreba, poprima bogat i polisemantički potencijal koji joj pridaje značaj i prestiž velikog toposa kulture.

S poljskog prevela
Stanislava KOSTIĆ

LITERATURA

Adorno, Theodor W. 1994. *Teoria estetyczna*. Prev. Krystyna Krzemieniowa. Varšava: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Ajvaz, Michal 1994. “Svět Josefa Váchala”, u: *Josef Váchal*. Red. Michal Ajvaz, Petr Hruška, Jan Pelánek. Prag: Argesteia, str. 153–242.

Artaud, Antoine 1978. *Teatr i jego sobowtór*. Prev. Jan Błoński. Varšava: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Boruszkowska, Iwona 2018. *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim romantyzmie*. Varšava: Instytut Badań Literackich PAN.

Camus, Albert 1976. *Kuga*. Prev. Ivo Hergešić. Zagreb: Zora – GZH.

Douglas, Mary 2007. *Czystość i zmasa. Analiza pojęć nieczystości i tabu*. Prev. Marta Bucholc. Varšava: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Daglas, Meri 2001. *Čisto i opasno. Analiza pojmosva prljavštine i tabua*. Prev. Ivana Spasić. Beograd: Plato-XX vek.

Delumeau, Jean 1986. *Strach w kulturze Zachodu. XIV–XVIII w*. Prev. Adam Szymanowski. Varšava: Instytut Wydawniczy PAX.

Fuks, Ladislav 1987. *Spaljivač leševa*. Prev. Anka Katušić-Balen. Zagreb: Znanje.

Fuks, Ladislav 2003. *Spalovač mrtvol*. Prag: Odeon.

Grzegorzcyk, Anna 1999. *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*. Katowice: Książnica.

Hůlek, Julius 1990. “Návrat Josefa Váchala”, u: Josef Váchal. *Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická*. Prag: Paseka, str. 305–318.

Irzykowski, Karol 1977. *Wiersze i dramaty*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Kmiecik, Michalina 2014. “Teoria awangardy Europu Środkowej i Wschodniej a problem powtórzenia”, u: *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo? Interpretacje*. Ur. Michalina Kmiecik, Małgorzata Szumna. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, str. 301–328.

Kotek, Josef 2008. *Neuchopitelný Josef Váchal*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov.

Kroutvor, Josef 1994. “K dílu Josefa Váchala”, u: *Josef Váchal*. Red. Michal Ajvaz, Petr Hruška, Jan Pelánek. Prag: Argesteia, str. 17–122.

Olič, Jiří 1993. *...Nejlépe tlačit vlastní káru sám. Život Josefa Váchala*. Prag: Paseka.

Olič, Jiří 2000. *Neznámý Váchal. Život umělce*. Prag: Paseka.

²⁷ “Mor proniká do města zvenčí, připlouvá po moři na kupeckých lodích. Ale současně je rozpoutáním sil, jež patří k temnému světu, ze kterého vyrůstá lidský řád, jež si však lidský řád nechce přiznat, protože chápe sám sebe jako poslední základ. Tyto síly však přesto pulsují pod povrchem tvarů a skrytě působí, a jsou okamžiky, kdy se probouzejí, tryskají na povrch a rozbíjejí zdánlivě pevné hranice, kladené řádem. Vypuknutí morové epidemie je jednou z takových chvílí, kdy se otrásá a bortí řád a v jeho trhlinách můžeme zahlédnout jeho temný a nepřiznaný základ.” U tím rozmišljanjima Ajvaz se poziva na refleksije Antoineta Artauda, koji pak, razmišljajući o kulturnom fenomenu kuge i videći u njoj duhovnu krizu (ili prijelomni trenutak) prije no tjelesnu slabost, dokazuje da ona izaziva “spontani požar”, čija je posljedica “ogromno uništenje. Društvena pošast tako potpuna, takav tjelesni nered, potop poroka, totalni egzorcizam koji cijedi dušu i gura je na dno, ukazujući na postojanje stanja koje je istodobno ogromna sila i gdje se, obnažene, susreću svekolike sile prirode u trenutku kad ona treba izvršiti preokret. Kuga zauzima uspavane slike, dremljivi nered i iz čista mira pretvara ih u geste najdefinitivnije” (Artaud 1978: 50).

²⁸ “I iako / joj se sljepoočnica nije iznova posvijetlila / i u sunce / u novom ruhu nije gledala / Korčula – grad / i smaragdni otoka plašt / ostat će Adrije / slavná gospodična. (...) / Kao kraljica / omiljena kod umjetnika, / koji pjesme u čast njezine ljepote i Povijesti / pjevaju”.

Nycz, Ryszard 2000. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas.

Rakušanová, Marie 2014. *Josef Váchal. Napsal, vyryl, vytiskl a svazal*. Prag: Arbor vitae.

Ricoeur, Paul 1975. *Egzystencja i hermeneutyka*. Rozprawy o metodzie. Prev. Ewa Bieńkowska, Halina Bortnowska, Stanisław Cichowicz, Hanna Igalson, Joanna Skoczylas, Karol Tarnowski. Varšava: Instytut Wydawniczy PAX.

Ricoeur, Paul 2002. *Symbolika zła*. Prev. Stanisław Cichowicz, Maria Ochab. Varšava: DeAgostini.

Ripa, Cesare 2013. *Ikonologia*. Kraków: Universitas.

Rowiński, Cezary 1961. "Irzykowski jako dramaturg", *Dialog*, br. 9, str. 137–143.

Szczęsna, Ewa 2004. "Wprowadzenie do poetyki inter-semiotycznej", u: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia. Ur. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedz. Kraków: Universitas, str. 29–38.

Sznajderman, Monika. *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS* (e-knjiga). Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

Váchal, Josef 1927. *Corcyra Nigra – Mor v Korčule*. URL: <https://www.europeana.eu/en/search?view=grid&query=corcyra%20nigra&page=6>, pristup 25. siječnja 2021.

Váchal, Josef 1996. *ábel a boj proti němy církví a osvívénství a jiné přednášku pronesené Josefem Váchalem-dřevorytcem na schůzích sdružení Volné myšlenky*. Prag: Volvox Globator.

Váchal, Josef 2012. *áblová zahrádka aneb Přírodopis strašidel* [reprint iz 1921]. Prag: Paseka.

Walas, Teresa 1978. "Irzykowski – poeta i dramaturg", *Nowe książki*, br. 6, str. 44–47.

Waligóra, Jerzy 2011. "Młodopolska *discors concordia*. 'Zaraza w Bergamo' Karola Irzykowskiego", u: *Człowiek wobec epidemii chorób zakaźnych od starożytności po czasy współczesne w świetle literatury i medycyny*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, str. 85–94.

Zański, Tomasz 2008. *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*. Kraków: Universitas.

SUMMARY

ON PLAGUE, DIFFERENTLY. EPIDEMIC THROUGH JOSEF VÁCHAL'S EYES

Josef Váchal (1884–1969) – a graphic artist, painter and writer, and above all a xylogtapher – was considered an outsider ("a great absence") in twentieth-century Czech culture. Although it is almost impossible to list all the areas in which this eccentric "polyartist" was active, the idea of a book entirely made by one artist (from text to bookbinding) remained at the center of his interests. In addition to his own occult treatises, rewritten esoteric or heretical "secret" prints from centuries ago, he also published essays, poetry and novels, providing them with illustrations, or rather supplementing the meanings given by the texts with the meanings generated by the image, turning books into objects of multifaceted intersemiotic reception. In 1927, inspired by his stay at the Adriatic Sea, Váchal "published" the richly illustrated poem *Corcyra nigra – Mor v Korčule* using xylographic technique. Stylized as a baroque, didactic text intended for a folk audience, inscribing the plague in the divine plan of restoring the ethical order, constantly disturbed by the age-old human tendency to sin, it not only uses persuasive tricks and imaging techniques that imitate the ways of presenting the world known from the storehouse song and dziadowska, but also implements old typographic patterns, designing, for example, a typeface suitable for an "epidemic theme" called "malaria".

Key words: the plague, xylography, idea of the book beautiful, pastiche, medieval and baroque tradition