

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЪТ КАРЕЛ ЧАПЕК

ВЕЛИЧКО ТОДОРОВ

*Аз съм това, което мога да разбера  
Карел Чапек*

В сравнение с други признания за взаимозависимостта между талант и жизнен опит Чапековата идея за неограничено отворената „аз“-ова самоидентификация на твореца е по-малко известна, но в достатъчна степен перспективна с оглед на конкретизирането на съотношението между субективното и обективното в творческия процес. Развита изцяло в романа „Обикновен живот“ (1934), тази идея обсебва К. Чапек още в ранните му критически изяви. Цитираната като мото мисъл разкрива идейната доминанта на Чапековото художествено и публицистично творчество — антропологическия плурализъм, непрекъснатия стремеж към опознаване на човека и света в тяхната конкретност и тоталност. От друга страна, тя подсказва за рецептивните особености на Чапековата личност (необикновено изострено внимание, огромна впечатлителност и възприемчивост, услужлива интуиция и мощна фантазия, дар за предвиждане и ерудиция), както и за характерологичните ѝ особености (инициативност, упорство, висока самоорганизация, колосална работоспособност, стремеж към оригиналност, непрекъсваща воля за съзидателна дейност). Не на последно място уговорката мото дава информация за съществуването на *персонална „уния“ между литературния практик и теоретик*, чиято социологическа култура се формира в тясна зависимост от философската и литературоведската му начетеност.

И до днес най-малко внимание сред страничните таланти и скритите афинитети на белетриста, публициста, драматурга, философа и преводача К. Чапек е отделено на ярко открояващата се сложна и разнородна литературоведска култура на най-професионалния чешки творец, чието интензивно критическо самосъзнание за същността и функциите на литературата е важна съставна част на универсалния му интелект. Дихотомната съотносителност между литературния практик и литературния теоретик и критик, която е плод на *страстната му потребност да опознава и да се изказва*, красноречиво илюстрира Чапековото схващане за творчеството като конкретно практическо решение, като занаят, а не като някаква висша духовна активност. Върху това демократично схващане Чапек постепенно създава своята литературноестетическа програма, включваща три основни компонента — *развлекателност, народност и морализъм*. Именно те определят не само спецификата на художествената му стратегия, но и особеностите на литературоведската му тактика на постигането ѝ, проявяваща се в открити или прикрити, в сериозни или забавни форми, синхронно или ретроспективно. Най-често — в рамките на практическата методика „как се правят нещата“.

В контекста на чешкия модернизъм лирическият самостоятелен дебют на К. Чапек (1904—1906) е белязан с печата на декадентската тематика, образност и лексика, а съвместният критически и белетристичен дебют на братята Карел и Йозеф Чапек (1907—1908) отбелязва появата на първата писателска двойка в историята на чешката литература и се възприема като сензация в културния живот на предвоенна Прага. И в кафенето „Юнион“, и по страниците на редица периодични издания те съзнателно се опитват да организират възгледите на своите съвременници към възприемане на новия дух на модерното изкуство, разбирани не като механичен сбор от доктрини или „изми“, а като обща духовна тенденция, проникваща във всички области на изкуството. Осъзнали в най-голяма степен обстоятелството, че модерното изкуство изисква горене не само в творческия процес, но и максимално напрежение на човешката активност в процеса на усвояването му, братя Чапек със завидна последователност се подготвят за тълкуватели и популяризатори на „новата красота“, на която обаче трябва да съответствуват „ново виждане“. Затова те най-напред се изучават и после се изявяват като творци: по-големият, Йозеф, имащ нескривани литературни амбиции в теорията и практиката на изобразителното изкуство; по-малкият, проявяващ сериозен интерес към живописата, графиката, скулптурата и архитектурата — във философията, естетиката, изкуствознанието и художествената литература. Затова и по-късно, в зрялото им творчество (особено в това на Карел), често пъти се срещат теоретически импулси и критически рефлeksi.

Убеден в същественото значение на критическата и теоретическата дейност като коефициент на художествения процес, като негов инициатор и регулатор, К. Чапек до такава степен успява да дисциплинира интелектуалната си енергия в процеса на програмното ориентиране сред проблемите на модерната хуманитаристика (главно под въздействието на немското изкуствознание и френската идеалистическа социална философия и естетика), че поражда завистливите упреци на съвременниците, които отричат неговата системност и методичност в изготвянето на програма за бъдещето и целенасочения му стремеж към успеха.

След като завършва Академическата гимназия в Прага, К. Чапек постъпва във Философския факултет на Карловия университет (1908). През периода от октомври 1910 до юни 1911 г. по един семестър следва в Берлин и Париж. Завършва висшето си образование с дисертационен труд (т. нар. малък докторат, научно звание, с което се удостояват випускниците в Австро-Унгария след полагането на особени изпити и защитата на разширена дипломна работа, чиято практика се запазва по-късно в Чехословакия) и става доктор по философия на Пражкия университет. По време на академическата „пауза“ заедно с брат си той активно участва в културния живот. Обширната им критическа дейност от предвоенния период в популяризирането и адаптирането на културата се характеризира с усилието им да проникнат във всички области на изкуството, разбирано като проява на естетическото могъщество на съвременния живот, чийто развоен мотив е комплексността, многостранността и индивидуалното богатство. Като свързват в едно цяло принципите на критическия анализ и теоретическото обобщение, братя Чапек разработват основите на нов вид критика, научната, включваща анализа на художествения метод и структурата на творбата, проследяваща развойната логика и установяваща чистотата на формата. При сливането на границите между теория и критика Чапеките статии и рецензии придобиват характера на въздействащи кратки белетристични форми, подчинени на сецесионната стилизация и декоративност, и представляващи своеобразна интерпретация на Шалдовата критика „с патос и вдъхновение“<sup>1</sup>.

В съвместната си рецензентска дейност по въпросите на изобразителното изкуство братя Чапек защитават еволюционизма от бергсоновски тип, но не достигат до чистия

<sup>1</sup> P. Peřínková. Příspěvek bratří Čapků k činnosti naší výtvarné avantgardy. — Eстетика, 1983, č. 1, s. 30.

метафизически динамизъм поради ориентацията си към конкретната проблематика на живота. Като подлага на внимателна преоценка еволюционния релативизъм на двамата критици, П. Печинкова доказва, че в дадената историческа ситуация този релативизъм означава толерантен и недогматичен подход към модерното изкуство, чиято задача е установяването на универсален стил. В статиите и рецензиите за модерното изкуство във Франция, Германия, Италия и Испания, за руския експресионизъм и конструктивното творчество в Холандия, за кубизма и футуризма, за Пикасо и Аполинер, както и за модерните виждания на чешките художници братя Чапек системно и настойчиво утвърждават схващането си за конкретните връзки на новия дух с настоящето и първи формулират новата категория „автентичност“ на естетическия идеал. С нея те редуцират абстрактния характер на понятието „национално изкуство“ и отричат патристичния идеализъм и възрожденския елегизъм.

Духовната еволюция и оформянето на естетическите вкусове на братята от ограниченост към неограниченост протичат в сложни исторически условия, когато предчувствието за гибелта на Австро-Унгария приема апокалиптичен характер. Обречеността на „жълто-черната“ монархия поражда вътрешната нееднородност на обществения живот (крайно изостряне на националните и социалните противоречия) и обуславя хетерогенните идейно-стилистични метаморфози на изкуството. Естетическото усвояване на новите жизнени явления и процеси драстично съжителствува с натуралистическото възпроизвеждане на действителността, с импресионистическото фиксиране на живота и със символистичното тълкуване на битието. В ювенилите на братя Чапек поразителната реалност на социалния свят навлиза чрез журналистическия императив (вестникарска поръчка и вестникарски импулс за творчество). Тази зависимост ясно проличава в сборника с разкази, миниатюри, анекдоти и фейлетони „Градината на Краконош“ (1918). Според едно от последните проучвания те са връхната проява на чешкия литературен сецесион<sup>2</sup>. Като основни идейно-тематични комплекси И. Опелик посочва „панеротизма“ (пренаситеността с еротични сюжети, мотиви и поанти, чийто главен герой е неиндивидуализираната жена демон или жена девица), „панестетизма“ (авторската естетизация на живота), „аморалността“ (като типично поведение на персонажите и като основна авторова позиция) и „неисторизма“ (редуцирането на хронологическата последователност).

Любопитно доказателство за интерференцията между теоретическото опознаване и художественото усвояване при ранния К. Чапек е статията „Еротиката в литературата (Психологически разбор)“ (1910). В нея авторът си поставя за цел да отговори на въпроса, защо в модерната литература господствуват еротичните мотиви. Като отрича зависимостта между литературния еротизъм и физиологическото предразположение на писателят, авторът разделя на две групи човешките афекти според произхода и целта им: от една страна, функции, насочени към съхраняване и реализация на индивида, от друга страна — функции, насочени към запазване на рода. За К. Чапек афектите от втората група са еротичните. Докато първите стават литературно валидни за романа, където се проследява развоят на индивида, неговата политическа и социална реализация, еротичните афекти са подходящи (освен за лириката) и за кратките епически форми и драмата. Авторът разглежда любовта преди всичко като експитативен афект (който възбужда); смесването ѝ с афектите на себереализацията довежда много често до трагически колизии, които произтичат и от сблъсъка на любовната страст с други експитативни афекти (гняв, страх). Според К. Чапек сам по себе си еротичният афект дава възможност за естествено степеновидно литературно развитие, без което не могат да съществуват разказът и драмата. Тази градация е свързана с продължаващото чувство, а не с експлозивното, каквото е гневът. Друга градираща, конфликтобразуваща страст е честолюбие, но то е подходящо за романа, тъй като изисква продължително времетраене. А еротичният афект бързо поражда конфликти и води до трагически спад, поради което повече от всички афекти намира приложение в кратките повествователни форми и

<sup>2</sup> J. Opelik. Josef Čapek. Praha, 1980, s. 8—44.

драмата. Взаимодвиението на еротичния афект, който по своята сложеност варира между най-голямата почтеност и най-големите грехове, от максималното страдание до максималното блаженство, с други афекти предполага изключително богатство от комбинации, неочаквани конфликти и нови възможности за действие. Любовта в сравнение с другите отрасли има това литературно предимство, че поражда трагическа вина. Етичните конфликти също пораждат трагическа вина, но не са толкова драматични и интензивни, както еротичните спорове, които са много динамични и комуникативни.

Този теоретически опит на К. Чапек да осветли причината за преобладаването на литературния еротизъм от началото на ХХ в. с оглед структурните възможности на кратките епически форми и драмата се потвърждава не само в практиката на ранния писател („Градината на Краконош“, явната връзка между разказа „Венециански карнавал“ и статията „Феминизмът на готиката“ от 1908 г., пиесите „На любовта играта съдбоносна“ и „Разбойник“, сборниците „Разпятие“ и „Мъчителни разкази“), но и в произведенията му от 20-те и 30-те години, включително и в романите. Епическият смисъл на еротичната драматизация като средство за актуализиране на традиционната фабула се проявява най-силно в „Кракатит“ (1924), където успоредно с лийтмотива за изобретението на инженер Прокоп се развиват мотивите за трагическата сексуална дисхармония. Еротичната неуравновесеност е частичен двигател на действието и в трилогията „Хордубал“ (1933), „Метеор“ (1934) и „Обикновен живот“, както и в „Първата бригада“ (1937). Проникнал веднъж в същността на конструктивната епическа сила на еротизма като сюжетен инициатор и композиционен регулатор, в очите на наивния читател, иначе крайно въздържаният и благонравният в живота К. Чапек сякаш потвърждава отречената от него зависимост между личния еротизъм на автора и литературния еротизъм:

„Това не беше ей тъй и старият татков приятел — напомня сестрата на К. Чапек Хелена Чапекова — доктор Тихи, и той вече в пенсия в Прага, имаше сериозни опасения.

— Слушай, Тоно! — каза той на баща ни. — Знаеш ли, тия твои момчета. . . Щеше да бъде по-добре да не им даваш паричните дялове. Наскоро в кафенето четох нещо от тях, ама да ти кажа — та те са перверзни, пък и положително сто пъти по-опитни от нас, двамата лекари и възрастни мъже, поне що се отнася до жените. Ах, бедничкият, синовете ти сигурно водят много разгулен живот. Спи ги, докато е време, иначе може и да загазят.“<sup>34</sup>

Свидетелство за концептуалността на първоначалните замисли и за въздействието на теоретика върху художника представя и рецензията „Бележки за Яношик“ (1910) по повод премиерата на драмата „Яношик“ от Иржи Махен. В нея братя Чапек първи в чешката литература формулират негероичния героизъм, храбростта на слабите, лудите и моралистите, която се проявява в ситуацията на страх, самоотбрана, актуален патриотизъм, божие предписание или чувство за колективна солидарност, което доминира в „Първа бригада“. Подобно свидетелство е и програмното есе „Литературни бележки за човечността“ (1912). Пленен от идеята за колективността и интернационалността като ново етично качество на модерното изкуство, К. Чапек отхвърля естетизиращия подход към творчеството и акцентира върху познавателната функция и върху практическото значение за развитието на човешката цивилизация. Програмно е това есе, защото в него Чапек за първи път разкрива своята представа за интегралния човек, който в по-късното му творчество се противопоставя на обезличения човек. Ето как е разработена теоретическата ситуация на множествения човек в „Литературни бележки за човечността“, която обуславя тематичната инициатива за скритите безбройни възможности в принудителната ограниченост на човешкото „аз“:

„Обвързан с грижите и трудностите на живота, подчинен на случайността, средата и навичките, обезсърчен от своите грешки, несвободният и ограничен човек преживява

<sup>34</sup> Н. Саpкoвá. Moji milí bratři. Praha, 1962, s. 237.

само това, което му се случва да преживее, и го преживява така, както му позволяват дадените обстоятелства, собствените му заблуждения или недостатъците на неговата среда; но в същото време у този човек са сместени и други възможности и способности или пък са затворени други стремежи и цели потенциални живота, които действителността не му е позволила да изживее. Затова великите творби представят образа на свободния човек, откъснат от необходимостите на живота, неподчинен на грешките на слабостта и грозотата; когато ограниченият човек познае в този образ себе си, той започва да изживява с него собственото си непрехвърливо величие, свобода и неподчиненост. Защото поетът ни представя човек, герой или бог, създаден по човешко подобие; това е интегрираният човек, чиито страсти и стремежи са доколкото може освободени от непълнотата, променливостта и детерминираността на живота.“

А ето и романовия извод от „Обикновен живот“:

„Всеки от нас е нис, всеки е множество, което се губи в безкрая. Погледни се, човече, та ти си цяло човечество! . . . Длъжен ли съм да изваждам от себе си всеки кълн на възможен живот? Та те се оказаха най-малко половин дузина — само тези, които можаха да се разпознаят и назоват, и те са повече от достатъчно; всеки от тях би стигнал за цял живот — защо да търся още? . . . Можеш да наблюдаваш другите хора и по тях да откриваш какво още е скрито у теб. Във всеки от тях живее и нещо твое — и в дриплото, когото полиците са повели с белезници на ръцете, и у мъдрия, кротък лампарджия, и у пияния капитан, давещ във вино мъката си — във всички. Гледай, гледай добре, за да разбереш най-сетне колко би могъл да станеш; вгледай се внимателно — във всеки ще видиш частица от себе си и тогава, потресен, ще познаеш в него своя ближен.“

В „Литературни бележки за човечността“ К. Чапек очертава типологическия облик на читателя (в случая става дума за читателя на руския роман и по-конкретно на Достоевски) и разкрива връзката между замисъла на твореца и читателската рецепция, като по този начин набелязва контурите на по-късно определения рецептивистки „горизонт на очакването“. С оглед партиципацията (съпричастие) на реалната личност на читателя с художествения свят на автора за Чапек възприемателят може да бъде: 1) наблюдаващ субект или т. нар. обективен зрител; 2) съчувстващ субект или субективен участник; 3) самонаблюдаващ се субект или до известна степен наблюдаван обект. В първия случай възниква раздвояването „аз и героя“: те са отделени един от друг и се намират в определено отношение; „аз“ — ът се стреми да се отлъжестве с героя, но понеже не успява, стремежът му се превръща в емоционално съпричастие с него. Във втория случай „аз“ — ът силно осъзнава дистанцията между него и героя, а в третия — читателят се изживява чрез героя и започва да се самонаблюдава.

Верен на идеята, че националният характер на изкуството се проявява в това, което се прави в настоящето, а не в безплодната митология на националната душа (статията „Традиция и развитие“ от 1913 г.), Чапек разчупва клеймото върху противоречието „космополитно — национално“ и организира усилията си на активен рецензент към отстояването на ново, по-задълбочено разбиране за реалността, изискващо нов начин за художественото ѝ пресъздаване. На интимното и еkleктично схващане за поезията той противопоставя „космосоциалната концепция“ на У. Уитман и неговия стремеж към създаване на „универсални суми“<sup>4</sup>. Срещу „стилизма“ и „мозанчното“ струване на детайли, характерни за Флобер<sup>5</sup>, Чапек поставя интензификацията на съвременността в творчеството на братя Гонкур, Юисманс, Хамсун. Сред експлицитните прояви на литературовед К. Чапек преди войната от особено значение е първата сериозна среща на чешката критика с творческия свят и естетическите възгледи на конструктивно настроеня идеолог на младото поколение, когато срещу него се изправя с цялото си величие на безпогрешен авторитет Франтишек Ксавер Шалда<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Anthologie de l'Effort. — Umělecký měsíčník. 1911—1912, s. 234—255.

<sup>5</sup> Gustave Flaubert. Paní Bovaryová. — Přehled, 1912—1913, s. 583—584.

<sup>6</sup> Вж. по-подробно за тази полемика у: V. F o r s t. Spor F. X. Šaldy a Karla Čapka. — Slavica Pragensia, 1967, s. 215—225.

Повод за полемиката става Чапековата рецензия за романа на Ф. В. Крейчи „Юли“, в която се изказват предпочитания към онзи романов тип, изследващ големите социални интереси и социални въпроси, водещите идеи в науката, проблемите на бъдещето и последиците от техническия прогрес в етичните отношения. За образци на този тип Чапек посочва романите на Х. Уелс, Честертън и Киплинг. Едва ли е необходимо да подчертаваме, че в тези предпочитания всъщност се съдържа Чапековото кредо за романа, което той реализира през 20-те и 30-те години. Припомняме това обстоятелство като блестящ пример на взаимозависимост между литературния практик и литературния теоретик, тъй като „интензивният“ реализъм на „Фабрика за Абсолют“, „Кракатит“ и „Война със саламандрите“ най-напред теоретично се изследва в статии и рецензии от предвоенния период, в които Чапек разглежда емпиричната действителност като мерило за съдържателността на фантазията, а самата съдържателност схваща като основа на естетическото въздействие. За К. Чапек активността на литературата спрямо живота се изразява не в литературното съвършенство, а във „великите движещи сили на познанието“, в творческите интелектуални функции. В отговор на Шалдовите възражения Чапек написва статията „Няколко бележки към модерната литература“, в която определя съвременното изкуство като „буквален и непосредствен стремеж към концептуално усвояване на действителността; затова то е антинатуралистическо и изобщо не може да се реализира в описание, обрисовка и констатиране на нещата“. Според Чапек промените в модерното изкуство се наблюдават във всички сфери като множество различаващи се концепции, като опити за постигане на нова форма и изразност, като повишен „морален тонус“, като тематично новаторство. За младия критик, който протестира срещу литературната рафинираност, новите форми в изкуството не зависят от предходните и изкуството не се корени в изкуството, то непрекъснато се ражда от живота, от бруталната действителност на света. Избухналият световен военен конфликт не позволява на Чапек да докаже на практика своите убеждения в тази насока, но творчеството му от 20-те и 30-те години красноречиво свидетелства за правотата на възгледите му, които са израз на ново, по-демократично разбиране за изкуството и ролята на творческата личност.

В предговора към стихосбирката на Станислав Костка Нойман „Книга на горите, водите и хълмовете“ (1914) К. Чапек определя автора като певец на еротичната радост от живота, на фамилиарния живот, на чувствения примитивизъм, а самата книга нарича „поезия на живия живот“. Тези характеристики разкриват новия тематичен устрем и новата художествена инициатива на младите творци, които в навечерието на войната довършват антисимволистичния пробив и трасират пътя на чешкия междувоенен авангардизъм, без самите те да могат изцяло да реализират на практика теоретическите си прозрения. Личното приятелство между Нойман и братя Чапек ускорява формирането на „първото поколение активни чехословаци“, както К. Чапек определя Ф. Лангер, Ф. Пероутка, Р. Вайнер, Е. Таусиг, Й. Кодичек, М. Руте, Ф. Кубка, Ч. Йержабек, Л. Блатни, К. Полачек, Е. Вахек, и което поколение по-късно — в пряка връзка с К. Чапек — започват да наричат прагматично.

Във второто издание на книгата „Прагматизъм или философия на практическия живот“ (1925) К. Чапек пояснява значението на понятието „прагматизъм“. Според него същността му се изразява в недоверие към вербалните решения, в обръщането на твореца към грубата действителност, в отхвърлянето на субективизма, в мъжественото желание да стане обикновен човек, в обективния идеализъм, в свободата на духа. Като главен представител на чешкия литературен прагматизъм Чапек категорично не приема американското утвърждаване на прагматизма като теория на научното познание, както и американското утилитарно разбиране за философията на действието<sup>7</sup>. Въпреки идеалистическата основа в навечерието на войната и в нейния ход прагматизмът става за поколението на братя Чапек инструмент за преодоляване на песимистичните настроения и подценяването на действителността, превръща се в изход от фиктивната автономия

<sup>7</sup> О. Малевич, Карел Чапек. М., 1968, 30—31.

на художествената литература, в импулс за поетизация на фактите, хората, ежедневието, става служене в името на човешкото благо<sup>8</sup>.

Частичен програмен израз на усилията на предвоенните модернисти към постигане на „свободна и неklasическа красота“ става издадението по инициатива на братя Чапек и др. през есента на 1913 г. „Алманах за 1914 г.“. В писмо до Нойман братята споделят по този повод: „... Навярно на Вас Ви е известно, че изборът при определянето на тази група не е случаен. Намерението преди всичко да се срещнат принципно неофициални автори, които са извън свитата на Шалда, на „Модерно ревю“ и т. н. . . Естествено, трудно може да се обозначи съвсем точно това направление, тъй като то може по-скоро да се усети. Засага то не е никакъв „изъм“; това е стремежът към свободен стих, към модерна поетична концепция, към свободна и неklasическа красота. . . Участващите в „Алманаха“ автори, доколкото е възможно, ще представят в него принципните си и най-лични изживявания на това вътрешно усещано направление, което положително не е резултат на една школа или на предписана рецепта, а индивидуално и либерално средоточие на хора със сродни души. . .“<sup>9</sup>

Братя Чапек неслучайно се обръщат към Нойман, който теоретично обобщава идеите и художествените стремежи на младите автори. Става дума за Ноймановите статии от периода 1913—1914 г., издадени по-късно в сборника „Да живее животът“ (1918). За отличителни белези на новата социална поезия Нойман посочва съвременния колективен труд и колективните расови и класови конфликти, положителното отношение към техническия прогрес, новия, нереторичен патос, суровостта на израза, динамиката, драматизма и колективния лиризм. Сред множеството „изми“, наводнили европейските литератури при антисимволистическия и антиимпериалистическия прелом, Нойман, който пръв в Чехия прави критически прочит на френския кубизъм и италианския футуризм, създава на теория и на практика основите на първото оригинално чешко художествено течение<sup>10</sup> — *цивилизма* (цивилно, гражданско изкуство). В общи линии то следва Уитмановия граждански патос във Верхарновата химична прослава на труда.

Неслучайно, като определя „Да живее животът“ за най-сериозния литературен и полемичен документ на художествения прелом преди войната, в рецензията си К. Чапек се чувства дължен да поясни: „Да живее животът, тогава това означаваше: да живее силата, скоростта и вярата, да живее многообразието и изобилието, да живеят тълпите, да живее техниката. . . Тогава действително новата вяра се обвърна срещу изключителния, изтънчения литературен и житейски индивидуализъм; търсеше се по-могъщ източник на живота, отколкото беше този сумрак на култивирани души, търсеше се по-цялостна и съдържателна действителност, отколкото туткането с чувства и личности. . . Култът към силата, възпротивяването на живота срещу вкаменелата кора от навици и шаблони, съпротивата срещу бездвижването и култивирането, откриването на колектива — това в общи линии са главните мотиви на тогавашната вяра в изкуството, красноречиво защитени от книгата на Нойман. . .“<sup>11</sup>

„Алманах за 1914 г.“ временно обединява различни индивидуалности на поети и художници (Нойман, братя Чапек, О. Тер, О. Фишер, В. Шпала и др.). Идеино разделение между материализма (Нойман), прагматизма (Чапек), интуитизма (О. Тер) и нищезанството (О. Фишер), те не създават платформа за бъдещи съвместни действия и след избухването на войната групата около алманаха се разпада. Въпреки епизодичността обаче неродената естетическа програма на чешките предвоенни модернисти изиграва ролята на национална лаборатория за нови изразни средства (свободен стих), асоциативно образотворчество, фрагментарна композиция, simultанност на изобразе-

<sup>8</sup> M. Suchomel. Začátky Čapkovy prózy a pragmatismus. — Sb. Franku Wollmanovi k sedmdesátinám. Praha, 1958, s. 366—367.

<sup>9</sup> V. D y k, St. K. Neumann. Bratři Čapkové. Korespondence z let 1905—1918. Praha, 1962, s. 50—51.

<sup>10</sup> S. Vlašín. Od civilizační poezie k poezii proletářské. — Česká literatura, 1975, č. 5, s. 398.

<sup>11</sup> Stanislav K. Neumann. At žije život. — Národní listy, 1920, s. 325.

явето), чрез която се обхваща действителността като едно непрекъснато и многообразно движение. Последователи на Уитман и Аполинер, популяризатори на кубизма и унаимизма, отрицатели на символистично-декадентската стилизация и индивидуализма на поколението от 90-те години, предвоенните модернисти проправят пътя към специфичната поетика и тематика на чешкия междувоенен авангардизъм. Те са първите решителни противници на строгото разграничаване между фикционална и нефикционална литература. От изгубилото се през войната поколение<sup>12</sup> К. Чапек в най-голяма степен остава верен на програмата на чешкия цивилизъм в периода между двете световни войни; програма, в създаването на чиито идейни доминанти — интелектуализъм, журнализъм, тясна връзка с изобразителното изкуство, предпочитание към т. нар. малки неща (не без въздействие на Честертъновата философия на „огромните дреболии“ и загриженост за съдбата на човечеството) — активно участва критическата публицистика на К. Чапек.

### Б. „САМО ИЗКУСТВОТО Е ХРАБРО“

През декември 1914 г., след като по медицински съображения (слабо обоняние) е освободен от военна служба (Йозеф също не участва във войната поради лошото си зрение), К. Чапек пише на Нойман: „Успокоих се и се радвам, че отново ще мога да се посветя на изкуството. Само изкуството е храбро, друга храброст и сила не ми импонира. В това се състои моята гражданственост и моето частно битие. Въпреки това мисля, че младият човек няма да излезе от тази война такъв, какъвто е бил преди нея, и че завинаги ще остане с по-малко размах и страстност. . . Смислът на човешкото съществуване е в самия човек и той не трябва да служи на никаква сила“<sup>13</sup>. Насочването към вътрешния свят на човека у студента по философия започва със заниманията върху прагматизма. Симпатите си към англоамериканските теории (Пирс, Джеймс, Дюи) К. Чапек мотивира политически с оглед своята германофобия, но и като израз на вътрешната си съпротива срещу войната. През зимния семестър на 1914 г. той посещава семинара на доц. Е. Бенеш „Прагматизмът“ и написва курсова работа, която впоследствие създава основата на брошурата „Прагматизъм или философия на практическия живот“ (1918). Чапек прави съществени корекции на „крайния емпиризм“ на прагматичната философия и не откъждествява истината с ползата и интереса, а абсолютизира я на действието за сметка на разума той възприема само като творческа подкрепа на оптимистичния си хуманистичен светоглед за възможността на човешката активност да подобри света. Ограничеността на неговия хуманизъм се заключава в неприемането на революционната намеса без оглед на класовата ѝ мотивировка. Но това е историческа ограниченост, зад която и върху която се формира един постоянен страх и дълг за съдбата на отделния човек, едно постоянно отвърщение към всичко онова, което грози неговия живот. Проповядваният от Чапек прагматизъм е и възможност за активизиране на връзките между изкуството и действителността.

Подчинителната връзка между действителността и изкуството е предмет на Чапекото внимание в неговия дисертационен труд „Обективният метод в естетиката с оглед изобразителното изкуство“ (1915), който поставя венеца на системните му теоретически интереси и е единственият чешки опит за създаване на програмна естетика на модерните течения<sup>14</sup>. Той е изграден върху модифициран вариант на курсовата работа „Отношението между естетиката и историята на изкуството“, четена през есента на 1914 г. в семинара на проф. Карел Хитил<sup>15</sup>. Интересът на Чапек към тази област на теорията е поредното доказателство за неговите схващания, според които само истинското

<sup>12</sup> На тази тема К. Чапек посещава статията „Търси се поколението“. — Hledá se generace. — Přítomnost, 1924, č. 11.

<sup>13</sup> V. Dyk, St. K. Neumann. Bratři Čapkové. . . , s. 110.

<sup>14</sup> P. Pečínková. Přspěvek. . . s. 47.

<sup>15</sup> K. Čapek. Poměr estetiky a dějin umění; J. Čapek. Umění přírodních národů. Praha, 1985, s. 13–30.

познание може само по себе си да доведе до теоретическо овладяване на знанията и че теориите винаги съдържат надактуални ценности. Сред доминиращите прояви на психологическата естетика (интуитивистката естетика на Кроче и Бергсон, ирационалистическото мотивиране на психоанализа на Фройд) от началото на XX в. и сред началните изяви на противопоставящата ѝ се немска рационалистическа естетика теоретично-естетическата концепция на К. Чапек си поставя за цел да намери допирната точка между естетиката и историята на изкуството. Такава допирна точка той открива в понятието „естетически предмет“, чрез помощта на което може да бъде преодолян психологическият субективизъм и да се разкрият предпоставки за обективния метод в естетиката, който може да бъде използван и в историята на изкуството.

Подходът към естетическия предмет, който не ни е непосредствено даден, а се търси по пътя на методическата обективизация, не трябва да се изразява в субективното преживяване, а е необходимо да произтича от *естетическото разбиране* (в смисъл на откриване и комплексно обхващане на произведенията на изкуството чрез методическа и творческа интерпретация). Именно чрез тези две понятия Чапек успява да преодолее зависимостта си от немския естетически рационализъм и става предходник на феноменологическата естетика<sup>16</sup>. Като анализира субективизма на естетическото възприятие, авторът стига до извода, че „в естетическата аперцепция ние оживяваме и одухотворяваме линията на собствения си живот, на собствената си душевност“ и че, за да открием обективната стойност на естетическия предмет, „ние трябва да изоставим неосредствеността на впечатлението и да поемем пътя на оценяването и търсенето“. За дисертанта естетическото разбиране не е пасивна интерпретация, а откривателски акт, който обхваща всички вътрешни отношения на художествения организъм. Обективният естетически метод разкрива структурата и организацията на произведението на изкуството, неговите индивидуални особености и типологически взаимозависимости и закономерности. Макар и да не е напълно оригинална и да се отличава с понятийна неточност и еklektизъм, „обективната естетика“ на К. Чапек в най-голяма степен допринася за обективизирането на методите на чешката художествена критика, за активизирането на нейната обществена функция, за задълбочаването на научната ѝ основа в противовес на хедонистичната естетика и импресионистическата критика. Според К. Чапек практическата задача на критиката се изразява в това да защитава изкуството в конфликтите на живота с културата; критиката трябва активно да сътрудничи със съвременността, а не авторитарно да я съди; необходимо е тя в добрия смисъл на думата да ѝ въздейства. Критиката трябва да надмогва впечатленията и да пренебрегва преживяванията в полза на обективното представяне на естетическия предмет: „Да опише, да анализира и да систематизира художествената творба — това са нейните първи теоретически задачи. Да разкрие индивидуалността на произведението, характера и същността на нещата, творческия принос на автора — това са последните ѝ проблеми“<sup>17</sup>.

В своята дисертация К. Чапек теоретически мотивира изискването за организиран и закономерен строеж на художественото произведение, който е основен инструмент за художествената обективизация и главно условие за обективността на прекрасното<sup>18</sup>. Подценявайки обществената реалност като фактор на историческия развой, К. Чапек не изгражда своята естетика върху основите на философския релативизъм<sup>19</sup>, а върху интелектуалните усилия за постигане на обективен метод на познанието и по този начин създава (независимо от Шалда) *теорията на чешката научна литературна критика*, на която предстои радикален обрат към историческата обективизация на естетическия предмет за сметка на непосредствената естетическа рецепция.

Един от най-активните и проникновени популяризатори на френската модерна литература от предвоенния период, по време на войната К. Чапек започва да превежда френска лирика от Бодлер и Вилдрак до Аполинер, като по този начин открива своя

<sup>16</sup> P. Pečínková. Příspěvek..., s. 47.

<sup>17</sup> Цит. по: F. Buriánek. Karel Čapek. Praha, 1978, s. 59.

<sup>18</sup> P. Pečínková. Цит. съч., с. 46.

<sup>19</sup> F. Buriánek. Цит. съч., с. 61.

вътрешен фронт в подкрепа на защитниците на Вердюн. В своите преводи, издадени през 1920 г. в сборката „Френски поети от ново време“, Чапек остава верен на програмата си за реално усвояване на действителността, а в начина на превеждане той реализира естетическата си концепция за обективно разбиране на художествената творба (в случая пресъздаването на поетическата цялост на оригинала), развита в дисертацията<sup>20</sup>. От името на всички авангардисти един от основателите на чешкия поетизъм, Витезслав Незвал, признава по повод на Чапеките преводи: „Чапек откри съвсем нова простота, икономичност, мелодичност и непринуденост, произтичащи от новия поетичен дух.“<sup>21</sup>

С неразбиране на социалните конфликти и с разбиране за хуманната мисия на словото К. Чапек започва професионалната си кариера на журналист (в „Народни листи“, 1917—1920). В навечерието на освобождението (28. X. 1918) той публикува статията „Литература и социализъм“, в която плаща данък на идеалистическите си схващания за човека и обществото: „Ако чешката литература или изобщо литературата има някаква задача, то това е да говори на човека и на сърцето: нека говори за цветенца или за любов, за златния принц или за ангела, за синята блуза или за фрака на шмекера, ако направи така, че ти, богаташо, с трепет в себе си усетиш чистотата и мизерията на човечеството, ти, работнико, с вълнение почувствуващ радостта и мизерията на човечеството, и ти, който и да си, с безкрайна симпатия съзреш ценността и мизерията на човечеството, то тогава е направила нещо повече, отколкото ако беше важно предвквала политическия буквар за школка употреба на една или друга самоспасителна партия. Тежко на литературата, ако не е огледало на човека! Тежко ѝ, ако е младочешка или социалистическа, вместо да бъде народна или социална! Защото пак ще измени на истинската си задача, която е по-примитивна и по-горестояща от всичко онова, което под политически названия разделя нациите.“

## В. И МАРСИЙ Е МУЗА

В едно интервю К. Чапек споделя: „Книгата „Марсий, или в периферията на литературата“ не е сборник със забавни случки. Когато я пишех, аз самият исках да се поуча какво всъщност трябва да пише. Имат ли читателите правото да бъдат задоволени литературно в житейските си, дори и в наивните потребности? При писането ѝ осъзнавах какво всъщност е посланието на литературата“<sup>22</sup>. Убеден в това, че *търво задължение на демокрацията е да знае какво чете народът и какво най-много обича да чете*, Чапек допълва в статията за календарите замисъла на сборника: „... критиката повечето пъти няма време да се занимава с онова, което интересува стотици хиляди непознати читатели. Критиката трябва да се изкаже за стихосбирка със 17 стихотворения в 250 екземпляра. Тя се занимава с литературата, а не с нейната периферия. Но именно там може да се открие нещичко: преди всички народът.“

Според гръцката митология<sup>23</sup> един от сатирите на Дионисий, Марсий, намерил флейта, която била захвърлена от Атина, тъй като боговете ѝ се присмивали заради обезобразяването на лицето ѝ по време на свирене. След като се научил да свири на флейта, Марсий предизвикал Аполон да се състезават. Аполон свирял на лира и пял, и на не оставил никакви шансове за съперника. За награда получил живота на Марсий и на не редил да го одерват жив. Кожата му оставил в пещера, откъдето извира река Марсий. Според някои тълкуватели<sup>24</sup> чрез митологическото надсвирване между божествената лира и вулгарната свирка се представя конфликтът между официалното, „високото“ изкуство и пренебрегваната народна забава. Избирайки за заглавие на сборника от

<sup>20</sup> О. Малевич. Цит. същ., с. 39.

<sup>21</sup> V. Nezval. Průvodce mladých česníků. — K. Čapek. Francouzská poesie. Praha, 1940, s. 8.

<sup>22</sup> Rozpravy Aventina, 1931, č. 6.

<sup>23</sup> Slovník antické kultury. Praha, 1974, s. 374.

<sup>24</sup> E. Štrohsová. Román pro služky a Čapkovo směřování k epičnosti. — Sb. Struktura a smysl literárního díla. Praha, 1966, s. 126.

есета, статии и студии, писани през 20-те години, а издадени през 1931 г. в книга, името на Марсий, Чапек извежда на преден план идеята си да демитологизира мита за пренебрегваното изкуство, предназначено за дилетантите и „низините“ на обществото. Според чешкия автор, ако Аполон е бил по-мъдър, то той не би трябвало да унищожава Марсий, а е трябвало да се вслуша в неговата предизвикателна музика и да почерпи от нея някои неща, с които да обогати собственото си божествено изкуство.

След основаването на независима Чехословашка буржоазна република назряват обществените и естетическите условия за смяна в йерархията на жанровете, при което периферните се изместват към центъра чрез включването им в централните жанрове<sup>23</sup>. Взаимодействието между центъра и периферията в чешката литература датира от епохата на Възраждането, когато често наставка заема на фолклорни елементи в художествени творби (Ф. Л. Челаковски, Б. Немцова, К. Я. Ербен, Ян Неруда) и продължава в творчеството на т. нар. поколение на бунтарите (Ф. Гелнер, Ф. Шрабек), както и при сатириците (Й. С. Махар и Я. Хашек). Програмен характер има обръщането към литературната периферия в творчеството на чешките поетисти (В. Незвал, К. Биба, Я. Сайферт) и особено в ранните прояви на авангардното творческо обединение „Деветил“ (статията на И. Волкер „Новото пролетарско изкуство“ от 1922 г.). Интересът на чешките поетисти към анонимното, полуфолклорно изкуство за народа става израз на техния постулат за сливане на границите между изкуството и забавата. Включването на периферни области (сентиментални романи и романи за индивиди, чаплинада, цирк, вариете, кино и др.) във „високата“ литература е пряка последица от настъпния вследствие на следвоенната демократизация на живота и изкуството процес на промиване на старите граници между поетичното и обикновеното, възвишеното и вулгарното, последица от откриването на нови области на художественото и от формирането на ново разбиране за художествените ценности. Или с други думи — следствие на започналния в руслото на чешкия цивилизъм процес на поставяне на живота над литературата и на реабилитиране на развлекателната функция на изкуството.

Чапеквият принос в решаването на проблема за взаимодействието между „високата“ и „ниската“ литература се състои в „демантирането“ на теорията на анонимното творчество, което довежда до демократизацията на чешкото поетологическо есе<sup>24</sup>. Или — казано другояче — наново се срещаме с модела „как се правят нещата“, по който се изграждат Чапеквите фейлетонни цикли „Как възниква театрална пиеса“ (1925), „Как се правят вестниците“ (1936) и „Как се прави филм“ (1937). Към „периферията на литературата“ Чапек пристъпва със *социологически интерес* (кой и поради какви причини чете), но в процеса на анализирането на отделните явления той в *развлекателна форма прилага структуралистичния подход*, чрез който разкрива специфичните черти на вестниците, литературната полемика, анекдотите, народния хумор, пражките градски песни, приказките, пословиците, порнографската литература, календарите, криминалните романи и романите за прислуга. Тази промяна на изследователската тактика довежда до деаристократизирането на есето<sup>25</sup> чрез неговата белетризация (вмъкване на истински или мними цитати и развиването на някои епически мотиви) и фейлетонизация (авторското отношение към читателя във формата на беседа). Авторската субективност, опряна на специализирани научни познания и богат емпиричен материал, прониква във всички съставки на „демантирането“: в акцентирването на определени страни от определени проблеми, в опознаването и оценяването, в елементите на самоизразяване чрез парадокс, афоризми, игра на думи, аналогии, метафори, градация и хиперболизация.

Програмен характер имат есетата „Пролетарското изкуство“ (1925) и „Възхваляване на чешката реч“ (1927). В първото въпреки известната ограниченост на Чапековото отрицателно становище към пролетарската литература, което повечето пъти е предизвикано от ранните слаби в художествено отношение творби на пролетарските писатели,

<sup>23</sup> E. Strohsová. Цитр. съч., 128—129.

<sup>24</sup> J. Opelík. Doslov. — České myšlení XIII. Lehký harcovník. Praha, 1986, s. 289—295.

<sup>25</sup> Пак там.

е формулирана естетическата програма, защитена в „Марсий“ — развлекателност, народност и морализъм: „Ако трябва да се роди ново народно, тоест преживяно от народа изкуство, то очевидно би трябвало напълно непосредствено да се обърне към човешките и народностните природни дадености; но не би трябвало да се принизи благосклонно към тях, ами да си проправа пътя към тях с усилие и въодушевление: иначе няма да има голямо изкуство. Ще се наложи то да бъде извличано от кича, а не от изключителните творения; ще трябва да потърсим корените на древните традиции (включвам в тях и съдебната зала, киното, героичния епос, популярните романи и други, недостатъчно оценявани първоизточници) и от това после да направим изкуство. Ах, ако можеше да проרוкувам как ще стане това, нямаше да напиша тази статия, а цял роман; в него щеше да се говори за любовта и героизма, и за други висши добродетели, и това ще бъде толкова прекрасно, толкова сантиментално и възвисяващо, че всеки екземпляр щеше да минава от ръка на ръка, от ръце напукани, подпухнали от пране, набити с ръждив тухлен прах, изпотапани с мастило, в ръце, белязани от друг тежък живот, докато на всички екземпляри им изчезне титулната страница и никой няма да знае кой го е написал.“

Във „Възхвала на чешкия език“ Чапек изповядва: „Материята, с която борави писателят, всъщност е самото народностно съзнание, всяка дума му е подсказана от душата на народа. . . Вярвам, че преди всичко мисията на писателя е в сферата на езика. Писателят борави с говорещата и пееща народна душа; от обикновен говор той създава духовни и културни ценности; всеки нов словесен израз, всяка по-висша степен на съдържателност и точност увеличава обхвата и яснотата на народностното съзнание.“ Мисълта за отговорността на твореца пред езика занимава Чапек през целия му живот. Неслучайно един от централните мотиви на неговите вестникарски колонки е *мотивът за езикотворчеството*. Става дума за посмъртно издадената книга „В плен на думите“ (1969), в която са включени сборникът „Критика на думите“ (1920), уводната Чапекова статия „В плен на думите“ към „Журналистически речник“ от К. Полачек (1933) и езиково-стимологични колонки, отпечатани приживе във в. „Лидове новини“. Неслучайно Чапековата статия „Ако бях лингвист“ е отпечатана като един от двата програмни документа (първият е „Лингвистика и поезика“), с които започва първият брой на сп. „Слово и словесност“ (1935), печатен орган на Пражкия лингвистичен кръжок. В отличие от структуралистическото разбиране за езика като абстрактна система, стриктно отграничена от „неезиковите“ системи, тук К. Чапек защитава схващания, доближаващи се до съвременната психолингвистична, социолингвистична и етнолингвистична тематика<sup>28</sup>. Идеята на Чапек е да се анализират хората и техните обществени системи чрез помощта на езиковия анализ. Чешкият писател пръв отделя внимание на „лингвистиката на публичните изяви“, т. е. на проблемите на масовата комуникация. Като подчертава конфликта между езиковите средства, използвани в заповядващата и убеждаващата функция, Чапек стига до извода, че диагностиката на езика може да се превърне в диагностика на демагогията. Затова в своите лингвистични колонки той остро критикува „философията и морала на фразата“, както и най-често срещаните шампи на вестникарския език.

Към предмета на масовото четиво за народа Чапек отнася и вестниците, означени от него като „четвърта империя на природата, вместо да бъдат шеста велика сила“. На тях е посветено есето „Възхвала на вестниците“. В девет колонки Чапек се опитва да постигне в хумористично-ироничен подтекст спецификата на вестниците, анализирайки тяхното тематично разнообразие, сензационност, перпетуалност (постоянност, повтаримост), правдивост, анонимност, информативност, привлекателност за читателя, както и тяхната история („Херодот е бил журналист, а Шехерезада не е нищо друго освен ориенталски символ на вечерен вестник“), Чапек разглежда вестниците от гледна точка на читателя, но неговото есе не представя мозайка от асоциации и примери, а съзнателно разкрива определен и конкретен тип буржоазнолиберален вестник и в също-

<sup>28</sup> J. Nekvačil. K. pojetí jazykovědy u Karla Čapka. — Naše řeč, 1985, č. 2, s. 88—90.

то време абстрактния тип вестник. Тази двусъставност се постига чрез смесването на познанието за вестника и познанието на автора за неговите читатели. На първия тип познание отговаря струпването на логически понятия (интерпретационна образност), а на втория — групирането на емоционални образи (оригинална, авторска образност).

В есето „Дванадесет похвата на литературната полемика или помагало за водене на вестникарски дискусии“ (1925) Чапек „демонтира“ механизма на словесните битки: да се гледа на противника отвисоко, да се използва терминология, да се констатира отсъствие на нещо, да се отрича наличието на нещо, да се подменя личността на противника, да се подменя неговата концепция, да се позовава на авторитетни цитати, да се констатира, че тезата на противника отдавна е отречена, да не се допуска в никакъв случай противникът да се окаже в нещо прав, да се напуска полемиката винаги като победител. Тези правила саркастично са заклеявени в Чапековия памфлет „Скандалната афера на Йозеф Холоушек“ (1927) и намират своето реално потвърждение в спора на К. Чапек с чешката критика по повод романа на Ф. Шрабек „Примката“. Недоволен от обстоятелството, че една част от критиците изобщо не преследват основната цел на критическото послание — да опознаят художествената творба като „затворена реалност със свои закони, с единствено присъща ѝ система, със свое неподдаващо се на фалшифициране съдържание“ (тезиса от дисертацията), — Чапек публикува „Разговор за критиката“ (1933), воден с брат му Йозеф и други писатели и критици. В хода на породената от този „разговор“ полемика (Ф. Гьоз, А. М. Пиша, О. Фишер, Ф. К. Шалда и др.) Чапек отпечатва обширната статия „Примката на Шрабек и примката на критиците“ (1933), в която доказва несъстоятелността на взаимноизключващите се оценки за романа на своя приятел. В борба за отстояване на обективния подход към художествената творба К. Чапек написва статията „Примката на критиците и нейните последици“ (1933), където изисква от критика да се интересува от духовната действителност на реалната художествена творба, а не да се грижи толкова много за собствената си личност.

Успоредно с написването на „Девет приказки. . .“ (1931) Чапек проявява почти педантичен интерес към поетиката на приказничното — студията „Към теорията на приказката“ (1930) и статиите „Няколко приказнични мотива“ (1931), „Няколко приказнични персонажа“ (1931). Тази паралелност в най-голяма степен доказва функционалната обвързаност между теоретика и практика. Модерната литературна приказка привлича Чапек като композиционен и естетически проблем с оглед на изискванията ѝ във връзка с гносеологическите ѝ възможности. Но най-много от всичко го интересува приказничната наративност: „Приказката е преди всичко действие. Това не означава само, че приказката възниква чрез разказване на действия, но и нещо повече: че действието възниква при разказване на приказката; щом почна да разказвам, принуден съм да приведа своите представи в зависимост от последователността на действието. . . Приказката е епическа импровизация. Цялото епическо действие се състои от борба, приключение, преодоляване на пречки и изпитания. . .“

Проучвайки всички научни теории за възникването на приказките (миграционна, етнографска, космологическа, психологическа и техните еkleктични варианти), Чапек подчертава значението на формалните белези, на начина на разказване и на разговорната реч, която, както и в епоса, има способността да се отклонява от действителността и става „самоцелен миг, наслада от разказването и слушането“. Без да са цялостна илюстрация на Чапековите теоретически изводи, неговите приказки в голяма степен защитават откритията на теоретика — отричане на книжовния език на класическата приказка за сметка на разговорния език и отричане на традиционния приказничен свят на персонажите, които губят свръхестествената си сила и се превръщат в напълно равноправни и обикновени хора. Подобно демократизиращо отричане се проявява и в „дъбния декамерон“ (О. Малевич) — „Разкази от единия дъб“ (1929), които са породени от въпроса на теоретика „какъв трябва да бъде разказът във вестника“, и „Разкази от другия дъб“ (1929), които разрешават въпроса за разговорната реч: „В тези две книжки има далеч повече реалност, отколкото в действителността или колкото някой си мисли.

Съвсем не се оплаквам, но те не бяха разбрани добре. Те съвсем не бяха отломки, смятам ги за еднакво важни наред с другите ми книги. И в двете ме интересуваше още и проблемът за късия разказ. Малко се размишлява върху това, как трябва да се направи късият разказ. Формално за този, който го прави, едно такова разказче от 8—10—12 страници е същото преживяване като сонета или друга затворена поетична форма.<sup>29</sup>

Чапековият интерес към криминалните сюжети също има теоретическа основа — „как да се разпознае и да се разкрива действителността“; криминалният мотив в Чапековите разкази служи само като двигател на фабулата, чрез която се подчертава поведението на антипрестъпника и се извършва деромантизацията на детектива; мотивите за престъплението и наказанието служат само като моделна ситуация за философско интерпретиране на злободневната проблематика. Този пробив на К. Чапек в криминалната литература е подготвен от есето „Холмсиана, или за криминалната литература“ (1924). Заедно с поетологическото есе „Последният епос, или романът за прислугата“ (1924) те са показателни за процеса на жанровата компактност и дифузност в белетристиката на К. Чапек, която използва някои от характерните елементи на традиционните форми на тривиалната литература, като ги парафразира или отрича тяхната „чистота“. И двете свидетелствуват за голямата амбиция на К. Чапек да *резервира епическото чрез трансформиране на динамични и ретардационни епически похвати*, характерни за периферните жанрове, като по този начин актуализира психологическите механизми на забавността. Преди да пристъпи към реализацията на своя естетически кодекс, Чапек го обявява в статията „Вместо критика“ (1920), имаща теоретически характер: „... бих искал литературата да е по-забавна, даже да бъде истински забавна. Ние всички повече или по-малко сме в дълг пред това изискване. Ние измисляме програма на „колективна литература“, говорим за демократизация на литературата, за необходимостта да се приближат книгите до народа. Но обърнете внимание какво прави народът, седи в киното, защото на екрана става нещо и то е увлекателно. Много лесно е да се негодува по повод упадъка на културата: но помислете, не си ли прилича публиката от киното с публиката, която преди двадесет и пет века е седяла край огъня и е слушала омировския аед. . . Въпреки всички свои недостатъци киното има едно примитивно предимство: то е епическо, в него непрекъснато става нещо; животът тук се проявява чрез най-пълнокръвната и най-чистата си форма — действието. Народната литература винаги ще бъде епическа (естествено, става дума само за прозата). Бих искал да поговоря и за вечната младост на народа; народът остава юноша, когото очароват героизмът, величието и силният характер, искреността на чувствата, напрегнатата фабула. Неговата реакция на литературата е живо съпреживяване, съчувствие в това, което става; той не иска да наблюдава, а да участва, да преживява нещо необикновено. Това не е романтизъм; тази силна жажда по силни преживявания е нещо много по-примитивно и по-старо, отколкото всяко разделение на литературата по епохи и направления. Наистина, ако литературата наново не стане епическа, тя ще бъде все по-малко народна.“

Като един от инициаторите на т. нар. от Ян Мукаржовски журналистическа белетристика (фейлетон, апокриф, подразказ, антрефиле, колонка, пътепис, очерк, басня, анекдот, литературна карикатура, монтаж на документи и цитати, репортажи из съдебната зала), станала привилегия през 20-те и 30-те години на „школата“ около в. „Лидове новини“ (Е. Бас, М. Фантова, Ф. Гел, Б. Голомбек, Й. Копта, И. Махен, К. Полачек, Е. Валента), К. Чапек в най-голяма степен съумява да адаптира за потребностите на „високата“ литература обикнати форми на четивото за народа (приключенска, екзотична, утопична) и по този начин разширява читателската аудитория на художествената литература.

#### G. PRO DOMO SUA

Интересът към теорията на неиндивидуалното творчество и интересът към социалната среда, която създава отделните жанрове или ги възприема, отговарят не само на

<sup>29</sup> Rozprawy Aventina. . . , s. 41.

чисто вътрешните подбуди на Чапек за постигане на цялостност в специализираното познание. Те са и последица от активното взаимодействие между авторовата любовна-телност (да опознава) и авторовата комуникативност (да разпространява познанието), за да задоволява читателското любопитство. По сполучливото определение на Мукаржовски<sup>30</sup> читателят и творбата са „двете инстанции за писателската съвест“ на К. Чапек. Пред тези две инстанции се изповядва и литературоведът К. Чапек — чрез авторрефлексии и себеназоваващи се текстове, чрез формулата „както е искал да каже авторът“ и чрез автостилизацията.

Авторрефлексивните текстове в немалко от случаите са провокирани от оформената приживе интерпретационна система и имат за цел да предпазят читателя от хипертрофираните критически амбиции: „Съжалявам, че трябва сам да обяснявам иденте на своите книги. Та нали в тях най-много съм се стремил да бъда ясен и последователен. Но, от друга страна, аз съм безкрайно толерантен към своите критици. Не се сърдя, че всичко, което пиша, не им харесва; не бих искал обаче да заблуждават моите читатели в някои важни неща.“<sup>31</sup> Нерядко обаче Чапековите автокоментари са последица от разминаването между изключителната литературоведска ерудация и художествената практика на писателя<sup>32</sup>. Най-често обясненията от типа „както е искал да каже авторът“ (по-слабо се среща типът „как го е направил“) са израз на противоречието между замисъла и реализацията, между светогледа и художественото му представяне, което обуславя и противоречивостта на отделните коментари на една и съща творба. Чапек самият добре е знаел, „че човек обикновено мисли нещо друго, а не каквото трябва, казва нещо друго, а не каквото мисли, и че останалите разбират нещо друго, а не каквото всъщност е казал“. В най-себеназоваващата си книга — „За обикновените неща, или Зоон политикон“ (1932), отличаваща се с филантропична парадоксалност — Чапек отговаря защо не е комунист, настоява в понятието „политика“ да се включи личната политическа инициатива на индивида, защитава своето поколение от упреците в игноризъм (убеждението, че много неща остават непознати поради ограничеността на човешкия мозък), и в крайна сметка пристрастно отстоява своя релативизъм, чиито рефлексии остават валидни в творчеството му до средата на 30-те години, когато са изместени от не по-малко пристрастните му антифашистки позиции: „Да обхванеш съществуващия опит не означава релативизъм; това е само системност. Да видиш, че големите неща не са само големи и че малките не са само мизерни, също не е релативизъм, а емпирична истина. Да, късче истина: на това се казва релативизъм. Водени от някакви принципи доводи, много хора желаят да обхванат комплексната истина и изключват всяка друга...“

Освен чрез авторцензии на своите произведения<sup>33</sup> Чапековото критическо самосъзнание за литературата се изразява и в активното участие на придобилия световна известност драматург и единствено възприетия в родината си като „официален писател“ (заради публицистиката и приятелството му с президента Масарик) в редица анкети: „За кризата в Националния театър“ (1920), „За бъдещето на литературата“ (1922), „В защита на свободата на твореца“ (1925), „Изкуство и нравственост“ (1927), „Какво мислите за Б. Шоу“ (1927), „Неправилно ли живее чешкият писател“ (1933), „Какво е за вас Ярослав Хашек“ (1935), „Защо у нас не се пишат разкази“ (1936), „За социалното положение на чехословашкия писател“ (1937), „Литература и мъжество“ (1937) и др.

Друга интересна форма на самопризнание са предизвиканията по молба на приятели или по настояване на читатели интимни и отворени писма. В едно от тях — „Карел Чапек за себе си“ (1925) — е посочен ключът към разбирането на цялостното творчество на чешкия литературен гений: „Познанието е велика и незадоволима страст; според мен аз пиша само за да познавам. Навярно бих могъл да стана не-лош специалист (каква изпусната възможност!), ако можех да се огранича в една

<sup>30</sup> J. Mukařovský. Karel Čapek-spisovatel. — Přítomnost, 1939, s. 157.

<sup>31</sup> K. Čapek. Musím dále. — Lidové noviny, 1922, s. 301.

<sup>32</sup> A. Matuška. Člověk proti zkáze. Praha, 1963, s. 95.

<sup>33</sup> По-голямата част от тях са включени в изданието: K. Čapek. Poznámky o tvorbě. Praha, 1959.

специалност; но за съжаление се интересувам от всичко на света; затова освен писател нищо друго не можа да излезе от мен“. Откровения за творчеството и личността си К. Чапек споделя и в интервюта („Четвърт час с Карел Чапек“, 1931 г.; „Разговор с Карел Чапек“, 1931 г.), както и в беседа със самия себе си — „Интервю с Карел Чапек“ (1928). В лекция по радиото (1932) Чапек отговаря на въпроса, как е станал писател, и за основни предпоставки посочва родния край и семейната среда.

Огромната литературоведческа начетеност на К. Чапек се проявява и в *самонаблюдаванци се текстове*, в които степента на автостилизация красноречиво свидетелствава за съзнателното му усилие да представи една системна поетика на романа, цялостен апарат на творчески процес и своя модел за поет<sup>34</sup>. Става дума за романите „Метеор“, „Обикновен живот“ и отчасти за „Животът и творчеството на композитора Фолтин“ (1939), които са своеобразно продължение на „Марсий“. Преди да създаде своите първи романи „Фабрика за Абсолют“ и „Кракатит“, Чапек констатира неспособността на чешката литература да създаде роман, който да стане основа за народната литература и причината за това открива в моралната неувереност на авторите, произтичаща от стеснения им кръг на познание. Друг упрек към чешкия роман Чапек отправя с оглед на отсъствието на героичност, воля и щастлива случайност. При наличието на талант според Чапек първо условие за създаването на добър роман е необходимостта от основно познаване на реалността и от това да знаеш какво искаш от живота, тъй като писателят има изстрадано право на актуалност. Известната статия на Е. Е. Киш „Роман? Не. Репортаж“ (1929) предизвиква в Чехословакия бурна дискусия, в която участва и К. Чапек. В статията „Има ли бъдеще репортажният роман“ (1934) авторът на романа-фейлетон „Фабрика за Абсолют“ и на романа-памфлет „Война със саламандрите“ (1936), в които е използван „принципът на вестникарската епика“ (С. Николски), сякаш несъзнателно *подказва решението на авангардисткия дуализъм (утилитарни и чисто поетически функции), като формулира категорията „непреходност“*: „Полдобре е за книгите и за читателите романите да са книги за цял живот и събитията да са за всеки сезон, през който бъдат четени. От литературата ние можем да искаме каквото и да е, но преди всичко трябва да искаме тя да бъде благословена с времето, което е най-трайно. Репортажният роман, който ни се препоръчва за романов тип на бъдещето, изобщо няма бъдеще. В най-добрия случай той може да има само актуално настояще.“ Едва ли тогава обаче този фанатик на живота е предполагал, че ще дължи своята непреходност на един логически парадокс — да прави от публицистиката литература, а от литературата публицистика, или по-точно казано — да разработва нетипични за вестниците теми от обикновения живот по нетипичен за вестниците начин, и в същото време да намира за художественото си творчество публицистични прототипи и да включва в него елементи на публицистичната поетика и стилистика.

Художественият отговор на повдигнатия от Е. Е. Киш въпрос се съдържа в полифоничната трилогия „Хордубал“, „Метеор“, „Обикновен живот“, където Чапек обръща внимание върху един основен закон на художественото творчество — самоизявата на твореца в собственото произведение, саморазкриването на собствената личност и легитимирането на възгледите му за творческия процес. В „Метеор“ „производителите на фантазия“ се саморазкриват по следния начин: „Стремя се да извия литературата заради нейната слабост към трагиката и присмеха. И двете неща представляват всъщност онези заобиколни пътища, които е изнамерила фантазията, за да може със свои средства, по свои недействителни пътища да създаде илюзия за действителността. . . За фантазията се казва, че блуждае; може би тя прави това в някои случаи (които обаче не спадат към художествената проза), но много често тя тича бързо и внимателно като куче, което души с носа си прясната следа. . . Трябва да ви кажа, че развитата както трябва фантазия не е никакво неопределено мечтание, а една дейност, необикновено упорита и страстно целенасочена; тя се спира наистина и прави зигзаги, но само да установи, че постигнатото не е онова, което преследва. . . Повярвайте ми, че да пишеш

<sup>34</sup> J. Opešák. Obyčejný život čili Deukalion. — Sb. Struktura a. . . , s. 149.

романи е дейност, която повече прилича на лова, отколкото, да кажем, на строителството на храм според предварително изготвени планове. . . Опитвам се да онагледа, че ако се ръководим от фантазията, ние прекрачваме прага на някакъв безкрай; прага на един свят, неограничен от опита, по-широк от нашите познания и съдържащ несправно повече, отколкото ни е известно.“

А ето и разказа за поета от „Обикновен живот“, където Чапек демократизира модела за поета чрез отричане на неговата изключителност („всички ние сме една кръв“) и институционализация (всеки е поет)<sup>35</sup>: „Хубаво е да си поет — на поета му е добре; той вижда всичко, което е заключено в него, и може да му даде име и форма. Не съществува никаква фантазия — никой не може да измисли нещо, което го няма в него. Да забележиш, да чуеш — това е чудото, това е откровението. И в мислите си да доведеш докрай това, което в нас е само набелязано. Тогава откриваш цялостния човек и цялостния живот там, където за другите има само един повей, един миг. Поетът е тъй пренаселен, че трябва да изпраща своите лица в света. . . И всичко това са все възможни съществувания, претендиращи да бъдат живени. А поетът може да им даде тази възможност в цялата ѝ вълшебна и всемогъща пълнота.“

Да му даде име и форма. . . Да забележи и да чуе. . . Да им даде тази възможност в цялата ѝ вълшебна и всемогъща пълнота. . . Не са ли това тезите на Чапековия дисертационен труд?! Теоретикът на естетиката и историкът на изкуството не се връщат повече към тях в „академически“ текстове, но критикът и писателят не само че не ги забравят, но и в голяма степен остават техни пленници. За да преодолеят психологическия формализъм (Отакар Зих) и се „добриват до естетиката на Ян Мукаржовски и неговата ориентация към динамичните промени и зависимостта между функция и ценност.“<sup>36</sup> За да остане всеки поотделно верен на *страстта по детекция*: „Аз съм това, което мога да разбера.“ Или както заключава авторът в недовършения си роман за Фолтия: „. . . колкото повече обичаш нещата, с толкова по-голямо старание ще проникнеш в тяхната истинска, тайнствено свършена същност. Твоего творчество не ти е предопределено, за да се изявиш в него, а за да се пречистиш чрез него, да го освободиш от самия себе си; ти не твориш за себе си, а чрез себе си; мъчително и търпеливо се домогваш до по-добро виждане и слушане, до по-ясно разбиране, до по-голяма любов и по-задълбочено познание от това, с което си пристъпил към своето творчество. Твориш, за да опознаеш чрез своето творчество формата и свършенството на нещата. . .“

Късчето истина на Карел Чапек (1890—1938) — *илюзорна* за конкретния исторически момент с оглед на невъзможността му да разпознае идеологическите и класовите критерии и *пророческа* с оглед на опознаването на общочовешката ценност на изкуството.

<sup>35</sup> J. Opelík. Obyčejný život. . . , s. 151.

<sup>36</sup> M. Pohořský. Z Národních listů do Lidových novin. — K. Čapek. Spisy XVIII. O umění a kultuře II. Praha, 1985, s. 658.