

## ХОМОГЕННОСТЬ И РАЗНОРОДНОСТЬ НА ЧЕШКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

Ани Бурова  
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

*В статъе выведены основные постулаты модернистского литературного сознания в чешской среде, описан процесс их возникновения и обоснования путем анализа теоретических текстов, текстов манифестов и полемических текстов. Интерпретация приводит к выводу об известной двойственности, нестабильности и противоречивости некоторых основополагающих модернистских тезисов и принципов. В основе этого явления лежит присущая различным направлениям чешского модернизма склонность к накоплению черт, иногда даже противоречивых, а также к уравниванию противоположных характеристик в стремлении к представлению собственных взглядов на искусство в качестве всеобъемлющих и универсальных. В этой связи рассматривается одно из важнейших для этого периода понятий – синтетизм. На нем модернисты выстраивают идеалистическое представление об искусстве, которое может интерпретировать мир целостно и адекватно передавать всю его многозначность. Другим аспектом этой проблематики является отказ от ясной дифференциации между отдельными направлениями, которые в своем стремлении к универсальности избегают привязки к конкретным -измам и отдают предпочтение таким генерализирующим определениям, как „модерновое искусство“ и „литература молодых“. В качестве выявления внутренней противоречивости модернистских тезисов рассматривается центральное для них понятие индивидуализма, которое в чешской среде парадоксально увязывается не только с идеей об отдельной личности, но и с ее ангажементом к общности. Анализировано также усложненное отношение модернизма к родной литературной традиции, при этом посредством сложных риторических ходов и формулировок осуществляется примирение типичных для модернизма принципов с часто противоположными им настроениями, характерными для чешской литературной традиции.*

*The article outlines the main postulates of modernistic literary consciousness in the Czech environment and describes the process of their development and justification by analyzing theoretical texts, manifestos, and polemic texts. The interpretation draws a conclusion about certain duplicity, instability and contradiction of some of the fundamental modernistic theses and principles. In the basis of this phenomenon is the tendency, inherent to different trends of Czech modernism, to collect features, sometimes even contradictory, and to balance opposite characteristics in an attempt to present one's own viewpoints on art as comprehensive and universal. In this respect, one of the most important terms for the period, Synthetism, is examined. On the basis of synthetism modernists build an idealistic idea of art, which may interpret the world fully and render its whole polysemy adequately. Another aspect of these problems is the refusal to have a clear differentiation between the various trends. In their pursuit for universality modernists avoid the limitations of concrete -isms and prefer generalizing definitions such as „modern art“. Examination of the central concept individualism is an illustration of the inner contradiction of modernistic theses. In Czech environment individualism paradoxically bears the idea not only of a particular personality, but also of its engagement with the public. The complicated attitude of modernism towards local literary tradition is also analyzed. By complex rhetorical moves and formulations the principles typical of modernism are reconciled with the attitudes inherent to the Czech literary tradition which is often opposite to them.*

Анализът на начина, по който чешкият модернизъм присъства в съвременния си литературен контекст, не може да не изведе като специфика на това присъствие известна двойственост. От една страна – модернизмът е ясно отчленен в културната среда, ясно разграничим е от останалите литературни явления, свързани с различни от неговите представи за литературата; едновременно с това обаче той е вътрешно диференциран, нееднороден. При това напрежението между отделните нагласи в контекста на модернизма е настойчиво подчертавано, проявявано е отчетливо през цялото му съществуване и е причина за множество интензивни и остри литературни полемики. По-детайлното вглеждане в литературните спорове от периода обаче не може да не установи, че радикалността на противопоставянето между участниците в тях обикновено надхвърля реалната причина за несъгласията. Вътрешномодернистките спорове рядко засягат същностните възгледи за литературата и изкуството; по отношение на тези основополагащи за литературното им съзнание идеи модернистите са единни. Това предпоставя ясната обособеност на модернизма – именно тези представи в най-голяма степен го оразличават както от предходната литературна традиция, така и от съвременните му, различни от него литературни нагласи. Поводите за дебатите в рамките на модернизма са не толкова принципни, колкото, така да се каже, ситуативни – доказателство за това е фактът, че много често противниците в един спор се оказват на едни и същи позиции в друг. Не е случайно, че в реакциите на самите модернисти от периода доминира усещането, че противопоставянията помежду им се дължат основно на личностни противоречия. Разгледани обаче в логиката на литературните процеси, тези спорове се явяват резултат от самата природа на модернизма. Безспорна предпоставка за тях е принципно характерната за него полемична нагласа; още по-важно е обаче, че в дебатите е отразен същностният за модернистките направления възглед, че тяхната представа за литературата улавя истинската, автентична нейна същност, че тяхната поява слага ново начало в литературния развой. Подобно самосъзнание неминуемо обуславя настойчивото отстояване на собствената позиция. Към предпоставките за хетерогенността на направлението трябва да добавим и един от основните постулати на модернисткото съзнание – индивидуализма, който, настоявайки върху значимостта на индивидуалната позиция, също мотивира вътрешната диференциация. В изключително прозорливата си по отношение на същността на чешкия модернизъм статия «Ф. К. Шалда и деветдесетте години» авангардистът и теоретик на поетизма и сюрреализма Карел Тайге обобщава тази ситуация така: „[...] първоначално привидно еднородната фаланга на художествената Модерна се разпада на няколко фракции, тенденции и -изми, които взаимно се преливат и прегрупират, взаимно се отчуждават и отблъскват: полемичните престрелки, до които се стига между тези групи и отделни автори, са очевидно по-остри от тези, чрез които Модерната като общност дефинира своята опозиционност спрямо света на Ярослав Врѝхлицки<sup>1</sup>. Полемичните битки, разразили се в лагера на

<sup>1</sup> Ярослав Врѝхлицки принадлежи на предходното спрямо чешкия модернизъм литературно поколение, с когото представителите на модернизма влизат в остра полемика в средата на

авангарда<sup>2</sup>, са всъщност доказателство за жизнеността на движението, способно да се разклони на разнородни групи и секти, които дори и с цената на разрива желаят да опазят незасегнати и неомърсени от какъвто и да е компромис своите програми и идеи“ (Тайге 1968: 175–176).

Въпреки тази настойчивост в отстояването на собствената специфичност обаче в контекста на чешкия модернизъм парадоксално не кристализират категорични програми, програми, които да настояват за доминацията на определена характеристика в схващането на литературата, отказвайки се от други, трудно съчетаващи се с нея черти. Същността на чешките модернистки проекти естествено се базира върху основните и общи постулати – възприемането на изкуството като свръхценностна сфера, акцентирането върху субективните преживявания на Аз-а като единствена възможност чрез литературата да бъде създаван автентичен образ на човека и света, стремежа чрез творчеството да се пресъздава един надконкретен, обобщен и универсализиран човешки опит... Те предпоставят и основните тематични полета, образи и мотиви в художествената литература на чешкия модернизъм. Същевременно обаче голямата част от теоретичните текстове правят опит да съчетаят тези типично модернистки характеристики с други, често противоположни или поне трудно съвместими с тях. Последователно и настойчиво извеждайки индивидуализма като основополагащ принцип на направлението, чешките модернисти също така последователно правят опит да го обвържат с отговорността към общността; опровергавайки значителна част от чешката литературна традиция и представяйки се като нейна същностно нова алтернатива, те все пак упорито обвързват собствения си произход с нея. В теоретичната си обосновка чешкият модернизъм се стреми към равновесност, към натрупване на черти, та дори и противоречиви. Така към специфичната за модернистката реторика радикалност и склонност към противопоставяне се добавя друг пласт, който е по-скоро уравниоветеващ, чиято цел е съвместяването. В редица случаи това придава на тезите на чешкия модернизъм вътрешна неустойчивост, прави ги трудно постижими въпреки реторическата им привлекателност. За този стремеж към обединяване, към балансираност има, струва ми се, две основни причини. Първата е свързана със самата представа на модернизма, че принципите за изкуството, върху които се основава, правят възможно литературата да сменя света в неговата цялост и дълбока същина; тук отказът от определени черти би уронил тази идея за всеобхватност и универсалност. Втората причина вероятно би могла да се търси в чешката литературна традиция, в която още от периода на Възраждането доминира (с определени изключения, разбира се, като част от наследството на романтизма и неоромантизма) нагласата към обвързване с каузите на общността. Макар модернистите да формулират представата за значимостта на изкуството като самостоятелна

90-те години на XIX век, възприемайки го като емблематичен представител на „старите“ в литературата.

<sup>2</sup> Тайге употребява понятието „авангард“ във връзка с ранния модернизъм от 90-те години на XIX в., за да подчертае неговата противопоставеност на консервативните литературни нагласи от периода.

област, те остават и донякъде обвързани с тази нагласа – непренебрежим факт в историята на чешкия модернизъм е, че неговият генезис протича в тясна връзка с определени политически и социални процеси, актуални за тогавашното общество. Така тежнението към формулиране на вътрешнопротиворечиви тези, уравновесяващи противоположни понятия, се оказва заложено в самата същина и в самия произход на направлението.

В този контекст не е учудващо, че в централно понятие на чешкия модернизъм от 90-те години на XIX в. се превръща синтетизмът. Терминът е използван от мнозина от модернистките критици с убеждението, че изразява значима част от присъщите на модернизма характеристики; същевременно обаче употребата му не е докрай хомогенна и отделните автори влагат в него донякъде различно значение. Ще се спрем на някои от употребите на понятието, защото те в голяма степен са показателни за модернисткото литературно самосъзнание, за доминиращите нагласи при формулирането на същността на направлението в чешка среда.

За налагането на понятието „синтетизъм“ голяма роля изиграва статията «Синтетизмът в новото изкуство» («Synthetismus v novém umění») на един от най-значимите критици на чешкия модернизъм – Франтишек Ксавер Шалда; текстът се появява в самия край на 1891 г. и началото на 1892 г. в няколко броя на сп. „Литерарни листи“ („Literární listy“) и представлява един от първите опити за обобщено, цялостно представяне и осмисляне на модерното изкуство в чешка среда. Модернистичните нагласи както в художествените, така и в литературнокритическите текстове в чешкия литературен контекст започват да се проявяват отчетливо в началото на 90-те години на XIX в., така че статията е свързана със самото начало на тези процеси (не е случайно, че мнозина изследователи ѝ приписват статут на манифестен текст, макар да не е била замислена като такъв<sup>3</sup>). Както голяма част от текстовете на Шалда, а и изобщо на модернистките критици, и «Синтетизмът в новото изкуство» се появява в контекста на литературна полемика. Статията е написана от Шалда в резултат на дискусията около неговия разказ «Анализ» («Analýza»), публикуван по-рано през същата 1891 г. Произведението е издържано в поетиката на символизма, а сюжетът му интерпретира характерния за ранния модернизъм проблем за противопоставянето между рационалност и емоция (главният герой на произведението не съумява да изживее истинско любовно чувство, защото постоянно го подлага на анализ). Появата на разказа предизвиква дискусия, в която «Анализ» и изобщо символизмът са упреknати в неяснота, недостъпност, подражание на чужди образци<sup>4</sup>. В отговорите на Шалда в рамките на тази полемика

<sup>3</sup> Карел Тайге например твърди: „Освен изложение за развойния етап на модерната художествена и есеистична мисъл, студията за синтетизма в новото изкуство съдържа и прогноза, и програма на пътя на новото поколение, а същевременно е и първият проникновен опит да се създаде нов критически и есеистичен език; затова може с основание да бъде прочетена – появявайки се в самото начало на 90-те години – като истински манифест на чешката Модерна“ (Тайге 1968: 183).

<sup>4</sup> Полемиката се води основно в сп. „Час“ („Čas“ V, 1891, 587; 621–622; 730–732; 762–765). Публикациите не са подписани и очевидно изразяват мнението на редакцията на изданието.

кристализира концептуалното ядро на «Синтетизмът в новото изкуство». Ако обаче в текстовете от дебата около «Анализ» Шалда аргументира схващанията на символизма, то «Синтетизмът в новото изкуство» има амбицията да представя не просто едно отделно направление, а изкуството на модернизма в цялост. Тук авторът се дистанцира от символизма, възприемайки възможностите му като недостатъчни да интерпретират човека и света в тяхната сложност, и извежда представата за модерното изкуство като синтетично – т.е. такова, което създава всеобхватен, многоаспектен и задълбочен техен образ. Според Шалда синтетичното модерно изкуство се ражда като алтернатива на предходните литературни направления, които заради своята едностранчивост се оказват неспособни да пресъздадат човешката същност многостранно. След разочарованието от характерната за XVIII в. вяра в абсолютността на разума, от интереса към мистичното и непознаваемото, характерен за романтизма на XIX в., и от упованието в науката, присъщо на натурализма, според Шалда се стига до представата за едно „интегрално изкуство“. Той пише: „[...] за разлика от класицизма, романтизма, натурализма, които възприемат предмета чрез онова, което е за него индивидуално, определено, частично и ограничено, синтетизмът се интересува от общото, абстрактното, абсолютното значение и смисъл на предмета единствено като преходно явление, ограничена форма, частична реализация на вечния разум, на чистата идея, на скрития смисъл“ (Шалда 1949: 26). Синтетичното изкуство според Шалда не пренебрегва никой аспект от същността на явленията. Едностранчивостта на познанието е причината да бъдат отхвърлени не само предходните литературни направления, но и символизмът, който според Шалда не е синтетичен поради пределната си съсредоточеност в плана на абстрактните идеи; като следствие от това той неминуемо пренебрегва „социалния въпрос“ като свой предмет. Ако тази ограниченост на символизма бъде преодоляна, той се превръща, по определението на автора, в „конкретен символизъм“, или в синтетизъм, както Шалда предлага да бъде определян: „В това свое тясно значение символизмът има за предмет на художественото си познание *единствено* идеите и именно в това е ограничен, абстрактен, обективен, не е цялостен, пълен, интегрален Синтез, защото от художественото, т.е. конкретно-интуитивното (или знаково-символното) познание не са изключени нито емпиричните понятия, нито рационалните, нито идеите; всички те могат да бъдат наблюдавани, свръхтипологизирани, представяни в това художествено-символистично познание“ (пак там: 46). Стремещът към „интегралност“ води и до отхвърляне на представата „изкуство заради изкуството“, която – тъй като неминуемо привилегирова един аспект на творбата – Шалда определя като „пасивен и самоцелен формален подход“ (пак там: 41). Схващане-

Писмата, с които Шалда отвърща, не са публикувани в цялост, отделни цитати от тях са включени в отговорите на редакцията. През 1892 г., вече след отпечатването на статията «Синтетизмът в новото изкуство», Шалда отново се връща към този дебат, публикувайки обширен текст в сп. „Литерарни листи“ (Literární listy XIII, 1982, 46–48, 65–66, 85–86).

то за синтетизма предопределя и тезата за хармоничност на форма и съдържание: „В естетическата теория на синтетизма като основна истина е решена тъждествеността, интегралността, адекватността на Израз и Същност (или според историко-абстрактното наименование „форма“ и „съдържание“). Защото при него Външно и Вътрешно е едно. Едно и също веднъж е Израз, а след това – Същност, но винаги Изразът е цял единствено в Същността, а Същността е цяла единствено в Израза. Изразът е видима Същност, Същността – интуитивен Израз“ (пак там: 32–33). Така Шалда създава една идеалистична представа за изкуството, което, преодоляло ограниченията на едностранното възприемане на нещата само през един доминиращ аспект, може да обеме света в цялата му многозначност, да го интерпретира цялостно и адекватно. Както твърди литературоведът Франтишек Каутман, „[...] духът на Шалда в ядрото си е универсалистичен, синтетичен. Заглавието на първата му голяма критическа студия не е случайно, също както и фактът, че от самото начало на творческия си път Шалда не отъждествява нито едно от новите течения само по себе си с модерното изкуство“ (Каутман 1968: 93)<sup>5</sup>. В схващането на Шалда синтетизмът надхвърля измеренията на конкретно литературно течение и изразява универсалната същност на изкуството: „Синтетизмът не е ограничена догма, не е литературна програма, не е манифест на школа или течение. Той е иманентна същност, идеална цел“ (пак там: 53).

Понятието синтетизъм се оказва средищно по отношение на модернизма и в тезите на друг представителен негов критик – Франтишек Вацлав Крейчи. В статията си «Новото изкуство» («Nové umění») той си служи основно с него, за да изведе генезиса и същностните специфики на модернизма. Смисълът, влаган тук, е близък до този от «Синтетизмът в новото изкуство» на Шалда, но формулировката на Крейчи акцентира най-вече върху литературноисторическия аспект в значението на понятието. В схващането на Крейчи модерното изкуство преосмисля опита на предходните литературни периоди и го обобщава, т.е. синтезира. „Най-модерните течения в изкуството искат да бъдат не просто реакция срещу една от по-ранните школи, все едно дали тя се нарича романтизъм, парнализъм или натурализъм, а синтез на всички тях, който ги преодолява, поглъща ги, обхваща ги и ги помирява. [...] Нашият идеал за изкуството е така пъстр и сложен, появявайки се в разволя на една толкова стара култура и най-вече след толкова много и толкова трескави обрати, белязали нашето столетие, че съдържа в себе си всички важни елементи от миналото и взема от всички по нещо: от класицизма и елинизма – идеала за формата и пластиката, от романтизма – колорита, чувството и страстта, от реализма и натурализма – усещането за истинност и реалност, и т.н.“ (Крейчи 1895/1896: 6). Определящо за „новото изкуство“ е усилието към „синтез на човека в цялост“, в което, при „надмощието на субективността над обективността“, бива обобщен дотогава натрупаният опит на изкуството. Отношението на модернизма към предходните литера-

<sup>5</sup> За съдържанието на понятието синтетизъм у Ф. К. Шалда вж. още Яначкова 1967: 227–242; Питлик 1982: 73–88.

турни традиции е видно не като отрицание, а като критично преосмисляне, което го превръща в качествено нова литературна нагласа, а не в поредния литературен -изъм: „Именно в това е разликата между днешното ново литературно течение и появявалите се в миналото, тогава нови течения... Защото винаги един отделен, ясно подчертан и поради това едностранчив елемент е бил противопоставян на друг, също тъй ясно определен и едностранчив... Днес сме се научили всичко да разбираме и всичко да прощаваме, защото осъзнаваме относителността на всичко и следователно относителната обосновааност на всичко“ (пак там: 9).

Така, формулирайки същността на модерното изкуство, теоретиците му всъщност подчертават основно два аспекта, които при това, поне на пръв поглед, се намират в противоречие. От една страна, настойчиво се акцентира върху новаторския характер на модернизма – не случайно той най-често е определян като „младо“, „ново“, „модерно“ изкуство, а самият Крейчи го схваща не просто като нагласа в изкуството, а като „дълбок културен поврат“. От друга страна, с не по-малко постоянство се настоява върху факта, че основните за модернизма специфика всъщност са изначално присъщи на изкуството. Ф. В. Крейчи например отбелязва, че модерното изкуство е ново „не толкова като съдържание, колкото като форма: ново е в своята сложност и детайлност, в това, че желае да бъде синтез на всичко някогашно“ (пак там: 9). Близко до този смисъл е твърдението на Ф. К. Шалда от «Синтетизмът в новото изкуство», че новото изкуство е „само относително ново, само – както се разбира от само себе си – спрямо обективистичните направления на натурализма или реализма“ (Шалда 1949: 29). По този начин модернизмът всъщност бива формулиран и обосноваан не просто като отделно литературно направление, а като обобщение на самото естество на изкуството или – ако си послужим с цитираното по-горе определение на Шалда – като негова „иманентна същност“. Подобна реторика позволява модернизмът да бъде представен като надреден спрямо литературните направления, школи, периоди... и да бъде схващан като автентично, изконно изражение на самата природа на изкуството. Тук представата за новото и за, така да се каже, изначално присъщото влизат в симбиоза, която дефинира модернизма като качествено нов етап в историята на литературата, в чиито принципи обаче кристализира непреходната ѝ същина.

Тази средишна за модернисткото самосъзнание специфика логично предопределя характерния за него отказ от ясна диференциация, от категорично разграничаване на отделните направления. Всяко настояване върху него би лишило съответния литературен -изъм от търсената всеобхватност; ограничавайки го до конкретни характеристики, би го отдалечило от възможността да бъде универсализиран до една обобщена представа за изкуството. Програмните текстове на чешкия модернизъм последователно налагат идеята, че обособяването на литературни течения, на -изми е несъстоятелно, че е изживян литературен етап. В манифеста *Чешка модерна*, един от най-авторитетните колективни документи на направлението, се твърди, че те представляват единствено „ефимерни лозунги“; в разглеждания текст на Ф. В. Крейчи «Новото изкуство» е подчертана незначителността на

подобно деление: „[...] появяват се чертите на общо настроение и на подобни чувства, независимо дали става дума за декаданс, символизъм, импресионизъм или което и да е друго течение без определено наименование“ (Крейчи 1895/1896: 6). Стремейки се към универсализация на литературните си нагласи, при определянето и назоваването им модернистите привилегирова обобщаващите, генерализиращи определения като „модерно изкуство“, „ново изкуство“, „литература на младите“.

Тенденцията към отказ от конкретизация, от категорично обособяване е характерна дори и за консолидираните около собствена литературна платформа групи. Симптоматичен пример в това отношение представлява поведението на чешките декаденти. Декадансът е вероятно най-монолитното, единно и ясно заявено направление в контекста на чешкия модернизъм, а присъствието му в културното пространство е белязано от последователна политика на отчетливо оразличаване. За стабилността на декаданса допринасят няколко фактора. Към средите му принадлежат критици, силно обвързани с принципите на направлението, които осигуряват теоретичната му обосновка. Основните теоретици на чешкия декаданс са Арнощ Прохазка и Иржи Карасек – автори на множество литературнокритически статии, студии и есета, и (което е от съществена важност за отчетливото присъствие в модернисткия контекст) участници и инициатори на поредица полемики, в които кристализира и се налага декадентската представа за литературата. За консолидацията на групата спомага и наличието на собствено издание – списанието „Модерни ревю“ („Moderní revue“), където основни фигури са отново Прохазка и Карасек и което просъществува цели тридесет години – от 1894 г. до 1925 г. Декадентските нагласи в литературата стават видими в литературното поле още в самото начало на 90-те години на XIX в., когато ранните стихосбирки на чешките декаденти бързо печелят одобрение и авторитет в кръговете на „младите“. Въпреки че се превръща и във вероятно най-критикуваното направление на чешкия модернизъм както от страна на консервативните литературни кръгове, така и от страна на останалите модернисти (което впрочем също играе немалка консолидираща роля), типичната за декаданса поетика е популярна сред представители на няколко поколения автори и поражда дълга епигонска традиция. Всичко това превръща чешкия декаданс в литературна група, в литературен -изъм със специфично собствено присъствие в културното поле. Макар обаче това да е следствие от целенасочената политика към обособяване, следвана от чешките декаденти, в част от теоретичните или полемичните си текстове те също избягват затварянето в рамките на конкретна литературна група. Този парадокс можем да наблюдаваме например в текста «Към последния етап на чешката поезия» («K poslední fází české poesie») на Арнощ Прохазка, който, макар да не заявява директно подобно намерение, заради реториката си би могъл да се възприеме и като манифест на декаданса. Въпреки това обаче текстът поддържа двойствената позиция едновременно да подчертава същността на направлението и да се дистанцира от разделянето на -измите: „На първо място, днешната литература би могла да се характеризира с един отказ, с една обща особеност – не проявява никакви школи, нито единни



групи“ (Прохазка 1896: 69). (Достатъчно показателен е впрочем фактът, че този очевидно отнасящ се конкретно до декаданса текст е отпечатан като послеслов в *Алманах на сецесиона* (*Almanach secesse*), чиято амбиция е да представи цялата модерна чешка литература.) Симптоматично е например, че другият значим теоретик на чешкия декаданс – Иржи Карасек, също използва понятието „синтетизъм“, за да избегне по-тясното определение „декаданс“. В статията си «Към развоя на модерното изкуство» («K vývoji moderního umění») той извежда смисъла и съдържанието на синтетизма в план, много близък до този от текстовете на Шалда и Крейчи – в противовес на отминалите литературни направления синтетизмът е видян като цялостен и задълбочен начин да бъде разбрана човешката същност: „За автора синтетик всяко явление е просто конкретизация на определена абстракция, знак за скрити, тайнствени отношения между душата и реалността, между човешката чувствителност и неопределената същност на нещата“ (Карасек 1903: 6). В сравнение със синтетизма дори и декадансът е видян като повърхностен и ограничен: „Декадансът изговаряше сензации. Синтетизмът изговаря идеи“ (пак там: 7).

Оказва се, че дори критики като Прохазка и Крейчи, представляващи определено литературно направление, избягват крайното му дефиниране (или поне са разколебани между противоположните тежнения към конкретизация и към универсализация) и в немалка степен възприемат обобщаващите нагласи на чешкия модернизъм. В една статия на Арнощ Прохазка например можем да срещнем следното изненадващо твърдение: „Може би някога ясно ще бъде разбрано, че чешкият декаданс никога не се е чувствал и никога не е бил декадентски“. Подобно признание от страна на личност, десетилетия наред ангажирана с утвърждаването именно на декаданса в чешка среда, е най-малкото учудващо. Същевременно тезите в статията, в която се появява цитираното изречение (тя впрочем коментира представата за твореца), не се отдалечават от декадентските принципи. Твърдението на Прохазка всъщност не цели дистанциране от декаданса, а опровергаване на множеството обвинения към него, че е чужд на родната традиция, че привнася в чешката литература външен образец. Тук е мястото да кажем, че коментираният текст носи заглавието «Писателят, народът и нацията» («Spisovatel, lid a národ») и е концентриран върху два проблема, които са от съществено значение не само за чешкия декаданс, но и изобщо за чешкия модернизъм – проблема за връзката им с родната литературна традиция и проблема за отношението между отделната личност и общността. Тези въпроси съпровождат цялото развитие на модернизма и са решавани в поредица теоретични текстове и полемики, при това най-вече (както принципно е характерно за периода) чрез реторически ходове и формулировки.

Въпреки упреците в отчужденост от чешкото минало, настоятелно отправяни към модернизма от страна на неговите опоненти, той всъщност не отрича, нито прекъсва връзката си с родната традиция. Отношението на модернизма към наследството (културно или историческо) е доста по-сложно – той го превръща в обект на критично и многостранно преосмисляне, отхвърляйки не самото него, а безрезервното възприемане и възпроизвеж-

дане на наложените представи за него. Друг аспект на позицията на младите спрямо традицията е усиλιето им да превърнат чешката литература в част от европейските културни процеси; не случайно много от програмните текстове на чешкия модернизъм настояват, че той е част от една общеевропейска нагласа на младите в изкуството. Въпреки това обаче нито едно направление, нито една литературна група на чешкия модернизъм не се отказва от връзката си с родната литературна традиция; напротив, на нивото на програмното, манифестно обосноваване на литературното си потекло всички те настояват за генетичната обвързаност с нея. Декадансът също е изключително последователен в това отношение; в коментирания вече програмен текст „Към последния етап на чешката поезия“ Арнощ Прохазка извежда като наследени, като произтичащи от чешкото минало тъкмо онези черти на направлението (представата за края, за износеността на традицията), заради които то е обвинявано в отчужденост спрямо него. „В нашата национална педагогика – пише Прохазка – миналото се рисува като сияещ слънчев пример, а настоящето – като слабо, отмаляло и бедно. И тъй, за какво сме предназначени от миналото си ний, ако не за декаденти?“ (Прохазка 1896: 74). Такова представяне на връзката с националното минало буквално като вродена, като органично присъща е характерно за модернизма, защото акцентира върху духовната приемственост, върху изначалната връзка с чешката традиция. Това всъщност е обичайният модел, чрез който модернистите разрешават проблема за чешката принадлежност на своята представа за литературата; в студията си „Новото изкуство“ Ф. В. Крейчи формулира този възглед така: „Не бива да се боим за националния облик на новото изкуство – ако е достатъчно истинско и достатъчно дълбоко, то не би могло да остане без народностен облик“ (Крейчи 1895/1896: 6).

Другият съществен за чешкия модернизъм проблем – този за отношението между личността и общността, също получава разрешение в реторически план. Индивидуализмът е основен принцип на всички модернистки направления; същевременно обаче те не могат (а и не искат) докрай да се абстрахират от обществения ангажимент. Това е причината в цялата история на чешкия модернизъм неговите теоретици да се стремят да изведат двете понятия от тяхната противопоставеност и да ги помирят, да ги представят не като изключващи се, а като съотносими едно с друго. Някои автори представят индивидуализма като категория, присъща на творчеството, която има различен смисъл от този на индивидуализма в етически план. Това обособяване на специфичен, творчески индивидуализъм е характерно например за декадентите. В същия план извежда понятието и Ф. В. Крейчи в «Новото изкуство»: „Едно е отношението на индивида към общността в чистия си философски и етически смисъл и съвсем друго – в смисъла, характерен за изкуството. Във втория случай не съществува непреодолимата противопоставеност индивид – общество, която пречи на разрешаването на въпроса за индивидуализма в социалната и етическата сфера“ (пак там: 94). Друга възможност предлага Ф. К. Шалда – според неговата теза индивидуалност и общност поначало не са противоположни понятия: „Смятам, че индивидуализмът и егоизмът не бива да бъдат отъждествявани. А алтру-

измът не е противоположен на индивидуализма. Индивидуализъм и алтруизъм съвсем не се изключват. Индивидуалността и колективизмът в същността си са алтруистични и отнасящи се към обществото“ (Шалда 1894/1895: 389). Този възглед на Шалда (който впрочем е споделян от много от представителите на чешкия модернизъм) е изказан в хода на една дискусия за декаданса, в чиято основа е именно проблемът за индивидуализма. Тъй като спорът е показателен за начина, по който модернистите мислят това понятие, ще се спрем накратко на него.

Полемиката е предизвикана от Ян Ворел, който в статия със заглавие «Новите течения и декадансът» («Nové proudy a dekadence») изказва твърдението, че декадансът (авторът впрочем е близък до направлението критик) е свързан с „напредъка“ в изкуството, че е негова „движеща сила“, защото, смятайки културната традиция за изчерпана, ускорява края на един период в изкуството, след който ще настъпи нов. „Преходът към една подобра епоха ще се извърши от декаданса“, заключава Ворел (Ворел 1894/1895: 84). Макар тезата на Ворел от днешна гледна точка да звучи ексцентрично, сред неговите съвременници предизвиква значителен отзвук. Трябва да се отбележи обаче, че самите декаденти не й се противопоставят; сходни становища за декаданса като преходно състояние на изкуството, макар и не така радикално формулирани, се съдържат и у други автори на направлението. Че тезата на Ворел противоречи на самата природа на декаданса, забелязва критичният към направлението Ф. В. Крейчи, който отбелязва, че подобен възглед предполага наличието на „такова количество вяра, че онзи, който е способен на нея, веднага би престанал да бъде истински декадент“ (Крейчи 1895/1896: 16).

Тази полемика всъщност е представителна за склонността на направлението на чешкия модернизъм към натрупване на различни характеристики, за нежеланието им да редуцират платформата си откъм определени черти. Нагласите на модернизма са белязани с известна двойственост: от една страна – те са ясни и крайни, особено на реторическо ниво; от друга страна обаче – те са разноречиви, а на места – дори противоречиви. Тази раздвоеност всъщност е присъща на целия контекст на модернизма, в който – от една страна – действия стремежът към монолитност, а от друга – към диференциация. По отношение на този проблем Карел Тайге твърди: „Символистичният, импресионистичен и сецесионен авангард, който навремето в Чехия не се обединява около един център или списание „по закона за химичните съединения“, от четиридесетгодишна дистанция<sup>6</sup> може да бъде възприет като идейно течение, в което (въпреки вътрешната раздвоеност и полемики) моментите на сходство имат превес над елементите на противоречие“ (Тайге 1968: 185). Би могло да се обобщи, че самосъзнанието на чешките модернисти е предопределено от две противоположни тенденции: едната можем да наречем центростремителна, в нея доминира тежнението към единство на отделните модернистки групи в общност; другата можем да определим като центробежна – тя подчертава разликите, отстояването на

<sup>6</sup> Карел Тайге пише студията си през 1937 г.

собствените отличии. Тези напрежения (както в платформите на отделните групи и направления, така и в отношенията помежду им) са в основата на голяма част от процесите, протичащи в периода на модернизма, и могат да бъдат разчетени във всички негови програмни документи.

#### ЛИТЕРАТУРА

**Ворел 1894/ 1895:** Vorel, J. «Nové proudy a dekadence». // *Rozhledy* IV, 1894/1895, 83–85.

**Карасек 1903:** Karasek, J. «K vývoji moderního umění». // *Impresionisté a ironikové. Dokumenty k psychologii literární generace let devadesátých*, Praha, 1903, 5–7.

**Каутман 1968:** Kautman, Fr. «Šaldovo pojetí modernosti a moderního umění». // *F. X. Šalda. 1867. 1937. 1967*, Praha, 1968.

**Крейчи 1894/1895:** Krejčí, Fr. V. «Nové proudy a dekadence». // *Rozhledy* IV, 1894/1895, 12–16.

**Крейчи 1895/1896:** Krejčí, Fr. V. «Nové umění». // *Rozhledy* V, 1895/1896, 4–9; 91–94, 155–160.

**Питлик 1982:** Pytlík, R. «Dvojitá syntéza v české literatuře». // *Česká literatura v evropském kontextu*. Praha, 1982, 73–88.

**Прохазка 1896:** Procházka, A. «K poslední fazi české poesie». // *Almanach secese*, vyd. Stanislav Kostka Neumann, Praha, 1896, 69–79.

**Прохазка 1917/ 1918:** Procházka, A. «Špisovatel, lid a národ». // *Moderní revue* XXXII, 1917/ 1918, 24–27.

**Тайге 1968:** Teige, K. «F. X. Šalda a devadesátá léta.» // *F. X. Šalda. 1867. 1937. 1967*, Praha, 1968, 165–189.

**Шалда 1894/1895:** Šalda, F. X. «K otázce dekadence». // *Rozhledy* IV, 1894/1895, 385–389; 449–455.

**Шалда 1949:** Šalda, F. X. «Synthetismus v novém umění». // *Kritické projevy* 1, Praha, 1949, 11–54.

**Яначкова 1967:** Janačková, J. «Na okraj Šaldova syntetismu». // *Acta universitatis Carolinae Philologia* 1–3, 1967, *Slavia Pragensia* IX, 227–242.