

Вера Јанева Ситојановиќ

ВИЗИЈА НА ЧОВЕКОТ ВО МЕХАНИЗИРАНИОТ СВЕТ ВО ТВОРЕШТВОТО НА КАРЕЛ ЧАПЕК

Израстено во специфичната атмосфера на агренизираната Австроунгарска империја, во приквечерината на Првата светска војна и пред застрашувањето на Втората, творештвото на Карел Чапек ја има во себе како основен движечки мотор, војната. Таа ги откри изворите на новите конфликти и ја разби старата граѓанска општествена структура. Нејзините последици, како и феномените кои се појавија во новиот општествен процес по војната условија да се создаде ново драмско творештво, чија содржина ќе стане не надворешната реалност, како во импресионистичката драма, туку како таа и на кој начин се одразува во човечката внатрешност. Резултатот на овој процес е секогаш слика на светот, животот и општеството, што е во дијалектичко единство на одраз и израз.

Темата и драмата се дадени како визија, што е резултат на долг процес, при кој визијата сама по себе не е самоцелна, туку станува израз на целокупното познавање на авторот, целото негово гледање на светот и животот, споено во визионерен акт. Она што е карактеристично за чапековската драма тоа е онаа силно изразена спротивност, зголемена, карикатурално претставена во визионерски свет. Околу таа визија се концентрираат натамошни слики, според законот на контрастот, непрестано усмерувајќи кон тоа, да се открие она што е во животот потресно, раскинувачко. И токму таа, визијата, го зголемува и збогатува познавањето на општествената реалност.

Чапековата драма се развива екстатички во слики на светот и животот допрва навестуван, концентрирана силно врз разложувањето на човечката личност, врз граѓанинот и неговиот свет, опфатен во силно движење, немирен хаос, внатрешен вител во темно, гротескни визији.

Главна тематска област во Чапековата драма е критиката на механизмираната цивилизација (РУР, Фабрика за апсолутното, се појавува и во романите Кракатиќ и Војна со дождовниците; таа е впрочем постојано присутна во целото творештво на Карел Чапек),

во која ја обвинува машината која завладеала над човекот и му се заканува да го редуцира и идентификува со автомат.

Низ драмата провева идејата, која ни малку рамнодушна, го движи делото, создава патос на драмата, проникнува во целиот систем на сликите, ги исполнува со емоција во реципрочно зависни функции. Идејата ја бара вистината, сака да ја открие, изрази, објасни, да ја согледа и употреби како оружје, било да се појавува како прашање или одговор. Израснува секогаш од потресите и врелите проблеми на времето, поставувајќи ги историјата и времето пред суд на гледачот и читателот.

Во екстатичен повик по уништување на челичната бестијална цивилизација, која според Чапек ја предизвикува војната, загрижен за судбината на човештвото, Чапек го гледа тој свој свет како хаос на сили ослободени од својата структура, што носат во себе деструктивна моќ и потенцијална сила да ги разбијат и срушат вредностите на граѓанскиот свет. Престрашен и дезориентиран, Чапек не наоѓа усмерување кон хармоничен живот. Од таа неускладеност се појавува оној трагично — гротескен елемент, кој често прераснува до пеколна трагедија.

Во Чапековото творештво е дадена гротескна визија на човекот во еден обешчовечен и опредметен свет. Без сопствена психологија и поврзана развојна животна линија, поставени во гротескно безвреме, со своите механички, конвенционални движења, ослободени од својата човечка супстанца, тие чапековски луѓе делуваат како скаменети, марионетски фигури.

Поставен пред една сложена, неразбирлива реалност и гонет од потреба работите да ги види под нивната конвенционална поврвнина, „зад сид“, Чапек во своите драми создава епиграмско-концентрирана говорна уметност, телеграмски згусната. Во афористичко-ироничен стил, агресивно-епиграмски, тој се служи со така наречената „остроумна рефлексивност“ (термин на Ленин), која е оса на семантичката градба на неговите гротескни хиперболи и афоризми. Остроумната рефлексивност се состои во зафаќање на противречноста, која овозможи да „блесне поимот“¹⁾ на предметите, не именуван директно, туку содржан во неа. Бројните гротескни мотиви, кои се појавуваат во Чапековите драми и утопии врзани се за безизлезната ситуација на капиталистичкиот свет, конфронтиран со воената опасност и атомската смрт. Само преку гротеската можеше Чапек устремите на своето време, како меѓусебно судрени основни сили да ги дестилира од присутното општество и со провokatивно задоволство да ја извлече нивната чиста есенција, како е таа во емпирички невозможни човечки примероци инкарнирана. Силата на гротеската да ја открие сушноста на појавите ја истакнува и Недошивин: „Гротеската е начин на надворешно-пластичен израз на такви социјални пороци, на такви општествени отворени

¹. В. И. Ленин: Филозофске свеске, Бгд. 1955, стр. 112—114.

рани, кои во стварноста немаат непосредно посматрачки сетилен лик.“² Следејќи ги заплашувачките тенденции на современиот свет, Диренмат ќе дојде дури до заклучок дека ништо освен гротеската не ќе може да ја изрази неговата страатност, трагика: „Нашиот свет дојде како до гротеската, така и до атомската бомба: гротеската е сетилен израз, сетилен парадокс, имено облик на нешто безоблично, лик на свет ослободен од лик, исто како и нашата мисла што веќе не може да помине без поимот на парадокс.“³)

Во експресионистичката уметност гротеската стана навистина еден од најадекватните изразни можности, која најдобро можеше да го одрази и односот кон светот на експресионистичкиот творец. Таа е заправо и условена со субјективистичкиот пристап кон стварноста, како тоа го забележува Руди Супек: „Експресионизмот не го зеде модерниот живот, со неговата техника, темпо, ритам, пронајдоци и сензации во елементарна смисла, во неговиот рационалистички вид... туку како нов вид на онаа иста ирационалистичка и несовладлива стварност, со уште попотенцирани можности на уживање и урињање, на која фаталистички ѝ се предаваа симболистите. Самото општествено движење со забрзаните промени и поголемата економска и идеолошка нестабилност уште повеќе го засилуваа немирот и тескобноста. Барање на изненадување и ненадејност ја оддава големата интимна вознемиреност и настојување да се отстрани тој немир со помош на интелектуална игра на ненадејно афективно растеретување, најчесто во облик на гротеска. ... „Хаосот од космолошка сфера се пресели во психолошка сфера, но неговата *matrix vitae* остана иста: ослободување на индивидуалното чувство од општествени спони.“⁴) Овјавувачкиот момент меѓутоа на гротеската, нејзината сила да ја нагризе во име на поетската фикција апсурдната реалност, стравот за човечкиот живот, за судбината на човештвото во машинскиот механизам, истакнување на алиенацијата како централен проблем на раздробената реалност и човечкиот субјект, накусо сета нејзина творечка сила преку негацијата и интуитивната и имплицитната критика на постојните односи да се изрази засилената амбивалентност на противречните тенденции присутни во нашиот свет, содржани се во студијата на Волфганг Кајзер: „Гротеската, нејзиниот облик во сликарството и поезијата“. Кајзер гротеската ја одделува и како посебна структура, како посебна естетска категорија: „Првобитниот, многу нејасен поим на гротескното се формира веќе во посебна естетска категорија.“⁵) Нејзината важност

² Г. Недошин, Очерки теории искусства, Москва, 1953, стр. 218.

³ Fr. Dürrenmat, Предговор кон Физичарите, во „Komorní divadlo“ 8. V. 1963, објавен кај нас при премиерата на „Ромул Велики“.

⁴ Руди Супек, Психологија граѓанске лирике, Згб. 1952, стр. 202—3.

⁵ Wolfgang Kaysec, Das Groteske, seine Gestaltung im Melerei und Dichtung“, Hamnurg, 1961; S. 193.

е дотолку поголема, што таа го одразува „отугениот свет... нашиот свет, кој се изменил“⁶⁾ и добил чудовишни размери.

Пред искривените димензии на стварноста изразена во гротеската се сопира човекот зачуден и нем, како пред некакво чудно исконструирано сценарио со најодредена импресија дека доживува кошмарен, морничав сон, како што истакнува и Ј. Б. Борев: „Карактерен признак на гротескното се појавува не само со урињање границите на веројатноста, туку и со појавување на условност со сликањето на некои црти и појави и, што е особено важно, излез на сликата од пределот на веројатното, деформација на сликата“.⁷⁾

Гротеската на Кафка, Мусил, Х. Ман, Брехт, Чапек нема мера да одговори на тоа што го предизвикува отугениот свет, туку да ја открие суштинската смисла на тоа утуѓување. „Обликување на гротеската е обид демонското во светот да го совлада и истреби.“⁸⁾

Чапековиот сложен интерпретационен систем, кој често асоцира на Пирандело и германскиот експресионист Георг Кајзер, проткаен е со различни гротескни тенденции, кои во драмата „Од животот на инсектите“ и романот „Војна со дождовниците“ создаваат и целосна структура.

Целта на Чапеквата гротескна градба е истакнување на проблем, во кој доминира некаква бесмислица, „non sens“, кој станува средство за откривање на вистинската стварност, стварноста значи содржана во парадоксот. Својата склоност кон гротеската ја забележува Чапек во „Lidove poviny“, во написот „Историјата витлемска“, во кој вели: „Во детството има човек во извесна мера витешки претстави за светот. Денес во работите најмногу ме интересира вечно човечната гротеска, која е тука очигледно и просто изразена.“⁹⁾

Чапеквата гротескно-трагична визија е ослободена од комичното, бурлескното, таа е силен интелектуален протест, судбинска опомена на човештвото да ги зачува своите вредности пред агресијата на машинската цивилизација. Во неговата гротеска феноменот на стравот е морален стимуланс. Тоа е страв од обесчовечување, опредметување, алиенација. Тоа не е страв пред смртта, туку страв за животот, за неговите идни облици, за судбината на човештвото, страв од поробување на човек од човек, страв за неговиот „мал човек“. Во овој страв присутен е постојано неговиот хуманизам, кој во секојдневниот „мал труд“ и „секојдневниот хероизам“ наоѓа некаква емоционална перспектива во моментот кога големите идеи и пронајдоци му се закануваат да го уништат.

⁶. Ibid, S. 198.

⁷. Ј. Борев, О комическом, Москва, 1957, стр. 212.

⁸. W. Kayser Das Dreteske, S. 202.

⁹. V. Na (bčehu) duř, Česk. sp. Praha, 1966

Концепцијата на „малиот човек“ која провева низ целиот негов творечки опус, не само во ликовите, туку и во општата атмосфера, како гледиште, став, систем, ни наложува да се задржиме на овој термин и да ја согледаме неговата права содржина.

„Малиот човек“, централна фигура во Чапековата проза е продукт на војната, на она апокалиптично време, кое создаде можност да се солободи огромна конструктивна и деструктивна енергија, како на полето на техничката цивилизација, така и на полето на социјалната структура на светот. Во рамките на Масариковиот филозофски систем, како и под директно влијание на Дјуиовиот прагматизам и Бергсоновиот витализам, Чапек верува дека сознанието на човекот (ноетички субјект) е психички тоталитет а не продукт на надворешното, па затоа дозволува делување на надворешниот свет преку телото на сознанието, но сознанието во овој процес останува исто така самостојно како и надворешниот свет. „Практички го примаме објективниот свет приближно во облик, во кој се јавува во нашето искуство.“¹⁰) Несовршеноста, според Масарик (гледиште што го усвојува и Чапек), не му дозволува на човекот да се надживее самиот себе си како апсолутна егзистенција: „Кога би требало човекот сам да си ги одредува сите свои цели, самиот да си ги измислува итн., очигледно е дека нашата интелигенција би требало да биде многу поголема одошто е.“¹¹)

Рационалноста на човекот е значи деградирана од самата негова природа до релативна слабост наспроти емоционално ослободените елементи на сознанието. Како приврзаник на прагматизмот, Чапек не признава апсолутни критериуми кои го надраснуваат животот, според кои тој би требало да биде вреднуван. Животот има вредност самиот во себе. Филозофија на мала ситна природност, заснована врз неверување дека луѓето би можеле да се сретнат во нешто, што како индивидуи би ги прераснало и надраснало.

Од овој аспект „малиот човек“ станува пасивен одраз на еден тесен колектив и неговите ситни, секојдневни практични интереси. Поставен во таква тесна филозофска рамка, Чапек поставува прашање за неговата индивидуална егзистенција, неговата слобода и одреденост, за моралните релации на неговата животна пракса до неговото вклучување во многоструките социјални врски и неговата ориентација во нив. „Од аспектот на неговото социјално одредување, Чапековиот „мал човек“ е најчесто идентификуван со малограѓанин, а Чапековиот однос кон него како идеализација на малограѓанството. Целото негово творештво, меѓутоа, ја негира

¹⁰. K. Čapek, *Novový s T. G. M. Praha*, 1946, стр. 206.

¹¹. T. G. Masaryk, *Praktická filosofie*, Praha, 1884—5; стр. (Целата концепција на човекот поставена е кај Чапек врз сигурност на преживеаното, Декартовото: *cogito, eřgo sum*, што на Масарик му послужи како излез во сите филозофски прашања, а кое Чапек доследно во своето творештво го применува).

оваа концепција започнувајќи од секојдневната весникарска репортажа меѓу кои е и цитираната „Historie betlemská“, па до најобемниот еписки жанр — романот „Válka s mloky“, сведочејќи истовремено за еден култ, апотоза на „малиот човек“ и за сатирична критика на истиот“.¹²) „Малиот човек“ од „Мачните раскази“ затворен во својата мачна и механизираниа егзистенција делува тескобно, мачно, одвратно, а неговите инертни, неслободни движења, без јасно изразена внатрешна реакција, ни евоцираат паноптикална фигура. Тој е толку немоќен, толку сложено заплеткан во нитките на механизираниот општествен апарат, што секој негов обид, неспретен и несмел секое негово усмерување кон својот духовен centrum securitatis како да е уште во ембрионот свој заледен до очај. Тоа е повеќе еден изморен, нервозен, растреперен, разбиен гест, одошто свесен, енергичен напор кон реализација на некаква јасно замислена цел. Психологијата на „малиот човек“ од „мачните раскази“ ја симболизира метежната, хаотичната стварност, полна со антиномии, во која е човекот према надворешниот свет поставен во конфликт. Длабоките и имплицитно дадени како нерешливи односи ги врамуваат луѓето во сопствената несигурност, во која единствено се осознаваат самите како луѓе. Оградени едни од други со ново настанатите бедеми на социјални односи тие се според Чапек судбински определени на осаменост. Совладувањето на тие спротивности Чапек го гледа не во измена на самите односи, туку во моралната преобразба на човекот, во неговиот однос кон другиот човек. Со ова ја совладува солипсистичката изолација на човек затворен во себе и го истакнува проблемот на индивидуалниот субјект спрема целината на објективниот свет („Кракатит“)

На овој начин Чапек го поставува човекот човек спрема општеството како автономно суштество; човекот живее и се развива самиот за себе и од себе, но при тоа не смее да ја потиснува својата социјабилност ниту да ја истакнува својата интровертност. Човекот е устремен кон својата целина, но истовремено се осознава како личност преку својата специфична борба против неа. Своето присуство во општеството најдобро ќе го афирмира преку моралниот однос кон својот ближен. Сушноста на човекот и општеството, значи, се духовните сили, конечната цел и смислата на животот е етичка. Во рамките на оваа концепција Чапек ќе ја развива својата критика и својот однос кон „малиот човек“.

Во „малите односи“ како ни се претставени во драмата „Ze života hmyzu“ се потенцираат кај луѓето грабежот, егоизмот, лакомота како современ идеал. „Малошта“ станува ментална појава на граѓанинот, таа ќе стане и сатирична критика засилена до гротеска:

¹². E. Strohsova, *Dialektika obyčejného člověka*, Lit. noviny, 4. 9. 1965.

Скитникот:

„Малечко јас, има нешто што е над тебе,
наречи го тоа народ, човештво или држава,
како сакаш наречи, само служи;
Ти не си ништо. Најголема цел во животот
е животот свој да го жртвуваш.“ (стр. 62)

А кога штурчето ќе каже:

„Се роди штурче . . . јас се плашам!“

Скитникот ќе одговори:

„Немај страв. Малото лесно се раѓа. (стр. 252)

Користејќи ја семантичката многузначност на зборот браќата Чапек во зборот „малото“ ја внесуваат алузијата на малите односи, сфатени како антрополошка константа.

Целата драма е поставена во такви „мали односи“ кои се тука само затоа, за да ни ги претстават „малите односи“ не како човечки идеал, туку како негова деформација, карикатура.

Но од друга страна пак „малиот“ човек е поставен во сосема спротивна ситуација, во позиција, кога тој со своите концепции делува како коректив на грандомански идеи, кои би биле уништувачки за човештвото. „Јас не знам што сакаат тие народи постојано со таа нивна големина и моќ; не, не, само да не се расцукнете од преголема гордост! (К. Чапек, Патот на Север, 263-264).¹³⁾

Во функција на коректив ќе бидат поставени малите луѓе од драмата „РУР“ и романот „Кракатит“, Нана и дедото. Од ова произлегува дека „малиот“ или „обичниот“ човек на Чапек не е упростена еднозначна фигура, туку сложена и двозначајна, која во зависност од односот, во кој е поставена спрема другите личности во делото реализира една од своите функции: „Вистински мал — да останеме при најгруба шема — Чапековиот човек е таму, каде што е роб на обешчовечениот и механизираниот свет, голем онаму, каде што настојува да го пробие неговиот круг, да се реализира како слободен и суверен човек.“ (Штросова).¹⁴⁾ Но тука пак се појавува проблемот на начинот како да се пробие кругот. Егзистенцијалната проблематика и осмислувањето на човековото суштествување во светот Чапек го решава преку етички проекции кои со својата многубројност му овозможуваат да ја пронајде својата автентичност.

¹³ К. Čapek, *Cesta na sever*, Praha, 1936.

¹⁴ E. Strohsova, *Dialektika obyčejného člověka*, Lit, noviny, 4. 9. 1965.

Противречното што никнува „меѓу даденото и очекуваното“, меѓу вистината и сликата на неговиот идеал, го поставува нашиот писател во позиција на посматрање, забележување на кризисни ситуации, на истакнување на проблеми. Неспокоен, загрижен за својот „мал човек“, а преку него и за целото општество, Чапек, како вешт режисер знае да избере токму онакви ситуации, кои најдобро му помагаат да го истакне и окарактеризира проблемот, да го види во неговата вистинска светлина. Чапек умее да ја истакне функцијата на ситуациите. Ситуацијата го отвора сознанието на читателот, го приближува до основната замисла на авторот, создава мисловен, комуникативен спој.

Ситуацијата, добро одбрана во „Мачните раскази“ го манифестира оној ненадежен (кај Чапек добива значење на судбински) судир на желбата со реалните можности, односно неможности, ја подвлекува границата на можното, после која настанува пресврт, во кој намерата или чинот го менуваат својот ток, но истовремено го истакнуваат проблемот. Истакнување на проблем, без намера за негово решавање е суштинска содржина на „Мачните раскази“, со нив Чапек најмногу ќе му се доближи на светскиот експресионистички контекст. Овој заклучок имплицитно ни го навестува и самиот автор: „Целиот граничен период на словенската литература, одреден број на руски романи, делото на Андреев, Пшибишевски и други, изгледа дека произлегува од духот, кој поставува прашање повеќе заради нашата исповед, кој уште поургено го поставува она, што му претстои на прашањето: положба на болка, песимизам, страв.“¹⁵⁾

Стравот кај Чапек доаѓа на прво место од оној најтежок, скоро нерешлив проблем — интензивниот развој на техниката, на индустријализацијата, која води кон војна. „Индустријализацијата, фабрикувањето и механичкиот систем на нашето време почнува да ме ужасува; и ние чувствуваме дека модерното време е Калипсо, жена образуванa, крута и неприродна и со копнеж излегуваме на брег и гледаме по хоризонтот, бараме место од каде ќе нема да се појави никакво облаче од чад; зашто единствено таму може да лежи оригиналната мајчинска Итака и првобитната Пенелопа, природна, ракоделна, последно засолниште на нашата механофобија и нашето почитување кон природата“

Во овој цитат, истргнат од „Краконошева Заграда“ (1918) во зборовите Итака и Пенелопа, како во *image essentielle* е затворен цел универзум од културни, историски, митолошки асоцијации, што како магичен контраст, контрапункт на блаженство и слобода ќе бидат поставени кон главната тема: стравот од механизмот на модерната цивилизација; зашто тој „одвратен механизам“ е вовлечен во сите животни сфери на човекот. Со ова враќање на-

¹⁵. Prehled, XI, 1912, 1913, стр. 464.

зад, кое Чапек го прифати како безусловен идеал, наместо свесен револт, тој се поврза со подлабокиот слој на животот, што доста точно ѝ одговара на бергсоновската виталистичка реалност и Јунговиот поим за колективно несвесното. Спонтаното чувство ја криши кората на интелектуализираното „јас“ и се открива пред ослободениот човек сончевиот хоризонт на визијата. „Визијата“, забележува Супек, „— се појавува како длабоко претчувство, кое бара да биде изразено. А визионерството е израз на колективно несвесното. Тоа се уметнички визии на светот, визии што жедуваат по поинакво општество, во кое би можеле да се овладаат сите длабоки внатрешни спротивности. Тие се чудни, невообичаени, никнуваат од длабината на човечката мисла довикувајќи го натчовечкиот свет со контрастите на светлината и темнината.“

Ова отстапување од реалноста може да се мотивира кај Чапек како длабока дезилузија и неверување во човекот, кој ја злоупотреби во војната техниката во деструктивна цел. Војната, како извор на дезинтеграција на човековата личност ја истакнува и чешкиот литературен историчар Беджих Вацлавек: „Војната го откри човекот и светот до самата основа и го симна од нив сè она што беше лажливо, преживеано, невестинско. Ги потресе досегашните сигурности, а на нивно место настапи сигурноста на инстинктот.“¹⁶⁾ Тема на војната со сите свои компоненти зазема најголем простор во експресионистичкото творештво. Мартини дословно вели: „Раздразнетоста од војната баране во експресионизмот свој уметнички израз: како екстаза, како врисок, како револуција на јазик и облик, како револуција на правOVERниот дух против голите факти на расклатената цивилизација. Творечкиот човек требаше светот да го обликува: преку визија, преку активизмот на зборот. Експресионизмот не е развиен од војната, но тој беше преку неа една духовно — уметничка консеквенца, која се разрасна во движење...“¹⁷⁾

Но тоа бекство од стварноста и понирање во подлабоките слоеви на животот, во ирационалното, во кое човечката егзистенција се чувствува единствено слободна и креативна, одлучно го осуди Г. Лукач, сметајќи го како спекулација на интелектуалистичкиот дух, зашто „таа ирационална низа им пружа на луѓето комфор во сферата на гледања, им пружа илузија на обична слобода, лично самозадоволство, повисоки морални и интелектуални вредности.“¹⁸⁾

Непосреден свидетел на војната и нејзините безгранични ужаси Чапек за време на целиот свој живот ќе биде опфатен од опсецијата на војна. Во тој страв закотвен е неговиот хуманизам, кој

¹⁶⁾ Bedrih Vaclavek, *Česka literatura XX stoleti*, Svoboda, Praha, 1947, стр. 100.

¹⁷⁾ Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, Koner Verlag Stuttgart, 1968, S. 5 38—9.

¹⁸⁾ G. Lukacz, *Die Zerstörung der Vernunft*, Budapest, 1960, S. 25—26.

се движи од општо неверување во човечките сили до апотеоза на секојдневниот труд на човекот. Но во текот на целиот свој творечки процес, нема да се ослободи од идејата дека механизираниот свет создава отуѓен свет, што содржи некритички однос кон науката воопшто.

Механизмот на модерната цивилизација и човекот поставени се според Чапек во постојан антитетички однос. Тоа е оној факт, кој суштествува како единствено жива реалност, која предизвикува драматична и уште повеќе, хаотична состојба на светот. „Гласниот механизам“¹⁹⁾ станува животна сфера на светот. Вовлечен во неговото неритмичко, неповрзано, сèопфатно и сèопшто движење, Славик во расказот „Планината“²⁰⁾ со несовладлив впечаток на бесмислен хаос ќе забележи во својот записник: „Сушноста на организацијата: да направи материја од тебе. Да станеш извршно тело, раководено од туѓа волја; ти си нејзин дел — значи објект суштински зависен. Го признаваш раководителот, а со тоа ги пренесуваш во него мотивите и целта, волјата и одлуката; и ништо друго не ти преостанува, освен пасивната душа, што ја чувствува како мака“. И како ништо друго да не владее во овој свет освен техниката: „Погледнете. Егзистира техниката, овладување на луѓето — всушност техника, зашто се постапува со човекот како со инструмент. Она што беше лична уметност стана техника... Сè до што ќе се допреш се менува во инструмент. И човекот. И вие самиот.“²¹⁾

На таа чудна, неразбирлива, неприфатлива, многуструка и амбивалентна стварност Чапек ѝ пристапува со својот сложен стилистички систем. Во рафинирана, есеизирана, флуидно ефемерна, филозофска и истовремено дијаметрално спротивна, дијалогска, динамичко, — епиграмска проза, апстрактен, оддалечувачки или експлицитен секогаш е присутен по некој негов аспект.

Стравот од животната автоматизација, здружен со неотичкиот скептицизам и прагматичен релативизам со општата недоверба во каква и да е категорична идејна и општествена концепција се основни компоненти од кои се изградени неговите утописки романи и драми. Во нив се проследени човечките односи во гротесно-сеновишен облик. Чапек се оддалечува од стварноста, од односите кон реалниот свет, оди во конструкција, преобликување, трансформација и гротескна транспозиција на една алегорички поставена, симболизирана реалност. Чапековските визији се ослободени од временско-просторните односи, во раскажувачкиот тон, со истакнување на јазички ефекти провева иронија, силна, сатирична, која му овозможува да ја потенцира деформацијата и слабостите на современата цивилизација и да го истакне проблемот на цивилизацијата воопшто.

¹⁹. Boží muka, Elegie, Praha, 1958, str. 75.

²⁰. Boží muka, Hora, Praha, 1958, th, 39.

²¹. Ibid, 41.

Чапек конструира една вештачка сценска реалност, со што се оддалечува од реалистичкиот, натуралистички театар, а се доближува до антиилузионистичкиот, симболичкиот. Разликата од симболичкиот е меѓутоа во фактот, што Чапек не ни дава апстрактни сценски симболи, неразбирливи за просечниот гледач со лирски контемплативен и статички јазик, туку преку разбирливи сценски слики, многу конкретни, се доближува до гледачот, давајќи му преку секоја од нив еден комплекс од идеи.

Мотивските области на Чапековата гротеска се вклучени во заклучокот на В. Кајзер: „Постојаните мотиви се кукли, автомати, вкочанети тела на марионети и вкочанети лица на маскирани ларви.“²²⁾ Чапек ги набљудува луѓето во аморфен, нечовечки облик. Тоа се „големи и лакоми гасеници“,²³⁾ „полжав гол и мек“,²⁴⁾ „животинче божјо“,²⁵⁾ „машина“,²⁶⁾ „механичка кукла — андроид“,²⁷⁾ „инсект“.²⁸⁾ Помеѓу овие одпсихологизирани кукли, претставени само во својот надворешен чин и ликовите од „Трилогијата“, кои се обликувани во најамбициозна аспирација на можна полифонична сложеност, поставена е линија на конфронтација на двојствен човечки тип: човек обемчовечен, автоматизиран, редуциран човек, идниот „Хомо Фабер“,²⁹⁾ онаков каков го наоѓа во присутната стварност и идеална човечка личност, неговиот копнеж идеал и опсесија на неговото уметничко сознание.

Метафоричното претставување, таа „image essentielle“ на егзистенцијата му помага на творецот на мал простор, во острина и концентрација да ја претстави надворешната амбивалентност. Овој уметнички принцип на фантастична апстракција е често применуван во експресионистичката проза, која интензивно копнее да го осознае, вистински доживее секојдневието, кое ѝ се појавува како отуѓено, псевдоконкретно.

²²⁾ Wolfgang Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* Hamburg, 1961, S. 198.

²³⁾ K. Čapek, *Kalemdář, Zahradníkův rok*, Česk. sp. 1959, стр. 30.

²⁴⁾ K. Čapek, „Italskí listy“, Česk. sp. 1960, стр. 89.

²⁵⁾ K. Čapek, „Hry“ (Adam Stvoritel), стр. 212.

²⁶⁾ K. Čapek, „Hry“, Česk. sp. 1956.

²⁷⁾ K. Čapek, *Sloupkový ambit*, 1930, стр. 92.

²⁸⁾ K. Čapek a Josef Čapek, „Ze života hmyzu“, DILIA, 1958.

²⁹⁾ Max Frisch, *Homo Faber*, Frankfurt, 1957. Во овој роман, германскиот постекспресионистички писател Фриш ја применува интроспективната анализа и преку темата на разложувањето го истакнува проблемот на губење идентитет на човечката личност, која се редуцира до фабрикуван човек, поетски веќе инкарниран во Чапековиот робот од драмата „PUP“.

Деструкцијата на псевдоконкретноста на тоа отуѓено секојдневие ја спроведува Чапек како отуѓување и егзистенцијална модификација. За да го претстави во својата вистинитост, тој отстапува од него, се ослободува од неговото познавање и спроведува насиллие врз него претставувајќи го во отуѓена бруталност. Чапековите метаморфози симболизираат идеи, и ни ја откриваат сушноста на една скриена ситуација. Неговите преобразби ни го претставуваат светот онаков, каков е тој вистински. Отуѓувањето е креирано на тој начин, што современиот свет ни се претставува како нешто што треба да се измени, како состојба на негативност, која треба да се негира. Гротеската му послужи на Чапек како извршен медиум, преку кој, егзистентната структура на општеството можеше да биде обликувана како неподнослив, неприфатлив универзум, содржан од осамени и чудовишни објекти, лишени од секаков хуманизам. Поставен во контрадикција, во конфликт спрема светот на техничкиот прогрес, раководен од бизниси, кои безобзирно и неодговорно се играат со судбината на човештвото Чапек ја открива потискуваната димензија на човекот во стварноста пробивајќи го со тоа кругот на енигматичниот универзум и истакнувајќи го проблемот на човечката алиенација. Вистината на Чапековото творештво е во илузиите дека може да се создаде свет, во кој алиенцијата и обешчовечувањето можат да се совладеат преку егзистенцијалната модификација на свесната единка, која, пробудена кон своите можности, ќе ја избере онаа највистинската, за да живее автентично и да внесе ред во надворешниот хаос. Во просторот на овој поларитет отуѓување — егзистенцијална модификација се развива чапековото драмско творештво и гротескните романи *Кракатит* и *Војна со дождовниците*, сведочејќи за еден сложен мисловен процес но и една беспрегледна илузија дека со изменетиот однос кон светот на единката ќе може да се измени и светот.

Во првата драма, која е заедничко дело на браќата Чапек „О животот на инсектите“ псевдоконкретноста ќе биде соголувана во најсилна бруталност. При тоа како најважен проблем се истакнува проблемот на отуѓениот труд, како извор за отуѓувањето на човекот. Работа, ослободена од својата морална вредност, како

³⁰. Чапековата драма „*РУР*“ изведена е прв пат во Народниот театар во Прага, 1921 година, во режија на Карел Хуго Хилар. Ова не е без значење, зашто Хилар, според податоците на Јинджих Хонзл, беше најдобар режисер, кој во допир со најмодерните струења во светот, настојуваше да создаде вистински модерен театар во Чешка. Хилар се вклучува органски во експресионистичкиот театар и во историјата на чешкиот авангарден театар ќе останат незабравени неговите масови сцени, типична експресионистичка техника (истакнување на внатрешен судир со призрачно статистичен израз, за да се фиксираат одредени состојби, кои треба да ја изразат „сушноста“ на карактерот, историскиот момент или конфликт. (В. К. dejinim českí div. avantgardy, ČAV, 1962)

што е претставена во драмата, е отуѓена работа. Во „Рани трудови“³¹⁾ Маркс — Енгелс забележуваат: „Отуѓениот труд го преобраќа односот така, што човекот заправо затоа, што е свесно суштество, ја прави својата дејност, своето битие само средство на егзистенција“. Отуѓениот труд предизвикува деградација на индивидуумот. А таа деградација се состои во тоа, што во условите на отуѓениот труд човекот се чувствува „самодеен само во своите животински функции, јадење, пиење и раѓање... а во своите човечки функции се чувствува само како животно. Животинското постанува човечко, а човечкото постанува животинско“.

Како во средновековен мистериум, одредените морални поими, како што се: егоизмот, лакомоста, љубовта, браќата Чапек ги персонифицираат во инсекти. Во тој инсектски свет, кој е јасна алегорија на отуѓениот човечки свет, на место спонтаност, непосредност, непресметлива сетивност и некогашни патријархални и идилични односи се појавува едно општо раскинување, дереализација на сите вредности, за да остане само студена, ефикасно замислена сметка. „Малите односи“ гротескно претставени, сфатени се како антрополошка константа, која има одредена општествено историска содржина.

Во такви „мали односи“ кај луѓето се потенцира грабеж, егоизам, лакомост како современи идеали. Бумбарот Лумек, на пр. е спремен на сè, зашто е раководен од своите егоистички, ситно сопственички интереси.

Лумек:

„Грижа е тоа, да воспитуваш деца. Голема грижа, зарем не? Сериозна задача, господине. Да го прехраниш семејството, размислете само. Да ги нараниш кутрите малечки. Да ги одгледаш, да им обезбедиш иднина, ами не? Ситница ли е тоа?“

И во името на тој идеал ќе тргне да убива.

Деформација на човекот, во кој доминира како иденствено сетиво, сетивото на поседувањето ќе биде транспонирано преку штурците.

Женскиот штурец:

„О не. Живот, тоа е да имаш своја куќичка, свое гнезденце, свое дуќанче. И завеси. И деца. И да си имаш свој штурец. Своје домаќинство. И тоа е сè“.

³¹⁾ К. Маркс — Фр. Енгелс, Рани радови, Загреб, Култура, 1953, стр. 202—211.

Тука е рамката на нејзиниот животен идеал, идејна претстава за смислата на животната егзистенција, но дури и туку не отсуствува нејзиниот егоизам, единствено безграничен, зашто таа наеднаш станува радосна, дури среќна што така свирепо загинал штурецот, та ќе може да си ја присвои неговата куќичка.

Деформацијата на човечките сетила укажува дека предметниот свет добил карактер на егоистичко и грубо поседување. Целото богатство на човечките сетива е редуцирано на едно единствено сетиво, на сетиво на „поседување“, како е забележано од Маркс и Енгелс. „Наместо сите физички и духовни сетива на стапи едноставно отуѓување на сите тие сетива, сетивото на поседувањето“ . . . „како најтипичен израз на деформација на човечките сетива“.

Во ваков отуѓен, деформиран свет, работата не е ништо друго до бесмислено трупање на имот, проследен со безочна експлоатација, ослободена од секаква разумност и сентименталност, неограничена до одвратност. „Штом веќе работата не мириса, ќе мириса заработувачката“.

Мравјалникот го симболизира гломазниот, сеновишниот апарат на општествената организација, кој беспопштедно ја поробува единката.

Скитникот:

„Боже, од каде пак сега таа фабрика?
Зошто оној слепиот таму брои? Аха,
дава темпо. И сите се движат како тој што
брои. Рас, два, три, четири. Како машини.
Фуј, главата ми се сомле.“ (63)

Таа гломазна заедница во име на некакви „народни“, општодржавни интереси ѝ служи на империјалистичката експанзија:

Скитникот:

„Тоа ми се допаѓа. Забога, сè за заедницата“.
I инженер: „За нејзината големина“.
II инженер: „И против непријателите“.
III инженер: „Што, против кого?“
I инженер: „Против сите“.
II инженер: „Окружени сме од непријатели“.
I инженер: „Ние ги победивме Црните мравки“.
II инженер: „О ги истребивме Црвените“.
I инженер: И ги заробивме Сивите. Ни преостануваат само
уште Жолтите. Ќе треба да истребиме сè. Ин-
тересите ја одржуваат заедницата“.
II инженер: „А војните ја потхрануваат“. (66)

Во епиграмско-дијалогски стил, опфаќајќи ја противречноста на претставите го одредува поимот на односите, кои се недвосмислена алузија на империјалистичкото загрозување на помалите народи.

Во такво едно општество, во чија реалност човекот како единка го губи своето место во светот на „Сопственоста“, се ослободува од својата супстанца и општественото за него веќе не постои — тој станува инсект, се појавува прашање: што сум и каква смисла има мојот живот, моето битисување. Голо суштествување, поинстинктување, промена во елемент, екстремна деперсонализација се неизбежни консеквенци, затоа и Скитникот, вчудоневиден, и ужаснат од сето она што го виде во „животот на мравките“ ќе се свие и самиот тој над соголениот, бедниот, немоќниот инсект и во својот човечки револт „без смокинг“ ќе го удри жолтиот водич на мравките, но притоа и самиот ќе потоне во обешчовечениот инсектен свет.

Општествениот механизам условува никнување на „редуциран“ човек, а со тоа се условува и општата трагедија на човештвото. Во првата своја самостојна драма „РУР“ содржана е мислата на авторот дека големите пронајдоци со кои човекот сака да го унапредува, преобликува светот, се претвораат во уништување на човечките вредности притоа општествениот механизам ќе стане сопственик на пронајдокот. Тогаш истиот, иако изум на човекот — се извлекува од неговите раце и станува против него. Тука е изворот на драматичниот конфликт, неговата симболична смисла.

Обешчовечувањето кое во драмата „Од животот на инсектите“ започна од отуѓениот труд, тука е навестено во оној момент, кога човекот „се ослободува“ од работата. Тој навистина го економизира својот физички потенцијал, но истовремено се ослободува и од работата како морален фактор, како извор на радост. Оставен на диспозиција на своето неусмерено, безгранично слободно време, тој неминовно подлежува на деформација, која од извесен аспект го идентификува со механизираниот човек, со роботот.

Вештачкиот робот, тој монструм на пракса, продукт на хипертрофираниот мозок на човекот, по својот надворешен изглед прилега на човек, ги има сите физички човечки својства, освен моќ да чувствува. Знае да зборува, да смета, да работи и најпосле, откако стана совршено модификуван, човекот го употреби во животот како негов прототип и го искористи во војните. Бидејќи роботите можеа евтино да се откупуваат, а со својот совршен механизам го заменија човекот во сите области на дејноста, човештвото престана да се оплодува. На некои работи при фабрикувањето им е дадена малку чувствителност и таа се појави во облик на омраза кон човекот. Под водство на роботот Радиус работите се побунуваат и го уништуваат целото човештво. Но роботите немаат

перспектива бидејќи се уништени рецептите за производство на другите работи. Од оваа безизлена ситуација, случајната појава на љубов меѓу последниот пар работи ќе помогне да се зачува животот на земјата. Човекот е голема вредност и таа мора да се зачува, по секоја цена. Пронајдокот беше хуманистички замислен, со желба да се создаде нов свет, нов човек, како што вели Домин: „Сакав човекот да стане господар. Да не живее само за парче леб. Сакав никаква човечка душа да не оглунави покрај туѓите машини, за да не остане ништо, ништо од тој проклет социјален дуќан!... Нова генерација сакав!... Сакав целото човештво да стане аристократија на светот!... Неограничени, слободни и суверени луѓе.“³²⁾ Но Домин тука премолчува дека роботот требаше да биде и социјално условен, како неопходност на капиталистичкиот свет, „како работник со најмал број на потреби“ што веќе ѝ напомна на госпоѓицата Глориова. „Младиот Росум пронајде работник со најмал број на потреби. „Тој беше присилен да го упрости. Исфрли сè што не можеше да ѝ служи директно на работата. Со тоа всушност го исфрли човекот и направи Робот... Механички се пососвршени од нас, имаат ужасна рационална интелигенција, но немаат душа“.³³⁾ Таков совршен и евтин работник е идеална и насушна потреба во капиталистичкиот систем. Со најмала претензија за себе, тој му овозможува на сопственикот најголем профит.

Но овој автомат, кој го ослободи човекот од работа, му помогна и да се атрофира, да се автоматизира. „Целиот свет, целите тврдини, целото човештво, сето тоа е единствена лудечка, бестижална оргија!“ ќе повика ѕидарот Алквист во својот нем ужас. „Вие би сакале од нив деца, Елено. На излишни мажи жените нема да им раѓаат деца!“

Елена: „Па зарем човештвото ќе загина?“

Алквист: „Ќе загина. Треба да загина, ќе падне како глумцут“.

Единствен излез, единствена перспектива за совладување на таа човечка катаклизма, единствено ослободување од таа застрашувачка визија на човековата иднина, лежи во природните човечки својства, во љубов чиста, природна. Она што требаше да го догради, човекот, да го тотализира, му помогна всушност да се деформира, го направи едностранчив, оклештен, нецелосен, механизан, во извесна смисла робот, беден продукт на производствениот капиталистички систем, на неговиот дивовски, неорганизиран механизам, управен кон експлоатација. Од овој мафепсан круг Чапек ќе најде излез да го заштити човекот: „Ќе се распрснат куќите и машините, ќе пропаднат системите, и имињата на големите ќе

³²⁾ К. Чапек, *Hry* (RUR), 1956, Česk. sp. стр. 258.

³³⁾ Ibid.

опаѓаат како лисје, само Ти, Љубов, Ти ќе процутиш и на урнатините ќе им го довериш на ветровите семето на животот“. Врз алтруизмот и љубовта само, може да се изгради новиот свет. Тоа е Чапековата хуманистичка опомена на забревтаното човештво, вртоглаво сјурнато во својот сопствен уништожувачки вител.

Потресот, што го доживеа Чапек автостилизиран во Алквист, од противречноста меѓу револуционерниот сон и стварноста е тема на многу експресионистички драми, објавени меѓу 1917—1920 год. Во тоа време се појавува Кајзеровата драма „Гас“, (трилогија), а 1920 Толеровата „Masse Mensch“. Тој извира од прашањето: како да се реализира човекот во новата општествена констелација. Проблемот на „новиот човек“ тесно сврзан со техничкиот свет содржи во себе два аспекта на човечкиот дух; дух, како конструктивно сознание и дух како етички обновувач и спасител. Во оваа синтеза само е содржан експресионистичкиот антропоцентричен хуманизам, закотвен во профетската традиција на Толстој.

Патот до таа синтеза е сложен и долг. Во „РУР“ Чапек најдинамично ќе го проживува проблемот на витализмот како екстремна и страсна реакција на интелектуализмот, на неговата хипертрофираност, во која се наоѓа изворот на разложување на сигурноста на модерниот човек, осиромашување на личноста. И наспроти таа осиромашена од чувства церебралност, ќе го истакне чувството, природната љубов. Природноста и етиката, некогаш цврсто закотвени во верата во Бог, ишчезнуваат од животот на човекот. И не е случајно, што преку Нана, од која зборува илјадагодишната христијанска етика“ Чапек ќе довикне: „безбожноста е богоулење, вие како боговите сакате да бидете.“

Ова ослонување на илјадагодишната христијанска етика е одраз на еден од аспектите на „Lebensphilosophie“, кој е присутен во различни варијанти: кај Вилијам Џемс, во неговите религиозно-нетикички опити, кај Анри Бергсон, во неговата концепција на морал во религијата, кај Масарик, личен пријател на Чапек, кој осознава дека современиот човек (човек во развиениот свет на буржоаското општество (и покрај тоа што се ослободи од религиозните облици, тие сепак уште се провлекуваат и му се наложуваат во неговиот живот такви потреби, кои дотогаш биле задоволувани со религијата. „Модерниот човек“ го загуби своето единствено религиозно гледање на свет: оваа загуба означува интелектуална и морална растроеност и анархија, зашто оваа загуба е горе-доле насилно отфрлување на старото гледање, борба на уште неоформено гледање со старото: модерниот човек е незавршен, нецелосен, неединствен, половичав; една уморна, истоштена, нервозна, растреперена борба, тој од животот нема радост полна и свежа — затоа очајува многу лесно и животот самоволно го напушта.“³⁴)

³⁴. T. G. M. *Modernj človek a naboženství*, Praha, 1934, стр. 35.

Разложувањето од природниот витален облик, што личи на распаѓање е суштински белег на експресионистичката проза. Од емотивна стерилност страда Рене, (централна личност во романот на Gottfried Benn: „Lebensweg eines Intellektualisten“ in Doppelleben: Zwei Selbstdarstellungen, S. 31)³⁵), тој има толку разбиена конституција, што ништо веќе не му останува, освен копнеж по некаков примитивен, далечен идеал на нешто анимално, дури протозоично. “Рене, автостилизација на самиот Готфрид Бен е трагично раздвоена личност. Ослободен од континуирана психологија со целата своја внатрешна и надворешна егзистенција тој копнее по една хармонична. Овој судир на човекот со самиот себе си е потврда за отуѓување на човекот и како генеричко суштество. Судирот е манифестиран во homo duplex, што е навестено во самиот наслов: Двострук живот.

Нихилистичкиот очај, презир кон себе, кон своето хипертрофирано сознание, кое го доведува до полна амбивалентност, до уништување на човечките вредности, ја чувствува и Валдер (главниот лик од романот на Макс Брод, Замокот Норнепиг: Роман на рамнодушните). По низа минуциозни анализи на секој настан, на секој факт, на сè што го окружува во животот, Валдер ќе го открие своето ново „јас“, односно своето вистинско „не јас“ и ќе согледа наеднаш дека сите функции што ги исполнувал во животот се ослободени всушност од неговата вистинска личност. Отуѓената, постварената негова личност ја илустрира следниов цитат: „Дувам со ветерот таму, јас сум просирен, јас не сум веќе ништо повеќе освен топла промаја, прашално истакнување, едно мукло Х.“ (С. 104 — 5).

И. Ф. Анексиј ќе ја потенцира емоционалната импотенција, екстремната фригидност на ликовите на Леонид Андреев до таа мера, што ќе им ја оспори егзистенцијата на нивното „јас“; „... дотолку призрачни се тие, што во нив никогаш нема да се скрие душата на поетот со својот прекор и ужас... Во Јуда има малку црти. Но дотолку поразувачки се ефектите на неговата исцеденост и јагленосаност... Кај Андреев не се разликува дури камен од човек.“³⁷)

Чешкиот експресионист Ладислав Клима, во расказот „Како ќе биде после смртта“³⁸) ни дава проекција на еден лик во гротескна сфера. Неговото емпиричко јас е дотолку апстрахирано, што се поистоветува со преобразбата. Таа за нас останува вистински факт, посебен затворен, сонлив универзум и никаква светлина,

³⁵. Gottfried Benn: Животниот пат на интелектуалниот во „Двоен живот“ Две самопретставувања стр. 31.

³⁶. Max Brod, Schloss Nornepygge, cit. sp. Sokel, W, The Writer in Extremis, Stanford University Press, 1959.

³⁷. И. Ф. Анексиј, Книга отражени, Wilhelm Verlas g München, 1959.

³⁸. Ладислав Клима, Vtežiny věčnosti, Odeon, Praha, 1967, стр. 118.

никакво објаснување не е навестено, за да ги пробие неговите граници. Една психичка и егзистенцијална состојба во еден универзум со невозможна положба на принуда.

Во такво едно општество, во кое човекот го губи своето место во светот на „сопственоста“, се ослободува од својата супстанца и општественото за него веќе не постои — тој станува инсект или робот, се појавува прашање што сум и каква смисла има мојот живот, моето битисување.

Дури и пронајдокот на еликсир за продолжување на животот (драмата Тајната на Макропулос)³⁹⁾ нема за цел да го вреднува, туку обезвреднува животот. Во ваков општествен контекст Емилија Марти смета дека пронајдокот не би имало смисла да се реализира. Иако овде како и во другите драми човекот не е директно социолошки детерминиран, целиот драмски контекст во својата идејно естетска структура ја содржи оваа негова детерминанта. Тоа е онаа одредена општествена клима, во која пронајдокот уште во самиот ембрион треба да биде задушен. „Што би правеле луѓето со својот долг живот“, се прашува Емилија Марти. Нејзиното тристагодишно искуство зборува: „Човекот тоа не ќе може да го поднесе. До 100—130 години и ќе може да издржи. Но потоа во него умира душата... и човекот не може веќе во ништо да верува. И почнува здодевноста. Уметноста има смисла само додека човекот не ја совлада. Штом ќе ја совлада, гледа дека била излишна...“⁴⁰⁾ Од главната филозофска дискусија на сцената избива репликата на Марти, во која е закотвен статичко-фаталистичкиот поглед на Чапек на сè: „Луѓето никогаш нема да бидат подобри. Ништо не ќе може да ги измени... глупци, вие сте толку среќни и сето тоа само заради тој идиотски случај, што набргу ќе треба да умрете. Вас ве интересира сè како и мајмуните! Верувате во сè, верувате во љубов, во себе, во добродетел, во прогрес, во човештво...“⁴¹⁾

Тоа песимистичко неверување во човечките вредности, е одраз на неговото сопствено лутање и грозничаво трагање по јасност, светлина во реалноста, која му се појавува во облик на хаотична неопределеност. Тоа е истовремено самопрезир на интелектуалец, кој во хипертрофираниот интелект го гледа изворот на атрофија на човечката личност во нејзиниот емоционален и практичен аспект. Врз база на ваквата неопределеност и лабилност се создаваат и провлекуваат низ неговото творештво две противречни тенденции: копнеж по елементарен, природен, од интелект неоптеретен живот и апстракционистичко верување во интелект, непосредно споено со неговата скепса и очај.

³⁹⁾ К. Чапек, *Вџс Мчкарпулос*, Ческ. сп. 1956. Во оваа драма Чапек се послужи со теоријата на професорот Мечников, за интоквикацијата.

⁴⁰⁾ К. Чапек, *Нгү (Вџс Макропулос)*, Ческ. сп. 1956, стр. 258;

⁴¹⁾ Ibid.

Проблемот на дезориентиран и неспокоен човек во светот на загатки, истакнат во расказите „Распение“ (1917) ќе се појави пак во заострена, гротескна транспозиција како теза за неможноста на рамнотежа меѓу „идејата и акцијата“, меѓу техничкиот прогрес и човекот во утопистичкиот роман „Фабриката на апсолутното“.

Во будна контемплација на развојот на техниката и техницизмот Чапек го следи општественото движење и во паничен страв забележува дека техничките ефекти стануваат *Weltanschauung* на капиталистичкиот систем, дека техничкиот прогрес станува основна цел на едно општество, во кое просторот за хуманистички претстави сè повеќе се стеснува. Сè е потчинето на техниката, па дури и човекот. Утопијата на Чапек, во која обилуваат гротескни елементи, му послужи да го разобличи тоа „отугено“ општество, во која е можна и катастрофа на човештвото, зашто е целото поставено во ропство на техничките средства. Со утопијата, Чапек ја пробива присутната егзистенцијална состојба, врзана за одреден историски степен на општеството, го доживува своето време во утопистички облик, кој би можел да добие и термин „либерално хуманитарен“.⁴³) Чапековата утопија се движи кон човековата внатрешност, кон душата. Прогресот Чапек не го бара во револуциите, туку во внатрешните, моралните квалитети на човечката единка, која етиката ја прогласува за самолегитимисување. Усмерена против техниката, односно против злоупотреба на техничките средства во деструктивни, дехуманизаторски цели, во војни, Чапек бара спас во моралната преродба на човекот, зашто човекот како најголема вредност во животот не смее да биде превиден од нашите претстави.

Уште во 1918 година, во списанието „*Horký týdeň*“ се појави збирка од афористички раскази со наслов „*Krakonoševa zahrada*“. Во првиот расказ (Систем), (ефектно компонирана сензација, социјален роман *en miniature*) даден е современ памфлет за индустријалец, кој се обидува да го трансформира светот според идеалот на максимална фабрикација. Во овој расказ е даден и основниот мотив на романот „Фабриката на апсолутното“, преобразба на човек во гола единица на трудот.

Поставен во напрегнато епско дејство, ослободен од психологизирање, свртен кон современите проблеми, овој роман се оддалечува најмногу од традиционалниот, класичниот роман. Дејството се разбива на неколку епизодни поглавија, во форма на роман-

⁴². К. Чапек, *Tovarna na absolutno*, *Českí Budejovice*, 1968.

⁴³. Т. Терминот „либерално хуманитарен“ го употребувам прв пат, при тоа се послужив со објаснувањата и распределбата на Карл Манхајм, *Идеологија и утопија*, *Солиг*, 1968.

⁴⁴. „*Krakonoševa zahrada*“ е заедничко дело на браќата Чапек, *Praha*, 1918.

фелјтон.⁴⁵) Ликовите се потчинети на дејството, поставени се во постериорна ролја, со што ја истакнуваат уште повеќе функцијата и значењето на епското дејство. Со утопистичкиот облик, од жанр на science-fiction Чапек ја ослободува до екстрем својата склоност кон фабулирање, создава фиктивно дејство а сликата на реалноста ја поставува во рамките на фиктивност, однапред навестена. Со вакво извлекување на дејството од современата стварност со форма на утопистички настан „се развива комплексноста на сегашноста, се овозможува развојот на некои аспекти, кои се сè уште во состојба на ларва, која содржи во себе сатиричен аспект.“⁴⁶)

Идејата на романот е хемиско-филозофска: се појавува во светот бог во нов облик. Инженерот Марек измислува мотор, карбуратор, кој со ослободување на електроните ја испушта целата сврзана материја и со тоа ослободување, се ослободува и дел од — вх енергијата врзан — апсолутен бог. Машината, замислена за совршено искористување на механичката енергија на материјата „исфрла на другиот крај божествена супстанца“. Марек, конструкторот и пронаоѓачот ја продава на Бонди — индустријалецот машината, од првото вклучување во дејство, таа се истргнува од нивните раце и од тој момент започнува нејзиното самодвижење, независно од волјата и доминацијата на човекот пронаоѓач, тој станува само негов пасивен објект. Ситуациите, во кои се поставени Барек и Бонди — во допир со апсолутното, драматичните реакции реализирани од самото движење на конфликтот со вмешување на севоможната сила во комерцијализираниот модерен свет се дадени како гротеска. Гротескната транспозиција на настаните му овозможи на Чапек да го открие човекот како немоќен објект на апсурдните случајности предизвикани од апсолутното, да го претстави во целиот негов психолошки парадокс, во неговата отуѓеност, предметеност. Апсолутното делува како чудо. Проникнува во сите области на производството, го совладува целиот произведен систем, во дивовски размери продуцира и фабрикува. Но тој се шири и во масите. Луѓето доживуваат метаморфози, стануваат подобри, го разделуваат имотот, ја растеретуваат совеста. Апсолутното „ја зафати индустријата и масите. Со тоа во рацете има сè. Според сето ова тоа мисли да стане светска моќ. „Но со својата огромна но неорганизирана работна сила апсолутното предизвика хиперпродукција.“ На светот настана неограничена обил-

⁴⁵. Во авторскиот поговор авторот само го усвојува овој термин.

⁴⁶. M. Butor, *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 226.

ност, во сè што им требаше на луѓето“, работата се зголеми до таа степен, што ја загуби својата вредност. Настанала војни, во кои човештвото се убиваше заради свои привидни вистини, што ги сметаше за апсолутни вистини. На овој хаос, предизвикан од техничкиот прогрес Чапек ќе му противстави космички хуманизам, истакнат во таа смисла, дека е подобро да веруваш во луѓето, во простите, ситни работи на животот, одошто во некаква апсолутна вистина. „Луѓето најпрвин би требало да веруваат во луѓе, а другото само по себе ќе дојде“, вели господин Биндер, а господинот Брех ќе му потврди: „Човек можеби си мисли дека другата вера е лоша вера, но не би требало да мисли, дека оној којшто ја има е лош, прост и заведен човек.“⁴⁷)

Во романот *Кракатит* (1924) Чапек се задржува врз релацијата човекот и судбината на човештвото во отуѓениот механизирани свет. Постојниот начин на односот на човекот спрема светот ќе го прогласи за неавтентичен облик на човечкото суштествување, во кој притиснат од техниката човекот ја губи својата човечка егзистенција и ги потиснува сите слободни потврдувања на своите суштински внатрешни сили.

Во дуализмот на конфликт меѓу човечката активност во допир со она што ја ограничува, инженерот Прокоп (главната личност од романот), ќе вложи ужасен напор да се извлече од несопствената егзистенција, ќе се пробуди кон својата можност, во која ќе може како човек да се реализира. На овој начин, Чапек ќе настојува да ги обедини и хармонизира двете противречни тенденции преку етичката проекција на егзистенцијалната проблематика. Но со ова решение Прокоп само ќе се наднесе на таа отуѓена реалност, но неговиот чин, во кој е содржана само промена во ставот кон светот, а не и револуционерна промена на истиот ја негира својата смисла. Зашто во светот, во кој човекот не претставува веќе средиште, ниту има можност да остане свет за себе, туку зазема само едно мало, споредно место во меѓусебната реакција на силите во движење, индивидуалните чинови, колку и да се хуманистички замислени завршуваат како судбински монолози, како индивидуална драма на единка со остро потенциран конфликт, конфликт меѓу трагичен осаменик, затворен во маѓепсаниот круг на својата хуманистичка претстава и севозможниот, неразбирливиот механизирани и отуѓен свет.

⁴⁷ К. Чапек, *Tovarda na absolutno*, Čes. bud. 1968, стр. 88

Vera Janeva — Stojanović

„LA VISION GROTESQUE DE L'HOMME DANS LE MONDE MÉCANIQUE”

Rezumé

L'article „L'homme dans le monde mécanique” comprend avant tout cette partie de l'oeuvre de Karel Tchapek, dans laquelle il s'affirme d'une manière plus éminente comme un philosophe du monde technique, mis en conflit avec le monde du progrès technique, manipulé par les businessmen, qui inconsciemment et sans égard jouent avec la destinée de l'humanité.

Les formes caractéristiques des existences humaines élaborées dans un drame contemporain, anti-traditionel, expressionist sont des transpositions grotesques des sphères existantes de l'individu humain jeté dans un monde incompréhensible, dans un quotidien aliéné, insensé et grotesque.

La forme grotesque, dont il se sert, l'aide, comme un médium extraordinaire pour former le mieux possible la structure existante d'une société submergée de présences surnaturelles, d'objets monstrueux (d'insectes, de robots, d'androides, des mollusques). Dans une telle réalité, inacceptable, non authentifié, l'écrivain nous découvre la dimension étouffée (opprimée) de l'homme, en perçant avec celà le cercle de l'universum énigmatique, mettant en évidence le problème de l'aliénation humaine. Son humanisme est nourri par l'illusion qu'on peut créer le monde, dans lequel, l'aliénation et la déshumanisation peuvent être vaincus par la métamorphose morale de chaque individu conscient, qui éveillé à ses possibilités pourrait choisir sa véritable existence. C'est de cette manière seulement que Tchapek voit la lumière et l'espoir, la possibilité de l'homme de vivre authentiquement dans la monde extérieur, conçu par l'auteur subjectivement comme un chaos

invariable, comme une entité immuable. La métamorphose morale, la modification existentielle doit restituer la communication interrompue de l'homme avec le monde, rétablir les valeurs humaines, anéantie par le travail aliéné, dans une psychose neurotique avec ses menaces perpétuelles de guerre. Il réussit à maîtriser l'isolation solipsiste de l'homme renfermé en soi, la désintégration de personnalité et élever le problème du sujet individuel envers l'entité du monde objectif. Par conséquent l'essence de l'homme et de la société ne sont que des forces spirituelles, le but extrême et le sens de la vie n'est seulement qu'une éthique.

Dans l'univers de cette polarité, — l'aliénation — modification existentielle — par un procédé très compliqué et très ingénieux, Tchapek a créé un drame authentique, qui évoque l'ultime drame de l'homme devant son destin, l'irréductible confusion de la vie psychologique et sociale, où domine l'impuissance humaine et l'inquiétude fiévreuse de l'avenir, en complétant par de nouveaux aspects le portrait de l'homme dans le monde mécanique, qui fût le souci principal de toute la littérature expressionniste Entre deux guerres.