

Kosovelova referenca na Čapka in njen kontekst

Marko Juvan

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana
marko.juvan@guest.arnes.si

V omembi in zgoščeni parafrazi Čapkove črnoutopične, znanstvenofantastične drame RUR (1920) iz Kosovelove pesemske montaže Kons (1925) razbiramo modernistični medbesedilni zgled za angažirano kozmopolitsko zajetje kompleksne diskurzivne problematike. V njej se metafizično izročilo novoveškega racionalno-instrumentalnega, na moči utemeljenega odnosa do sveta in drugosti zgodovinsko aktualizira v družbenih in političnih navzkrižjih globaliziranega industrijskega kapitalizma, iz katerih so zrasla masovna prevratniška gibanja in totalitarni režimi, ki so evropsko civilizacijo pognali na rob propada.

Ključne besede: slovenska književnost / češka književnost / medbesedilnost / meddiskurzivnost / modernizem / antiutopija / umetni človek / družbeni angažma / Kosovel, Srečko / Čapek, Karel

Med pesniškimi konstrukcijami, ki jih je Kosovel v letu 1925 napisal po junijskem obisku cirkusa Kludsky v Ljubljani, je tudi Kons »Tiger je skočil na krotilca« – enkratni in daljnosežni odmev tega velikega, nomadske svetovljanskega spektakla, o katerem so se razpisali lokalni mediji tedaj razmeroma provincialnega mesta (Ocvirk, *ZD II* 589):

KONS

Tiger je skočil na krotilca
in ga raztrgal.
Zveri se ne da dresirati.
Za prirodo ni dresure.
Ljudi se ne da mehanizirati.
V mehaniki ni kulture.

Učite se od tega zgleda:
Karel Čapek °R U °R.
Iz Homunkulusov izbruhne človek.
Tisočkrat strašnejši.
Harmonija je dobrota.

Stopi z odra dompter.

Človek: to je nova beseda.

Uničite taylorjanske

TVORNICE! HIŠA IZ

UNIČITE! OPEKE.

Človek ni avtomat.

(Kosovel, »Kons« 33)

Struktura in pomen Kosovelove trikitične pesmi *Kons* se, podobno kot mnoge njegove avantgardistične invencije, odmikata od lirskega diskurza tako v njegovih romantičnih kakor tudi neoromantično-simbolističnih registrih. Njen razrahljani skelet tvori izhodiščni pripovedni fragment, ki ga – podobno kot v neliterarnih razlagalnih zvrsteh ali umetniških manifestih – razvija preplet intelektualnih trditev, zgoščenih komentarjev tujih tekstov, refleksivnih posplošitev in kognitivnih prenosov (z živalskega preide na človeško, družbeno). Iz razmišljajoče intelektualnosti *Konsa* na kompozicijskih prelomih in v zadnji kitici performativno štrlijo še pozivi, politična gesla. Ni sledu o prvoosebni izpovednem glasu, ni enovite doživljajske perspektive, niti kakšnega značilno lirskega kronotopa. *Kons* označujejo prostorsko-pojmovne transgresije, ki pesniško izmišljanje in bralčevo doživljanje »odzemljijo« (deteritorializirajo, če se izrazim v deleuzovskem slovarju, prim. Zourabichvili 27–29) iz slovenske semiotične domačnosti in jo postavijo v razprti svet globalnega kapitalizma, v arhive tradicij.

Konstrukcija »Tiger je skočil na krotilca« se pridružuje marsikakšni Kosovelovi apologiji »človeka« in »človečanstva«, pojem, ki ju je mladi pesnik kot utopično – iz virov razsvetljenskega humanizma posodobljeno – najstvo oziroma etološki indeks kozmopolitske intelektualne alternative vztrajno in kritično postavljal nasproti strukturam uveljavljene ekonomsko-politične moči. *Kons* svoji slovnični neprvoosebnosti navkljub s kolažiranjem podob in izjav vendarle dokaj določno kartografira semantično-vrednostni teritorij pesnikovega izrekanja, njegov besedni upor zoper moč vladajočega reda, odpor do moderne, kapitalistične, racionalistično-utilitarne kraitve, zamejitve in krmiljenja človekove eksistence. Pesem z več vidikov in na različnih pomenskih poljih nakazuje, kako neznosna sta bila za Kosovela bivanjska odtujenost in postvarelost »človeka« v okvirih množične blagovne proizvodnje, preračunane na dobiček: iz motiva napada tigra na krotilca – nazornega zgleda za razdiralno nasprotje med naravo (ki konotira energijo, spontanost, elementarno moč) in vsiljenim redom, spektaklom civilizacije (dresuro) – se pesniška semantika formalno, prek paralelizma in rimanja, prenese na družbeno področje, kamor se preslika najprej kot kategorialna opozicija med »kulturo«, postavljeno v strukturni položaj druge narave (saj od nje prevzame implikacije spontanosti, kaotičnosti, svobodne ustvarjal-

nosti), in »mehaniko«, ki nastopa kot metonimija za industrijsko blagovno proizvodnjo, preračunano načrtovanje in rutine, kakršne diktira modernost s svojo kapitalsko logiko. Verigo ekvivalentnih opozicij, v katerih pa se stopnjuje politična tendenca, sklene Kosovel z nasprotjem med človekom in transhumanostjo »avtomata« – robota, umetnega človeka.

Prav na tem pomenskem vozlišču pesnik v svojo konstrukcijo najizraziteje vgradi meddiskurzivnost in medbesedilnost, ki – po dozdevno doživljajskem, mimetičnem izhodišču besedila – pesniško semiotiko referenčno navežeta na interpretante z območja kulturno razpoložljivih enot, diskurzivnih *ready-mades* (tekstov, podob, govoric, stereotipov itn.). Lahko bi rekli, da je Kosovelova pesem protilirska, plurimodalna in kozmopolitska v glavnem zato, ker je medbesedilna in meddiskurzivna, in to na način montaže: v njej se križajo, predelujejo izjave, predstave, znaki in ideologemi (Kosovelovo zvrstno transgresivno moderno pisanje jih je sicer razvijalo tudi v predavanjih, člankih, manifestih), ki jih je presadil vanjo iz moderne govorice spektakla, iz teorije in prakse sodobne industrijske proizvodnje, iz radikalnih diskurzov družbene kritike, pa tudi iz zakladnic kulturnega spomina, evropske literarne tradicije in aktualnih dosežkov svetovnega leposlovja.

Že tiger iz cirkusa Kludsky v *Konsu* ni osebno doživljajski, ampak kolektivno spektakelski, saj so o točki dresure tigrov s poudarkom pisali tudi slovenski časopisi (Ocvirk, *ZD II* 587–589), pesnik pa je z motivom dresirane divje zveri, ki se upre gospodarju in ga raztrga, predstavil šokantni, vendar čisto fiktivni drobec iz možnega, ne pa dejanskega sveta; tak incident se junija 1925 v cirkusu Kludsky kajpada ni zgodil. Z njim je ponazoril pesniško tezo »Zveri se ne da dresirati. / Za naravo ni dresure« in jo prenesel na družbeno področje (»Ljudi se ne da mehanizirati. / V mehaniki ni kulture.«). Besedo »mehanika« in idejo o mehničnem človeku je Kosovel isto leto razvil in obdelal tudi v manifestu *Mehanikom!*, kjer inercijo vseh družbenih »mehanizmov«, »človeka-stroja« in »mehanike« postavlja v nasprotje z »dušo«, »paradoksom« in indeterminirano, napeto, dinamično in nepredvidljivo energijo, simbolizirano z »elektriko«, iz katere v ognju in »svetlikanju« vstaja »novo človečanstvo«; v Kosovelovi viziji, ki paradokсно meša diskurze komunistične revolucijske revolte, nietzschejevskega patosa nadčloveka, pacifističnega humanizma in cankarjansko obarvanega krščanstva, »novi človek« po preteklih ponižanjih in tlačanju ne bo več poznal razrednih in nacionalnih razlik (Kosovel, »Mehanikom« 113–114).

Kosovelova »mehanika« pa je ne le medbesedilna vez med poezijo in programatsko refleksijo znotraj njegovega tipično modernega in angažiranega transžanrskega pisanja, ampak tudi element v nizu medbesedilnih

referenc, ki se nanašajo na Karla Čapka. Druga kitica vzporednico med dreuro živali in mehaniziranjem ljudi pripne na medbesedilno priklicane argumente in interpretativno parafrazo sižeja Čapkove drame *RUR – Rossum's Universal Robots* iz leta 1920. Predstavi jo dobesedno kot »zglede« za problematiko, ki jo pesem prek referenc na konfliktne družbene govornice ponotrjanja in reflektira, in obenem eksempl za moralno-politične nauke, ki jih pesem razglša. V Kosovelovih omembah »Homunkulusov« in človeka kot »avtomata« – obe predstavi sta bili domišljjsko izhodišče tudi Čapkovemu *RUR* – je okrajšano zajeta razvejena tisočletna tradicija motiva o umetno narejenem človeku ali človeku podobnem organizmu, mehanizmu, lutki ali kipu (Frenzel, *Motive* 513–524; Frenzel, *Stoffe* 308–312; Daemmrich 63–67; van Rinsum 166, 210). Na podlagah grško-judovskih mitičnih predstav o bogovih in polbogovih, ki z gnetenjem naravnih snovi, s kovanjem ali kako drugače ustvarjajo človeka, človeku podoben stvor (androida, golema), lutko ali stroj oziroma avtomat, ter iz prepričanj, da *homunculus* (»človeček«) tiči že v semenčici ali jajčecu, tako da ga je mogoče umetno, tudi z alkimističnimi ali čarovniškimi znanji gojiti in povečati, so se od Homerja, Ovida in *Talmuda* prek srednjeveških alkimistov in Paracelsusa do Goetheja (Wagnerjev *Homunculus* v drugem delu *Fausta*), E. T. A. Hoffmanna (lutka Olimpija iz pripovedi *Der Sandmann*), Mary Wollstonecraft Shelley (laboratorijsko sestavljeni stvor iz romana *Frankenstein*), Edwarda Bulwer-Lyttona (nadčloveško razvito podzemno ljudstvo in njim služuča nižja bitja iz romana *The Coming Race*), Gustava Meyrinka (naslovni lik iz romana *Golem*) in Rudolfa Hawela (prihodnja družba tovarniško izdelanih homunkulov iz romana *Im Reich der Homunkuliden*) razvile mnoge variante motiva umetnega, celo industrijsko izdelanega človeka. Vodilna je bila predstava, da lahko človek z magijo, umetnostjo ali znanostjo samovoljno posnema naravo ali Boga ter po svoji želji ustvari umetnega človeka ali človeku podoben avtomat, napravo. Takšno stvarjenje se sicer lahko kaže kot dokaz duhovne veličine stvaritelja, katerega človekoliki stvor služi njegovim intelektualnim, erotičnim, umetniškim, ekonomskim, vojaškim in drugim ciljem, a po drugi strani zbujata strahove ob transgresiji norm, kršitvi božjih in naravnih zakonov. Umetni ljudje zbujajo odpor in grozo, ker jim manjkajo duša, volja ali čustva, in se lahko izmuznejo nadzoru – narašča strah, da stvaritelj svojega stvora ne bo mogel obvladati in da ta lahko deluje po svoje, se mu upre in ga celo uniči. V to tradicijo se je v industrijski dobi primešala čedalje izrazitejša socialno kritična alegorika: umetni ljudje so nastopali kot strašljive podobe suženjskega dela, podrejenosti strojni proizvodnji. Od tovrstnih del, na primer Hawelovega romana *Im Reich der Homunkuliden* (1910) ali iz bogate praške tradicije o golemu (npr. Meyrinkov roman *Golem* iz 1915), je lahko izšel tudi Čapek s svojimi roboti.

Kosovelova besedna zveza »taylorjanske tvornice«, prav tako pripeta na Čapkovo predlogo, se pojavi v proletarsko uporniški paroli, s katero Kosovel nadomesti potencialni lirski verz, ki bi lahko bil namenjen estetskemu ugodju, in ga – kot še v mnogih konsih – sprevrne v politični (a v zadnji instanci še vedno pesniški!) poziv občinstvu k akciji zoper izkoriščevalske ekscese kapitalizma. Tako je v pesemskem kolažu in njegovi politizirani etiki zgoščeno priklican še taylorizem kot simptomatična teorija, praksa in ideologija globaliziranega industrijskega menedžmenta, pojmovanega kot znanost (Jary 552–553). Frederick Winslow Taylor (1856–1915), ameriški inženir, avtor teze o »znanstvenem upravljanju« in utemeljitelj »gibanja za učinkovitost«, je bil v obdobju med obema svetovnjima vojnama vodilno ime kapitalističnega industrijskega progresizma. Izhodišče mu je bila zamisel, da je treba »z razumom in premišljeno [...] izrabljati sebi v prid vsak, še tako neznamen delavčev gib, ga znanstveno opredeliti po vrednosti in pomenu, ki ga ima v celotnem delovnem procesu, ter ga do pičice natančno podrediti zahtevam stroja, tekočega traku in kronometrično uravnanemu ritmu dogajanja v tovarni« (Ocvirk, *ZD II* 588). Taylorizem se je razširil po svetu, skušali so ga privzeti celo v porevolucijski Rusiji, a je sprožal tudi silovite odpore sindikatov in delavstva. Kosovelova omemba imena češkega avtorja in naslova njegove aktualne svetovne uspešnice (»Karel Čapek °R U °R«) je z medbesedilnim priklicem taylorjanstva smiselno povezana, kajti Taylorjev koncept do skrajnosti razumne, načrtovane proizvodnje, v kateri je delavec s ponavljajočimi se gestami okrnjen v izvajalca zgolj enega, od drugih ločenega člana delovnega procesa (in je zato odtujen od dokončane celote proizvoda), je tudi v ozadju, ki je spodbudilo imaginacijo zgodbe v omenjeni »kolektivni drami« Karla Čapka, bratoma Čapek pa je verjetno botroval še pri iznajdbi ideje robota – beseda *robot* namreč s svojo slovansko etimologijo izvira iz pomenov 'suženj' in 'težko, suženjsko delo' (Klíma 59, Lehár idr. 608–609, Buriánek 141–142, »Karel Čapek«). Robot, ki je prvič stopil na odre prav v Čapkovem *RUR*, je v dvajsetem stoletju postal eden od topičnih emblemov moderne civilizacije, alegorija njene razdvojenosti med optimističnim progresizmom in pesimističnim katastrofizmom.

Karel Čapek (1890–1938) je poleg Cankarja in Chestertona eden od redkih pisateljev, ki jih Kosovel čisto izrecno imenuje v svojih pesniških besedilih, sicer dokaj nasičenih z raznimi aluzijami, tudi takšnimi na naslove. V obdobju med obema vojnama, a tudi še po letu 1945, je bil Čapek na Slovenskem med najbolj navzočimi tujimi literati, ne samo v elitnejših edicijah in narodnem gledališču, ampak tudi v mladinskem slovstvu in dnevnem tisku. Bil je nasploh »najpogosteje prevajan češki pisatelj v slovenščino (16 knjig, vštevši ponovne izdaje nekaterih del) in o njem se

je tudi mnogo pisalo« (Urbančič 54). Njegova slovenska recepcija je bila vključena v proces, v katerem je Čapek, eden najvidnejših in priljubljenih sodobnih čeških pisateljev – kot predsednik češkega PEN-a »pomrežen« tudi s slovečimi imeni sodobne evropske književnosti kakor Wells, Shaw in France (Buriánek 109) – postajal svetovni avtor, bran in uprizarjan po Evropi in onstran Atlantika. Z mednarodno konsekracijo je prestopil meje matičnega literarnega polja, postal ime »svetovne književne republike« (Casanova) in zelo resen kandidat za Nobelovo nagrado. Kartoteka Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU že do konca leta 1925, ko je nastala Kosovelova konstrukcija, vsebujoča imeni Čapka in njegove dramske uspešnice, beleži okrog osemdeset omemb, poročil, oznak, recenzij, člankov. Očitno ga je pozorneje spremljal zlasti liberalni tisk (*Jutro*), saj je bil Čapek kot masarykovec in osebni prijatelj, nekakšni »Eckermann« karizmatičnega, tudi med Slovenci dokaj vplivnega češko-slovaškega filozofa in predsednika Tomáša G. Masaryka, primer liberalca, ki nacionalizem (narodno zavest) družil s svetovljanstvom in – v imenu civilnosti in individualizma, osmišljenih z etiko ameriškega pragmatizma – zavrača vzpon totalitarizmov, zlasti nacističnega in fašističnega, pa tudi komunističnega (o Čapkovi osebnosti in političnem profilu prim. Buriánek 7–11, 66–80; Lehár idr. 550–551). V času okrog nastanka Kosovelovega *Konsa* je Čapek doživel več revijalnih in tudi dva knjižna prevoda v slovenščino: drama *RUR* je bila knjižno natisnjena v Ljubljani že 1921, v letu njene praške premiere, in prav tam v Drami uprizorjena naslednje leto, Čapkov antiutopični, znanstvenofantastični in satirični roman *Krakatit* pa 1929, samo pet let po izvirniku. Njegove detektivke in druge povesti so v tridesetih letih precej objavljali celo v katoliško usmerjenem *Slovincu*; pozneje je zbudila pozornost zlasti Čapkova polemika s komunizmom, njegovi aforizmi pa so se skoraj vsakoletno pojavljali v slovenskih časopisih domala do danes. Čapek je bil na Slovenskem ne nazadnje dojet kot spodbuden zgled, kako lahko svetovno slavo doseže pisec iz »male« literature, pripadnik manjšega slovanskega naroda. Režiser in prevajalec *RUR* Osip Šest je na primer v *Gledališkem listu* oktobra 1922 zapisal: »Prav te dni je dobil dr. Hillar, režiser Narodnega divadla povabilo iz Londona, da se pripelje tja, da postavi R.U.R. – Častna beseda, jaz bi hotel iti prav zares v London s slovensko dramico«.

Razloge za slovensko in Kosovelovo zanimanje za Čapka bi bilo treba še preučiti. Bržčas je svoje prispevala tradicija »slavizmov« in slovanske vzajemnosti, ki je izvirala še iz dobe narodnih prerodov (znana je naklonjenost med Zoisom, Kopitarjem in Dobrovskim ter Čopom, Prešernom in Čelakovskim) in je v raznih oblikah protinemških oziroma protigermskih idejnih alians intenzivno spremljala razgrete nacionalizme pred prvo

svetovno vojno in razpad Avstro-Ogrske po njej. Po 1919 in vse do druge svetovne vojne se je na Slovenskem okrepilo raznovrstno sodelovanje ravno s Čapkovo domovino Češkoslovaško – kot Kraljevini SHS oziroma Jugoslaviji sorodno poversajsko slovansko federacijo v Srednji Evropi in članico »male antante« –, s tem pa se je pozornost slovenskih kulturnih elit še bolj kot prej naklonjeno usmerjala v njeno kulturno, umetniško življenje (prim. Urbančič 41–70). Toda to je samo splošno vzdušje, v katerem se je slovensko kulturniško oko večkrat in s simpatijami oziralo k češkemu literarnemu življenju. Da se je to oko pripelo ravno na Čapka, je poleg njegovega evropskega slovesa morala prispevati tudi privlačnost tistega, kar je objavil – tematika, stilna raznolikost in žanrski profil njegovih del, tesno povezanih z njegovim novinarstvom, publicistiko, filozofsko in politično esejistiko ter gledališko dejavnostjo (prim. Borko 145–146, Strohsová, Buriánek 102–113, Lehár idr. 586–590, 604–609, 641–643; Moldanová 51–53). Zlasti s svojimi znanstvenofantastičnimi antiutopijami in satirami, kot so romani *Továrna na Absolutno* (Tovarna Absoluta), *Krakatit* in *Válka s Mloky* (Vojna s salamandri/močeradi), je Čapek namreč presegal lokalne češke kronotope (čeprav je iz njih praviloma izhajal), da bi tematiziral širše evropske in svetovne problematike, upodabljal globalne prostore. Kritično in kompleksno intelektualno refleksijo modernosti je izpisoval v tipično modernih, urbanih zvrsteh (detektivka oziroma kriminalka, znanstvena fantastika), pri čemer je težnjo k popularnosti, poljudnosti, humorju, ironiji in uporabi žanrov na svojsko eklektičen način združeval s tehnikami »elitističnega« modernizma, kot so večperspektivnost, slogovno-sociolektalna polifonija, ambivalenca, tok zavesti in fragmentacija pripovedi ipd. Nič kaj bolje ni raziskano, kakšen je bil Kosovelov odnos do enega vodilnih likov sodobne češke književnosti in publicistike. Domnevamo lahko, da je v Čapku videl ustvarjalca, ki je bil v svetovnozgodovinsko kritičnem trenutku dvajsetih let tako kot on zagovornik svobodomiselnega humanizma in je s te – za marksistične sodobnike, radikalne avantgardiste in poznejše eksistencialiste naivne, za konservativne katolike pa nesprejemljive – perspektive kritično in kozmopolitsko razmišljal o čereh modernosti, njenem ekscesnem racionalizmu, tehnizaciji, kapitalističnem izkoriščanju, imperialističnem nasilju in nevarnosti totalitarnega pomasovljenja. Blizu mu je bilo najbrž še Čapkovo razgibano, skoraj novinarsko neposredno odzivanje na odprte, konfliktne historične procese aktualne sodobnosti, ki se je kazalo ne samo na ravni etično-političnega angažmaja, temveč tudi v hibridni estetiki pisanja: na eni strani katastrofizem, ekspresionistično vizionarstvo in groteska, na drugi pa empirična, domala publicistična stvarnost, stiliziranje neliterarnih diskurzov, modernistična montaža perspektiv, razdvojenost med lirizmom in kritiko, humorjem in patosom.

Kakšen je torej »zgled«, ki ga je Kosovel v *Konsu* medbesedilno priklical v argumentacijsko strukturo svoje pesniške kritike moderne civilizacije? Čapkova drama *R. U. R. – Rossum's Universal Robots: Kolektivni drama o vstopni komediji a třech dějstvích* je nastala 1920, praizvedbo pa je doživela 1921 v Narodnem divadlu v Pragi in Hradcu Králove. Njena premiera v Ljubljani je bila oktobra 1922, v istem letu je sledilo dvanajst ponovitev; malo pozneje so jo uprizorili še v Beogradu in Mariboru. *RUR* je postal evropska uspešnica (prim. Buriánek 141–142): v Londonu so ga postavili na oder 1923 in ga čez dobro desetletje celo priredili za britansko televizijo BBC (1938 in ponovno 1948), kar je verjetno spodbudilo epidemično širitev ideje robota po svetu (»R. U. R.«; Ocvirk 588). Čapkova drama o Rossumovih univerzalnih robotih je zmes znanstvene fantastike, črne utopije in satire na zahodno civilizacijo, zaznamovano z idolatrijo napredka, instrumentalnim odnosom do sveta, subjektivistično voljo do moči, globalnim kapitalizmom in množičnimi prevratnimi gibanji. Poetika tridejanke *RUR* kljub svojemu ekspresionističnemu katastrofizmu in stilni mešanici patosa, alegorije, groteske in ironije ni modernistična, saj v glavnem pregledno in koherentno razvija futuristično, a znotraj znanstvenofantastičnih premis verjetno dramsko zgodbo. Toda z mimetičnimi postopki predstavljanja in z zaprto kompozicijsko formo *RUR* tematizira ključne aporije modernosti, vsebuje pa tudi moderni eksistencialno-družbeni angažma, značilen za znanstveno fantastiko in črne utopije od H. G. Wellsa do Zamjatina, Huxleyja in Orwella.

Dramsko dogajanje, razčlenjeno v predigro in tri dejanja, je mogoče povzeti kot zgodbo o svetovnem uporobotovanju proti človeškim gospodarjem, uničenju človeške civilizacije in nastanku posthumane družbe (isti tematski vzorec se ponovi v Čapkovem romanu *Vojna s salamandri* iz leta 1936). V predigri Helena Glory, mlada, lepa, bajno bogata in elegantna hčerka predsednika mednarodne delniške družbe, obišče otok, ki je središče svetovne proizvodnje robotov. Inženir Rossum je tu pred leti izumil živo, protoplazmi podobno snov, iz nje pa prvi sintetiziral umetnega človeka, robota. Rossumov sin je izum, ki je očetu, obsedenem z znanstvenim romantizmom, pomenil titansko zmago nad Bogom in naravo, izpopolnil in izrabil za množično, uporabno in profitno proizvodnjo. Funkcionalno različne tipe robotov kot nadomestne delovne sile za svetovno tržišče zdaj proizvajajo nasledniki Rossumovega podjetja pod vodstvom Harryja Domina in ostalih članov uprave. Helena svojim otoškim gostiteljem razkrije, da je mednje prišla kot aktivistka mednarodne »Humanitarne lige«, ki se zavzema za človekove pravice brezobzirno izkoriščanih robotov. Domin jo nazorno, s ciničnimi eksperimenti predstavljanja ljudi kot robotov in obratno (na videz namreč med njimi ni razlike, kajti čapkovski

roboti so nekakšni transhumani kloni ljudi, ne pa mehanske naprave ali ki-borgi) izkustveno prepričuje, da roboti niso človeški, ker nimajo občutkov in čustev, svobodne in lastne volje, zato tudi pravic ne potrebujejo. V njih vidi le sredstvo, s katerimi naj bi se človeštvo osvobodilo od dela in v sproščeni energiji doseglo nesluten razmah. Domin in drugi člani uprave se v Heleno na mah zaljubijo, Domin jo kar na lepem drzno zasnubi, Helena pa se snubitvi prav tako nepričakovano takoj vda – humanitarna aktivistka se pridruži ekipi izkoriščevalske multinacionalne korporacije. Čez deset let sledi glavno dogajanje v treh dejanjih, ki predstavljajo katastrofično antitezo progresističnim vizijam iz prologa, obrat utopije v njeno senčno, črno stran. Helena, Dominova žena, v pogovorih s služkinjo Nano in nekaterimi člani uprave spoznava, da množična produkcija robotov krši tako tradicionalno krščansko moralo kakor naravne zakone in da se človeštvo z osvobajanjem od dela degenerira, saj se rojeva vedno manj otrok. V nenadni panični reakciji Helena zažge Rossumove formule za umetno ustvarjanje žive snovi, iz katere so narejeni roboti. Od moža in članov uprave izve, da se roboti – zlasti tisti, ki so jih opremili kot vojake za osvajalne vojne držav – vsepovsod organizirajo, upirajo ljudem in širijo svetovno revolucijo. Njihovi napadi na ljudi se bližajo tudi Rossumovemu otoku, pod vplivom revolucionarnih gesel, ki se širijo prek svetovnih komunikacij, pa začnejo oblegati prostore tovarne še domači otoški roboti. Oblegana uprava kmalu ugotovi, da se brezoblični množici sovražnih robotov ne more niti upreti niti pobegniti pred njimi. Propade še možnost pogajanj, s katerimi bi se Helena, pestunja in upravniki lahko rešili v zameno za Rossumovo formulo (saj jo je Helena uničila), ki bi omogočila preživetje robotov, sicer narejenih le za dvajsetletno življenje, brez možnosti, da bi se razmnoževali sami. Dr. Gall, upravnik razvojnega oddelka, ostalim pojasni nepojmljivo sovražno čustvovanje in vedenje robotov, ki so bili zasnovani kot nečloveško brezčutni: zaradi Helenine želje, da bi roboti imeli dušo, je na lastno pest razvil robota, ki je čutno vzdražljiv in čuti bolečino, iz te inovacije pa so roboti proti njegovi volji in načrtom razvili sovraštvo in maščevalnost. Roboti vdrejo v prostore demoralizirane, z usodo že kar obešenjaško in cinično sprijaznjene uprave in pobijejo vse ljudi na Rossumovem otoku. Prizanesejo le najstarejšemu, stavbeniku Alkvistu (sicer tudi vztrajnemu humanističnemu kritiku robotike), ker verjamejo, da bo zmožen rekonstruirati Rossumovo formulo preživetja. Alkvistu to sicer ne uspe niti po dolgotrajnih naporih, a se igra izteče z biblično zanosnim oznanjenjem novega človeštva, nastalega iz upornih robotov. Novi rod robotov se obeta zaradi še enega naključnega (čustvenega) elementa v dramski zgodbi: robot Primus in robotka Helena sta se Alkvistu pripravljena žrtvovati drug za drugega, da bi ta s seciranjem njunih teles rekonstruiral formulo

reprodukcije. S to predanostjo drugemu pa začudena »odkrijeta« čustvo ljubezni in v Alkvistovih očeh postaneta nova, posthumana Adam in Eva. V tendenčnem zaključku Alkvist oznani idejo, da je ljubezen rešilna sila, ki bo iz robotov ustvarila novo človeštvo.

Dramske osebe *RUR*, sicer psihološko modelirane, a tipizirane in poimenovane z alegorično zgovornimi imeni (Rossum → razum, Helena → sončni žarek, lepota, Domin → gospostvo, nadvlada, inž. Fabry → fabriciranje), so strukturirane v tri redove in različne konfliktno pare. V prvem redu so upravniki in raziskovalci, ki vodijo proizvodnjo in prodajo robotov, v drugega sodijo roboti, v tretjem pa sta dve ženski (Helena in Nana), ki nista vključeni v podjetje in sta – v nasprotju z modernostjo in futurističnostjo ostalih dveh skupin – nosilki čustvenosti, humanosti in tradicionalnih vrednot. Zgodbo gradi predvsem opozicija med ljudmi in roboti, ki so »oblečeni kot ljudje, njih kretnje in govorica so presekanke, lica so jim brez izraza, pogled srep«; neznosna drugost robotov, ki so videti popolnoma istovetni z ljudmi, so pa telesno in psihično poenostavljeni, reducirani na čisto ekonomsko funkcionalnost, poraja tudi mnoge slogovne učinke potujitve in groteske. Dogajalni prostor drame je otok, od *Utopije* Thomasa Mora (1516) žanrsko tipična, s svojo ločenostjo, dislociranostjo od ostalega sveta pravzaprav kar topična lokacija utopij (za utopični žanr je prav tako značilen tudi motiv Helene kot prišleka, ki spoznava 'krasni novi svet'; Daemmrich 358–361). Dogajanje je razčlenjeno na tri prizorišča. Prvo je »centralna pisarna« uprave, ki s številnimi rekviziti (zemljevidi, telefon, vozni redi) in uvodnimi pogovori (telegrafiranje, množična naročila od vsepovsod, poročila o robotih kot svetovni atrakciji) evocira »moško« geopolitiko posvetovljene kapitalistične ekonomije; drugo je bolj meščanski, zasebni in »ženski« interier Heleninega salona, v katerega pa prek tehioskopij – predstavljanja dogajanja v prostorih zunaj scene – še bolj izrazito in kontrastno vdirajo naraščajoči valovi kaosa vsesplošnega robotskega prevrata; tretje in zadnje prizorišče je laboratorij, od faustovskih in drugih alkimističnih pripovedi o izdelovanju homunkulov naprej fikcijski arhetip za dileme, ki jih poraja kosanje človekovega znanstvenega, eksperimentalnega, raziskujočega uma z Božjim redom stvarstva ali zakoni metafizične Narave.

Problematiche, ki jih na omenjenih prizoriščih eksemplificirajo Čapkovi dramski liki in siže, segajo v samo srž novoveške in porazsvetljenske modernosti. Na metafizični ravni *RUR* svari pred možnimi posledicami faustovskega mita Zahoda in predoča samorazdiralnost velike pripovedi o samopresegačem se napredku: s seganjem prek meja človeškega, z izdelovanjem homunkulov, umetnih teles in zavesti – predhodnikov klonov, kiborgov, androidov, genetskega in bio-inženiringa – moderna civilizacija

ogroža sam obstoj človeštva kot biološke vrste. Znanstveno spoznavanje zakonov narave, njihovo posnemanje, reproduciranje in umetno uravnavanje v korist znanstvenih, gospodarskih in socialno-političnih elit je prikazano kot kršitev mitičnih in verskih tabujev, ki varujejo podedovani kozmični red, in kot uresničevanje ničejanske »volje do moči« subjekta, ki se je odrekel čutenju presežne drugosti. O zadnjem priča Dominova zanosna napoved »novega pokolenja«, ki mu zaradi popolnega gospodovanja nad manjvredno raso robotov ne bo treba delati – ta rod ima poteze ničejanskega nadčloveka (Čapek, *RUR* 49–50); uničevalnost subjektivizma kot metafizike, utemeljene na goli moči, v imenu katere subjekt razpolaga s sabo, z drugimi in s svetom, se razkrije in dovrši v triumfu robotov nad človeštvom: »Svet je tistega, kdor je silnejši. Kdor hoče živeti, mora vladati. Gospodarji sveta smo!« (64). Izrazitejša in doslednejše izpeljana od kritičnih evokacij metafizike volje do moči je Čapkova izraba tradicionalnih religioz-nih tabujev, stereotipno zakoreninjenih občutij in kulturno podedovanih vrednot kot podlag za oblikovanje antiutopične perspektive. Na primer, poročanje o Rossumovih velikih odkritjih na poti do umetnega človeka, s katerimi da je »hotel [...] nekako znanstveno odstaviti Boga« (Čapek, *RUR* 8–9), je pomešano z ironijo, gnusom in grotesknostjo sluzastih snovi v epruveti; s kulturno tradicijo pogojeni gnus, organski odpor do telesnosti umetnega človeka avtor še stopnjuje, ko dramski liki govorijo o tayloristični množični industrijski izdelavi robotov, ki s tvorjenjem in montažo telesnih udov in organov v neskončnost množi frankensteinovske stvore. V besedilu kar naprej izstopa groteskno vznemirljiva, tesnoba in odpor zbujajoča tujost, *Unheimlichkeit* robotov – med ljudi pomešanih drugih, ki zbuja strahove. Roboti so »mehanično [...] popolnejši od nas, a nimajo duše«, so »inženirski izdelek[,] tehnično bolj dovršen kot izdelek prirode« (10), zato s svojo navidezno normalnostjo, z zunanjo človekolikostjo, katere obnašanje pa ne izvira iz njihove lastne subjektivitete, delujejo mehanično, groteskno grozljivo (»Nič ni človeku bolj tujega kot Robot«, 18). So poenostavljene kopije ljudi, ki so z vidika proizvodne računice funkcionalno popolnejše, brez nekoristnih organov ali škodljivih psihičnih lastnosti človeka. Zato so navidezni ljudje, ki pa jim manjkajo temeljni eksistenciali: roboti na primer ne poznajo tesnobe, strahu pred smrtjo, ne čutijo bolečine. So »brez lastne volje. Brez strasti. Brez zgodovine. Brez duše« (19), torej brez subjektivitete, ki s svojo samorefleksivnostjo in z mehanizmi kulture edina lahko proizvede zgodovinsko zavest, na podlagi katere se oblikujejo moderne kolektivne, družbene identitete. V figuro robota, ki je del družbe, vendar vanjo ne sodi, je tako preslikana zgodovina, a tudi Čapku usodno bližnja prihodnost mnogovrstnih ksenofobnih, rasističnih in razredno-socialno izključujočih podob, stereotipov.

Uprava firme RUR obravnava robote ne le kot družbeno brezpravne sužnje, temveč kot žive stroje in potrošno blago. Služijo uresničenju utopije o človeku, ki bo užival v novi kulturi brezdelja in prostega časa kot novi Adam v raj. Dominov govor o tej utopiji pa oblikuje Čapek kot blasfemično, ironično in modernizirano kontrafakturo svetopisemskega imaginarija raja. Pramen, ki skozi dramski diskurz RUR opozarja na Rossumovo in Dominovo sprevačanje temeljnih civilizacijskih mitov in religioznih pripovedi, povezuje predigro z glavnim dogajanjem in nakazuje, da antiutopija kot žanr, ki je doživljal enega od vrhov ravno v obdobju modernizma med obema vojnoma, problematizira moderno – znanstveno, družbeno-politično, gospodarsko – kršenje etičnih načel in prepovedi, simboliziranih v mitih in izročilih verskih zgodb, podob in likov (spomniti se velja na pravzor tega kompleksa, Faustovo pogodbo s hudičem). Tradicionalno verna služkinja Nana tako vidi v robotih »greh zoper Boga« in »iznajdbo hudiča« (26), humanistični stavbenik Alkivist, moralistični kritik »napredka«, zlovešče označi »raj« brezdelja kot »Dominovo Sodomo« (34), po kataklizmičnem koncu človeštva pa v svetopisemskem tonu prikazuje rojstvo ljubezni med robotoma Heleno in Primusom kot novega Adama in Evo v raj.

Na ozadju splošne kritike metafizike novoveške zahodne civilizacije in prevpraševanja etike znanosti, značilnem za znanstveno fantastiko in črne utopije, se odpirajo tudi bolj specifični družbeni in politični problemi Čapkove sodobnosti: Kako je s humanizmom v racionaliziranem, industrializiranem, tehnično čedalje bolj dovršenem svetovnem kapitalizmu, kaj ostaja od »bistva« človeka in kako uresničljive so njegove pravice v pogojih, ko je človek razredno konkretiziran kot proletarski delavec, s kapitalistično-kolonialnim izkoriščanjem okrnjen na funkcijo proizvodne storilnosti in gospodarske učinkovitosti? Kako ohraniti individualno držo v času rastočega pomasovljenja, ki postopno zajema vladajočo politiko na eni strani in gibanja odpora na drugi strani ter v predddverju velike gospodarske krize destabilizira komaj vzpostavljene okvire zahodne liberalno-demokratske družbene ureditve? Čapkova invencija lika robota je že sama na sebi hiperbolična in fiktivna uresničitev idealov iz diskurza taylorizma, na katerega besedilo aludira, ko dramske osebe govorijo o »živih in inteligentnih delavnih strojih«, dovršenih inženirskih izdelkih, na proizvodno funkcionalnost poenostavljenih kopijah ljudi, ki se povsem ujemajo s kapitalistično kalkulacijo stroškov in profitov in z znanstveno upravljano, zaradi večje učinkovitosti in storilnosti na ločene rutinske postopke natančno razčlenjeno verigo proizvodnje (Čapek, *RUR* 9–18). Robota imamo lahko za primer fikcijske podobe, ki na ravni elementov besedilnega sveta simbolno transfigurira in kondenzira realnost diskurzov, ne da bi se nujno

opirala na posnemanje tujega govora ali druge običajne postopke medbesedilnega predstavljanja.

Univerzalnost in svetovna distribucija robotov, o katerih govorijo Čapkove osebe, sta fikcijski primer za logiko delovanja svetovnega gospodarskega sistema, globaliziranega kapitalizma: roboti nastopajo kot nadomestna delovna sila – predpodoba postmoderne robotizirane proizvodnje in izkoriščanja slabo plačanih delavcev v tretjem svetu –, ki v svetovni ekonomiji povzročajo prave pretrese, kot sta brezposelnost in padanje cen. Z rekviziti, kakršni so telefon, vozni redi, in z navideznimi citati novinarskih poročil drama odraža strukturo gospodarsko in medijsko-informacijsko čedalje bolj povezanega sveta, v katerem je zgodovinsko dogajanje tako prepleteno in povezano, da je lahko le svetovno (kakor je bila svetovna tudi vojna, ki se je končala le dve leti pred prvo objavo *RUR*). V tako reprezentiranem kontekstu je Čapek v podobo robotov investiral svoje dožemanje masovnih gibanj 20. stoletja in množičnega človeka; v drugem dejanju se na primer za okni obleganega *RUR* kaže brezoblična množica popolnoma enakih ljudi, »razburkana materija, bedasta množica« (47, 57, 60). Masovnost, ki mu je kot liberalcu morala zbuditi odpor, podobno kot je v obdobju po prvi svetovni vojni in sovjetski revoluciji vznemirjala tudi Joséja Ortego y Gasseto v *Uporu množic*, je Čapek v svoji igri povezoval še s citatnim posnemanjem fragmentov iz diskurza sovjetske proletarske revolucije po letu 1917, ki jih je ponekod neločljivo pomešal s slutnjami grozečega vzpona nacizma in njegove rasistične govornice (24. februarja 1920 se je Nemška delavska stranka, DAP, preimenovala v zloglasno, skrajno nacionalistično in rasistično »nacional-socialistično« stranko NSDAP, 28. julija 1921 pa je njen »vodja« postal Adolf Hitler): pobesneli robot Radius je prepričan o večvrednosti robotov od človeške rase, v isti sapi pa govori o nuji, da se umetni ljudje osvobodijo od suženjskega izkoriščanja (35–36); dramske osebe v časopisju berejo o »revolти robotov«, ustanovitvi »prve organizacije Robotov« in »revoluciji vseh Robotov sveta« (41), roboti, ki oblegajo upravo *RUR*, pa vzklikajo v stilu militantnih revolucionarnih gesel, ki se skoraj ne ločijo od topik rasističnega diskurza (44–45).

Vse te imaginacijsko simbolne ponazoritve in citatne transformacije diskurzivne konstelacije v deziluzijskem, s frustracijami in travmami nabitem obdobju po prvi svetovni vojni – ko se že napovedujejo procesi, ki bodo vodili v drugo veliko svetovno morijo – nakazujejo krizo demokratičnega kapitalističnega reda, ki je s težnjo po profitu in neomejenem napredku iz sebe proizvedel kaotične sile masovnih, prevratniških gibanj, izključevalnih ideologij, podprtih z vojaško silo.

Z interpretacijo sem skušal naznačiti samo nekaj kontekstov, vpisanih v Čapkovo dramo *RUR* in prek nje priklicanih tudi v pomenjanje

medbesedilne strukture Kosovelovega *Konsa*. Med Kosovelom in Čapkom, predvsem njegovimi poznejšimi deli, na primer romanom *Vojna s salamandri*, bi gotovo odkrili še mnoga stičišča in sorodnosti, čeprav se seveda v marsičem razlikujeta: prozaist in dramatik Čapek je ideološko liberalec, nazorsko pragmatist in nasprotnik komunizma, pesnik Kosovel pa je v zadnjih letih življenja politično radikalnejši, bliže komunizmu; Čapek je kot intelektualec podpornik domače oblasti (Masarykov osebni prijatelj), a to v edini srednjeevropski liberalno-demokratski državi z razvito civilno družbo med obema vojnama, Kosovel pa kot slovenski priseljenc iz fašistično ogrožene Primorske v centralistični, dokaj represivni Kraljevini SHS deluje na mejah oporečnosti; Čapek skuša »resno« literaturo približati »običajnim« ljudem, piše bolj poljudno, včasih tudi trivialno, žanrsko, Kosovel pa je nastrojen zoper meščansko elitno in malomeščansko popularno konzumacijo umetnosti ter išče alternativo v avantgardnem in proletkultovskem delovanju med mladino in delavstvom. Ob teh razlikah pa imata Kosovel in Čapek tudi veliko skupnega, saj sta vsak v svoji književnosti utirala pot modernizmu in njegovemu kozmopolitizmu; Čapek je denimo s prevodi Apollinaira in z esejmi o modernih smereh (kubizmu, ekspresionizmu, pragmatizmu) od leta 1919 pomembno vplival na prenovo češkega pesniškega jezika in obnovil s prvo svetovno vojno prekinjeno odpiranje Češke zahodnim avantgardizmom (Strohsová 587–588). Pri obeh avtorjih pa se – tako kot še marsikje v Srednji Vzhodni Evropi (prim. Krasztev, Bojtár) – medvojni literarni modernizem kaže na hibriden in eklektičen način, kot sočasno razvijanje in prepletanje različnih smeri (od prvin futurizma in kubizma do ekspresionizma), cepljenih na rezidualne tokove kulturnega nacionalizma, lokalne tradicije in estetske vzorce, podedovane iz postromantike in moderne. Oba sta s svojo literaturo angažirana, kritična in svetovljanska premišljevalca moderne dobe (njene tehničiranosti, kapitalističnega izkoriščanja, imperializma, neučinkovitih mednarodnih ustanov, represije in nasilja, volje do moči), ki izhajata v glavnem iz humanizma, kakršnega je v tem času zagovarjal na primer Romain Rolland. Kljub nasprotovanju izključujočemu nacionalizmu in šovinizmu sta se oba dejavno zavzemala za svoja naroda, ko sta bila ogrožena s strani nacizma in fašizma. Pri obeh je izkušnja prve svetovne vojne odmevala v katastrofizmu, oba sta svoje delo usmerjala v neposredno, odprto sodobnost, ki sta jo zajemala s planetarnim pogledom in osvetljevala z mnogih, tudi ambivalentnih vidikov (nihanja med ironijo in lirizmom, poetičnostjo in prozaičnostjo). Druži ju ne nazadnje še medbesedilna in meddiskurzivna poetika in uporaba načela montaže, kjer se tekst spreminja v mozaik glasov, citatov, raznorodnih stilov in perspektiv, tudi žanrov, diskurzov in topik iz sodobne množične kulture, časopisov in znanosti.

Za konec: čeprav je sklic na Čapka le droben vozec v Kosovelovem tekstnem miceliju, se v njem medbesedilno prepletejo niti, ki vodijo daleč v globino, širjavo in zaledja zgodovinskega dogajanja Evrope v 20. letih 20. stoletja.

LITERATURA

- Borko, Božidar. »Literarni profil Karla Čapka«. *Ljubljanski zvon* 52 (1937): 145–151.
- Bojtár, Endre. »The Avant-Garde in East-Central European Literature«. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2004. 364–373.
- Buriánek, František. *Karel Čapek*. Praha: Melantrich, 1978.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Ed. du Seuil, 1999.
- Čapek, Karel.: *Krakatit: roman*. Prev. Ferdo Kozak. Ljubljana: Umetniška propaganda, 1929.
- — —. *Pogovor s T. G. Masarykom*. Prev. Janko Orožen. Ljubljana: Tiskarna Merkur, 1937.
- — —. R. U. R.: *Rossum's Universal Robots: kolektivna drama v treh dejanjih s predigro*. Prev. Osip Šest. Ljubljana: Zvezna tiskarna, 1921.
- — —. *Vojna s salamandri*. Prev. Zdenka Škerlj-Jerman. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- — —. *Zakaj nisem komunist*. Ljubljana, 1944.
- Daemrich, Horst S. in Ingrid G. *Themen und Motive in der Literatur*. 2. izd. Tübingen in Basel: Francke, 1995.
- Frenzel, Elizabeth. *Motive der Weltliteratur*. 1. izd. Stuttgart: Kröner, 1976.
- — —. *Stoffe der Weltliteratur*. 10. izd. Stuttgart: Kröner, 2005.
- Jary, David in Julia. *Collins Dictionary of Sociology*. Glasgow: Harper Collins, 1991.
- »Karel Čapek«. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. 25. maj 2009. http://en.wikipedia.org/wiki/Karel_%C4%8Capek [dostop 28. 5. 2009]
- Klíma, Ivan. *Velký věk chce mít těžké mordy: Život a dílo Karla Čapka*. Praha: Academia, 2001.
- Kosovel, Srečko. »Kons«. *Zbrano delo* 2. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1974. 33.
- — —. »Mehaničom«. *Zbrano delo* 3/1. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977. 113–114.
- Krasztev, Péter. »From Modernization to Modernist Culture.« *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2004. 332–348.
- Lehár, Jan idr. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.
- Moldanová, Dobrava. *Česká literatura období avantgardy: 1918–1945*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2002.
- Ocvirk, Anton. »Opombe«. S. Kosovel: *Zbrano delo* 2. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1974. 553–718.
- — —. »Opombe«. S. Kosovel: *Zbrano delo* 3/2. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977.
- »R. U. R. (Rossum's Universal Robots)«. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. 19. maj 2009. [http://en.wikipedia.org/wiki/R.U.R._\(Rossum's_Universal_Robots\)](http://en.wikipedia.org/wiki/R.U.R._(Rossum's_Universal_Robots)) [dostop 28. 5. 2009]
- Steiner, Peter. *The Deserts of Bohemia: Czech Fiction and its Social Context*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.

Strohsová, Eva. »Karel Čapek«. *Dějiny české literatury IV: Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Ur. Jan Mukařovský idr. Praha: Victoria publishing, 1995. 586–605.

Šest, Osip. »Karel Čapek: R. U. R.« *Gledališki list*. Ljubljana: Udruženje gledaliških igralcev, Mestni odbor Ljubljane, 1922–23.

van Rinsum, Annemarie in Wolfgang. *Lexikon literarischer Gestalten*. 2. izd. Stuttgart: Kröner, 1993.

Urbančič, Boris. *Slovensko-češki kulturni stiki*. Ljubljana: Mladika, 1993.

Zourabichvili, François. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.

Kosovel's Reference to Čapek and Its Context

Keywords: Slovene literature / Czech literature/ intertextuality / interdiscursivity / modernism / antiutopia / social engagement / Kosovel, Srečko / Čapek, Karel

Kosovel's 1925 poetic montage *Kons* contains a series of references to Karel Čapek's dystopian science-fiction play *RUR* of 1920, which was printed in Ljubljana in 1921 and then staged in 1922. During the interwar period, Čapek was the most widely translated and cited contemporary Czech writer in Slovenia; he was also interesting because he made his way into the world literature system and also because of his "global" perspective on the complex issues of the modern age. The reference to and concise paraphrase of Čapek's play *RUR*, in which the concept of the robot was first introduced, can be seen as a modernist intertextual example for Kosovel's engaged cosmopolitan treatment of a complex discursive problematic. In this discursive constellation, the metaphysic tradition of the modern rational and instrumental attitude towards the world and otherness (inscribed in the development of the motif of an artificial human or homunculus), substantiated by power, is historically realized in the form of social and political conflicts of globalized industrial capitalism; these conflicts are summed up in the Taylorist concept of production, which reduced the working class to a mechanism due to its logic of maximizing capital. After the First World War, the conflicts inherent in western modernity and capitalism gave rise to mass revolutionary movements and totalitarian regimes that brought European civilization to the verge of ruin. Čapek's and Kosovel's humanism was able to perceive and express this in many texts that were similar in terms of their hybrid, eclectic version of modernism, cosmopolitan view, and intertextual poetics.

Maj 2009