



Zdeněk
Kožmín

Čapkova umetnost portreta

Izdajatelj vrste Čapkovih del Miroslov Halík meni, da želijo v publicistiki objavljeni portreti pesnikov, igralcev, znanstvenikov, glasbenikov, politikov in sploh ljudi, ki so prevzeli Karla Čapka, »začrtati osebnostne poteze, človeški tip umetnika, tipiko našega človeka in se dokopati do spoznanja o ljudeh kot o res pravih osebnostih«. ¹ Tu želimo na Halíkovo ugotovitev navezati in pristopiti k Čapkovim be-

sedilom prav kot k izoblikovanim modelacijam določenih osebnosti.

V enem izmed feljtonov ² piše Karel Čapek tudi o srečanju s samim seboj: pred tridelnim ogledalom pri krojaču. Ko je slekel suknjič, je pred sabo opazil človeka v profilu, ki je gledal nekam v kot in si tudi odpenjal suknjič. »To me je prizadelo zelo neprijetno,« nadaljuje Čapek, »ne morda zato, ker se je moški pred menoj slačil, ampak ker mi je bil njegov obraz iz profila nadvse tuj, pri tem pa kar mučno znan.« Med stalnimi Čapkovimi skušnjavami je, da prikazuje svoje portretirane osebnosti z raznih strani, prestreže jih pri pogledu naravnost in tudi tako, kot jih ponavadi ne gledamo. Navzlic bogati iznajdljivosti v Čapkovem mojstrskem portretiranju je tudi mogoče ločiti tri temeljne postopke: 1. odkrije se optimalna točka, iz katere se nam oseba nekako nenadoma razkrije v svojem bistvu; 2. ustvarijo se polarnosti, dihotomije, dialektična nasprotja, v katerih oseba oživi v svoji dinamičnosti; 3. razvije se pluralnost sestavin, širok displaj znakov, ki je usmerjen k presečišču, k enotnosti.

Poskusimo z omenjenim »tridelnim ogledalom« iz našega prikaza rekonstruirati nekatera žarišča v tehniki Čapkovega portretiranja.

1

Rabindranath Thákur (Tagore) ³ je v splošnih potezah kartografiran takoj s prvim stavkom v eni izmed Čapkovih priložnostnih glos: »Sedi in pije iz skodelice čaj s povešenimi očmi.« Tiste pobešene oči, ko pije čaj, odkrivajo že vso izrazitost in tihost Thakurjeve pojavnosti. Besedilo pa oba vidika še nadalje pogloblja: »Govori tiho in sladko, še slajše pa molči.« Celoten portret je usmerjen k vznesenosti. Pridemo do ugotovitve, da govori iz Thakurjevega videza »nenavadno žlahtna kultura v aristokratizmu

¹ Poznámky vydavatelovy, in: K. Č., Ratolest a vavřín, Praha 1947, str. 341

² Co neznáme, in: K. Č., Jak se co dělá, O lidech, Praha 1960 str. 195–197

³ Rabindranath Tagore, in: K. Č., O umění a kultuře II, Praha 1985, str. 313

telesne popolnosti in nekakšnega življenjskega estatizma, zavedaje se sebe do zadnjega giba. »To, kar je bilo povedano že s prvim reportažnim stavkom, je na koncu transponirano v refleksivno podobo, na filozofsko raven. Seveda pa Čapka razjeda nedorečen dvom, kot da bi hotel v priznani in spoštovanja vredni dostojanstvenosti s svojim povečevalnim steklom »najti majhno napako«, da se za vsem tem skriva tudi čisto navaden človek, lahko tudi malo smešen: »Rabindranath Thakur, s položenimi rokami na prsih, je tak, kakor bi molil. Pričakuješ, da se bo zgodil čudež. Namesto čudeža lepi stavec vstane, plava lahkotno po sobi in se s tenkim glasom poslovil. Good bye!«

Čapek tu svoje približevanje k Thakurjevi osebnosti le bolj v obrisih načrtuje in je povsem zavestno tudi sam nenehno v igri: portretiranca je prepuščen košček njegove skrivnostnosti, tudi če postaja znova in spet civilna. Kakor da bi ključ Čapkove glose v Thakurjevih vratih odklenil enkrat samkrat skrivnostno orientalsko ključavnico. Čapek razjasnjuje tudi osebe povsem civilnih poklicev tako, da obvarujejo bistvo svoje lastne osebnosti v nekakšnem plodnem in srečnem somračju svoje lastne notranjosti. Tako je na primer v glosi ob šestdesetletnici slovenskega arhitekta Jožeta Plečnika⁴ naglašena velika skromnost in nepridobitništvo slovitega človeka: »Prihaja v Prago nenajavljen, z načrti pod pazduho, gre med mojstre in gradbince na Grad, se pomenkuje, ogleduje rastoče delo in spet izgine, še preden kdo zve, da je sploh bil v Pragi.« Ta nevpadljivost pa je v drugem valu razigrana z novo semantično bogatostjo: »Ne sprejema honorarjev za spoštljivo in častno delo, katero opravlja s strašansko potrpežljivostjo in pieteto, ob tem ko premišlja, riše in prerisuje vsak kamen v zidnem vogalu in obokih.« Sklepni Čapkov »resume« zariše v refleksivni poanti zvezo med stavbo in njenim ustvarjalcem še z obratne strani: »Za praški Grad je posebna sreča in čast, da bo na veke ostal označen s čisto, plemenito in vzneseno mislijo arhitekta Plečnika.«

Čapek s takim pristopom pri portretiranju osebnosti ne išče tradicionalno pojmovanih lastnosti ljudi, ampak modelira svoje osebnosti kot bistveno pogojene z določenimi objektivnimi vrednotami, ne da bi seveda tisto »notranje«, tisto »osebno« odrinil iz zornega polja. Ko upodablja uporabljen model, pogosto pomakne v ospredje prav tisto osebo, kakor da bi vodila pot do objektivnega spoznanja samo in le prek specifičnosti določenih jazov. Tako je tudi v jubilejni glosi ob šestdesetletnici revolucionarnega pesnika Petra Bezruča,⁵ znanega po tem, kako je bil plah in hotel biti anonimen. Že z naslovom (ta je pri Čapku kar pogosto kot modelujoč ključ) PB je zelo natančno označen model, s katerim bo Bezruč eksponiran: model zatajevanja, skrivanja. Takoj prvi stavek zadene v jedro stvari: »Malo jih je, ki poznajo njegov obraz ali karkoli iz njegove fizične eksistence.« Potem pa prehaja k Bezručevi »drobni, čisti in skorajda lepopisni« pisavi, ki je sama že skrivališče »hreščečega, divje patetičnega barda«. Bezruč kot človek »spravi iz sebe« malo besed, če pa ga kdo ogovori na ulici, »se zdi, kakor da bi hotel zbežati ali pa se zariti pod zemljo«. Tu se njegovo robustno lice skrivi »z neko čudno bolestinjo in tišino zaupanja«. Tu smo pri globinskih plasteh pesnikove osebnosti, vendar je prav tu Čapkove raziskave konec. »Čudna bolest« in »tišina zaupanja« sta najzgodnejši meji,

⁴ Arhitekt skoro neznámý, in: K. Č., O umění a kultuře III, Praha 1986 str. 290–291

⁵ PB, in: K. Č., O umění a kultuře III, Praha 1986, str. 101

do koder je mogoče iti. Sklepni del svojega portreta modelira Čapek spet ob Bezručevem uhajanju: »Izmaknil se vam bo v pogovoru tako, kakor se je skril pod mizo, ko sem ga hotel narisati.« To uhajanje pa nato s kontrastom okrepi sama čestitka v sklepnem stavčnem podredu: »Če bi bil z njim, mu tega ne bi mogel povedati, kajti skočil bi nemara skozi okno; vendar nam s te dalje ne bo ušel in se izmaknil, zato na dan s tem: Petr Bezruč, pesnik, gremo k Vam kot gratulanti; če bi se kakorkoli skrivali, vam krepko in ganljivo stiskamo roko, ki je napisala Šlezjske pesmi; zdravi ostanite.« Vendar je model zatajevanja hkrati izravnán z valovi izdajanja. Vseeno je bil Bezruč le narisán, tudi če samo z besedami: »Lepo raščen, temno rdečega in močno razritega obraza, oči ozkih in skelečih (...), pod gostim plišem las zelo močno čelo, ježaste obrvi, ježasti brki na grenkih ustih.« Bezručeva osebnost je Čapka tako očarala (obrazložil je to češki literarni zgodovinar Jiří Opelík)⁶, da je po njej modeliral glavnega junaka svojega noetičnega romana Navadno življenje: tukaj se odkriva, kaj vse je v določenem človeku zatajeno in do kakšnih globinskih plasti je vanj mogoče seči s pogledom.

Seveda se tudi v obravnavanih treh portretih Čapek ni mogel odpovedati latentnim binarnostim in jih ni hotel prikrivati. Kljub temu je pri portretiranju osebnosti ubral specifičen »rentgenogram«. Ali če povemo s staro praško legendo o oživiljenem Golemu, je v vsako portretirano osebnost hotel vložiti prav tisti njen »šém«, ki jo spravi v akcijo, dogajanje, v semantično iskrenje. Pri modeliranju je uporabil več oblikovalnih postopkov, učinek pa je bil v celoti živ model. Kakor da bi hotel poudariti pogled z očmi navadnega človeka, temeljno zmožnost človeške skušnje, ki zna brati ljudi. Ni naključje, da so ti lapidarni Čapkovi portreti marsikje blizu tudi anekdoti.

2

Odrpte binarnosti stopijo v Čapkov portret že s tem, ko portretiranca sooča z drugo osebo, da bi dosegel izenačenje in še noetično razdaljo. Tako recimo se Čapek rad upodablja – ob spominu na osuplost otroka, ki gleda obrtnika pri delu – prav kakor človek pisateljske obrti, ve pa, da tisto odkrito občudovanje, ki je veljalo recimo kleparju ali mizarju, ne bo nikoli veljalo v pravem pomenu te besede njemu. In če bi se fantič usedel na prag hiše, ne bo se ustavil in ne bo mu gledal med prste »stojte na eni bosi nogi, z drugo pa si gladil meča,« da bi videl, »kako se sestavlja spise«.⁷ Sicer pa prav v tem posebnem odtujevanju in počlovečenju hkrati obstaja ustvarjalno načelo Knjige apokrifov: prastare kulturne modele iz antične tradicije, biblije in druge razcepljajo čisto vsakdanje, ahistorične perspektive, nasmejane in groteskne. Ko recimo Marija in Jožef⁸ nočita pri neki družini in ko pride do poroda, stopi starec iz hiše pod širno nebo, da bi pomiril očeta Jožefa, ki so ga ženske spodile od porodnice: »Da bi zagovoril njegovo moško nemoč, je brž pokazal: 'Lej, zvezda! si že kdaj videl tako zvezdo?'« Biblijski Jožef je tu v avtorjevi igri s časom hkrati historiziran in ahistoriziran.

⁶ Jiří Opelík, *Obyčejný život čili Deukalion*, in: sborník *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966, str. 143–159

⁷ O literatuře, in: K. Č., *O nejbližších věcech*, Praha 1925, str. 87–91

⁸ Svatá noc, in: K. Č., *Knihy apokryfů*, Praha 1945, str. 87–91

Pogosto so izpostavljene opozicije, ki v osnovi ustrezajo osebnostni polarnosti portretiranega. Na primer v literarnem portretu ob šestdesetletnici Fráne Šrámk,⁹ ki je v svojih verzih, romanih in dramah prikazoval krhki svet mladosti in posebno nostalgijo po sreči, razvija Čapek dva pola Šrámkovega odnosa do ljudi: prvi je samotarski, zaprt v praško stanovanje ali osamele sprehode po poljih okoli Prage, drugi je družaben, razigran s pesmijo. Ta drugi Šrámek je povezan z razpoloženjem njegovega vzhodno-českega rodnega kraja, z lepim starim mestecem Sobotko, kjer je Šrámek prijateljaval v glavnem z mladino: »Pa kaj bi, in zapoje z njimi; spusti se v tek z njimi skozi dolino Plakánk proti staremu gradu Kost; ko uprizarjajo igro, se gre z njimi režiserja, hiti z njimi na kopanje k tolmunom mrzlega potoka v gozdu, nad katerim se dviguje poganška gora Moški in Devica z Babo, dvozobi Trosek; ali pa se potepa sam, kamor ga vlečejo oči in občutljivi nos, ves zvoneč in vzvalovljen kot plaha gozdna žival (...).« Čapkovo razčlenjeno podredje, tako pogosto ločeno s podpičjem, se je seveda nenadoma obrnilo od vse te družabnosti spet v samoto, da bi se že v naslednjem zloženem stavku ta samota znova pretrgala »pod okriljem mamice«. Pa takoj spet nov polarnostni val teksta: »(...) pa malo kot antični Satir, v katerem je božansko zraščeno z animalnim, pa malo kot nežen otrok, pa kot brazgotinast vojak, ki se vrača domov, v mir travnikov in cvetočih ograd.«

Docela drugače je ustvarjen polaritetni model za drugega češkega pesnika, Čapkovega prijatelja Otakarja Theera,¹⁰ ki je umrl ob koncu prve svetovne vojne. Čapek najprej naglaša Theerovo ekskluzivnost: »Bil je trdo naravnanih, ostrih in mišičastih potez, zaprt in strogo časten, v svojem nastopu vedno kot malo tujec med nami; malo tuj tudi s svojim kovinskim formalizmom pesnika; malo tuj s svojim vase, v svoje delo zaritim individualizmom; v tesnobah vojne je trpel kot mi, toda trpel v osami.« Poglejmo, kako je Čapek nakopičil skoraj v deformirani sintaksi enega zraven drugega tri povratne zaimke in podčrtal pesnikov ego: »(...) s svojim vase, v svoje (...)« Theerov individualizem je seveda tu pa tam zabrisan v prepletanju z »mik«. V polarnosti je gledana tudi njegova smrt tik pred osamosvojitvijo Češkoslovaške: »Umrli je na pragu dogodkov, pri katerih bi se mu zaiskrile oči; umrl je neodkupljen; in umrl je, ne da bi bil dočakal razočaranje, pred katerim sta se umikali vsaka majhnost in pogoltnost tega aristokrata po duhu.« Pravo čaranje s polariziranjem pa je Čapek uresničil šele v drugem odstavku svojega kratkega teksta. Tu upodablja srečanje s pesnikom – po njegovi smrti: Čapek je šel nekoč po Pragi, ljudje so z zadovoljstvom prebirali razglase z bojišča, iz katerih je bilo jasno, da se prva svetovna vojna izteka, da nemška vojska razpada; in ko je čisto pozabil na to, da je Theer že nekaj mesecev mrtev, je od zadaj ogovoril moškega, ker je mislil, da je to pesnik: »Gospod doktor, ste veseli, kaj?« A tu se je k Čapku obrnil povsem tuj človek in rekel: Sem, saj veste, da sem.« Čapek pa to komentira z besedami, da bi Otakar Theer tudi ne povedal drugače. Navedeni prizor, pri katerem je na poseben način zlomljena perspektiva pripovedi, požira Theerov individualizem, izenačuje osamljenega pesnika z anonimno množico; daje mu, da se zlije s tistim *mi* kar naravnost in neposredno, pa čeprav samo v imaginarnem srečanju. Dialog na ulici, v katerega je paradoksalno

⁹ K šedesátce, in: K. Č., *Ratolest a vavřín*, Praha 1947, str. 49–55

¹⁰ Vzpomínka, in: K. Č., *O umění a kultuře III*, Praha 1986, str. 115–116

zajet Theer, pomeni specifičen dvogovor s pesnikovim individualizmom. In potrebno je še spomniti na droben detajl v čisto čapkovskem stilnem kontrastiranju: nasproti besedni zvezi »malo tuj« iz prvega odstavka je v drugem izraz »povsem tuj«. Tu gre verjetno namenoma za paradoks: tisti »malo tuj« pomeni »precej tuj«, zveni iz tega pesnikov individualizem, medtem ko je videti v izrazu »povsem tuj« sestavino, s katero Čapek čara pomene ob izenačevanju *jaz* in *mi*.

Toda pri Čapku gre tudi za polarizacije, ki kot da so se kristalizirale v igri s pomenskim cepljenjem nekaterih poimenovanj. Bolj kot presenečenje se začne primerjava gospe Curie¹¹ z ministri in maršali. Slavo »drobne sive gospe s telesom, razjedenim od žarkov«, postavi Čapek nasproti slavi »despotov in diktatorjev«. Povedano bolj moderno: gre za polarizacijo v celotni zgradbi besedila s pomočjo modela – iznajdbe za vojno in iznajdbe za mir. Glede na druge postopke pri Karlu Čapku je mogoče celo reči (ni tu prostora za navajanje vrste analogij), da je bistveno vlogo v tem podvajanju teksta imelo vgrajevanje razločkov med bombardiranjem dvojne vrste: med bombardiranjem v vojni in bombardiranjem, ki poteka v atomu. Le pozorno preberimo tale zloženi stavek: »Ni treba, da bi nad njeno krsto bobnelo bombardiranje letal in grmeli kanoni; v njen večno spoštljiv spomin bo neskončen in ves tih bombardement alfa, beta in gama delcev, elektronov, protonov in positronov, bombardement, s katerim je bil prestreljen skozi naše spoznanje lom v skrivnostne meje materije.« Tu gre za drugačno bombardiranje – Čapek ga je znal čudovito ločiti s tistim francoskim bombardement, ki je neke vrste poklon v citatni obliki, namenjen gospe Curie – za drugačen »lom« in za drugačno »prestrelitev« gre tu kakor v vojni. Mimogrede: ob tenkočutnem poslušanju pohodov drobnih delcev v materiji – od obujajoče brizantnosti pa do uničevalne eksplozije – se sestavlja tudi portret inženirja Prokopa v Čapkovem romanu Krakatit.

Analiza polarnostne zgradbe pri nekaj Čapkovih portretih je pokazala, da za velikega noetika ni bila tudi binarizacija »goli« portretov obrobna zadeva, kjer spoznavni cilji ne bi bili potrebni. Polarnostna zgradba Čapku niti tu ne pomeni sheme, ne gre za golo naštevande antinomij in divergenc »pred oklepajem« pri portretiranju posameznih osebnosti, ampak je tudi publicističen žanr modeliran vedno de profundis, vedno je v tej polarizaciji predvsem hevrističen princip. Dialektičen princip tu ni apliciran na suhi poti, marveč izvira vsakokrat iz enkratne narave problema in osebnosti, povezane z njim. Osebnosti se odkrivajo, nikakor pa identificirajo.

3

Čapkovi v sintezo usmerjeni portreti naglašajo mnogoterost in veliko razpršenost kot pravo »arena« za združevalne sile ustvarjalnih duhov, ki jim je potrebna široka scena, da bi lahko do popolnosti razvili svojo harmonizirajočo aktivnost.

Tudi v majhni kulturni glosi je zmogel Čapek ob maksimalni varčnosti zajeti velike razpone. Tako je na primer znal sestaviti Goetheja¹² iz vseh njegovih interesov s takimle geselskim displayem: »Goethe pesnik. Goethe

¹¹ Paní Curie, in: K. Č. Ratolest a vavřín, Praha 1947, str. 245–246

¹² Jediný Goethe, in: K. Č. O umění a kulturě III, Praha 1986, str. 337–338

naravoslovec. Goethe dramatik. Goethe dvorni svetnik. Goethe risar. Goethe mislec. Goethe arheolog. Goethe svetovljan. Goethe romantik. Goethe klasik. Goethe človek. Toliko se je tega v teh dneh napisalo o vsakem izmed posameznih Goethejev, da je nemara na mestu, če spominimo na posebno in bistveno: da je vse to bil en sam Goethe.« Po tem naštevanju sestavin Goethejeve osebnosti pa sledi skoraj enaka vrsta variacij na Goetheja v celosti, označen je kot »veimarski vseznalec«, »all round mož v sferi intelektualnega«, »razvit duh do popolnosti«, »ideal univerzalnega človeka« ipd.

Drugič spet je Čapek modeliral širino interesov v posebnem ovinku, po očitno daljši poti, ki naj bi pripravila teren za bolj bistvene sestavine. Tako je v zdravici na čast najpomembnejšega pesnika češkega simbolizma Otokarja Březine¹³ najprej izpostavil pesnikov razpon, in to tako, kot da sestavlja šopek, ki bi ga želel postaviti na Březinovo mizo: »(...) dišal naj bi z raskavim in medenim vonjem jaromeriških ograd (...), dišal naj bi kot balzam v kmečkih vrtovih tega mirno valovitega in vetrnega kraja, v katerem kot da se zdi nebo bolj obokano in večje kot drugje. Zavel pa naj bi tudi po težkem in čudovitem vonju orienta, razgretosti puščave, po božansko skrivnostnem lotosu; po antičnem vonju vina in mirte; kadilu, vosku in po hladu cerkvenega hrama; bleščal naj bi se z zlatim sijajem žetve in od mrzlotte, kozmične groze ledenih cvetov.« Pot do tistega najpomembnejšega izpelje Čapek z nežnim in povsem logičnim prehodom od šopka do roke: »Naj je to karkoli: pri vsakem šopku podajamo roko.« Od podane roke pride k pesnikovi roki: »Kako je ta pesnikova roka lahka, skoraj breztežna; kako je prijateljsko nežna, kako vas ljubeznivo boža – vzemite v roke njegove pesmi in čutili boste dotik, ki se ne polašča ničesar trdnega, pač pa bolj boža in blagoslavlja.« Čapek z lagodno in mirno modelacijo prehodov ustvarja v svojem tekstu model, ki lahko dobro rezonira strukturo Otokarja Březine. Ljubeznivo božajoča roka daje možnost stilizirati Březinov duhovni razpon prav na osnovi nežnosti: »Čudežna je nežnost tega dotika; če vam pretita trdnost in zlo življenja, bosta iz pesnikovih ust odgovorila sveti optimizem in neskončna, prizanesljiva potrpežljivost, ki vam zagotavljata višji red (...). S sklonjeno glavo posluša vse glasove življenja in jim daje odvezo, po svoje čudno nežno (...), le vélik in nenehno ustvarjalen umetnik zna uglasiti raskav in nergajoč krik življenja v čisto zvonečem koralu.«

Z mogočnim sintetičnim modelom uvaja Čapek v gibanje modeliranje sveta pri velikem češkem narodnem slikarju Mikulašu Alešu.¹⁴ Tu je veliko bogato deferenciranega naštevanja, ki pa ni razporejeno le mehanično glede na bogato slikarjevo tematiko, ampak dobi svoje lastno »notranje« gibanje; to modelira slikarjev svet vedno povsem v skladu z izpostavljenim pogledom. Tako najprej izhaja iz gledalčevega pogleda. »Gledati Mikulaša Aleša pa pomeni, da vtaknete nos prav v sliko in si jo v celoti preberete, da vam ne bi nič ušlo; denimo, da je to žanjica, pogledati nam je torej šniranje na njeni oblecki (»in župnik bode gledal, kdo ji životec je zavezal«), te močne dekliške roke, in s kakšno ljubeznijo je zrl mojster na prste njenih bosih nog, in lej, tu v travi sedi kobilica, za valovi klasov tam zadaj pa vidiš čebulasto kupolo zvonika (...).« Toda naslednja vrsta naštevanja je grajena predvsem iz slikarjeve perspektive: »In zato je Mikulaš Aleš imel toliko

¹³ Otokaru Březinovi, in: K. Č., O umění a kultuře III, Praha 1986, str. 142–144.

¹⁴ Starý mistr, in: K. Č. O umění a kultuře III, Praha 1986, str. 362–364.

veselja, ko je sestavljal te prizore (...); zima je, fantič se s stisnjenimi pestmi drsa po ledu, mesar kolje prašiča, vojak na konju drvi skozi zasneženo pokrajino, tete in dekleta predejo, v Betlehemu se je rodil Kristus, sveti Trije kralji stopajo s culo po snegu malomestnega trga (...)«. In potem dalje in dalje v novem čarobnem naštevanju z različnimi akcenti, iz različne perspektive. Še kar naprej se tu pojavljajo novi detajli, ki jih nosi velika Čapkova umetnost poimenovanja in veliko občudovanje do umetnosti Mikulaša Aleša. In naposled se pojavi kot za potrditev Aleševe polnosti in celosti in povzetek njegove klasičnosti naštevanje ob maksimalni posplošitvi: »Ni in ne more biti narodne umetnosti brez take celovitosti, ki ne bi dajala skupaj nebo in zemljo, naravo in mit, vek in trenutek, največje stvari in najbolj drobne v eno samo resničnost, dano za gledanje in ljubezen.«

Čapkovi potrebni displayi specifično zrcalijo pluralen pristop k resničnosti, vendar na osnovi samega materiala, ki je že tudi pluralno organiziran. Ko Čapek z občudovanjem opazuje pisanost izoblikovanega osebnostnega sveta, oblikuje prav kongenialno s portretiranimi osebnostmi. Vsakokrat je pluralna resničnost drugače modelirana; na nevarnost atomizacije pri celoviti osebnosti opozarja Goethejev portret, na rahle prehode v Brezinovem svetu usmerja pozornost model brezinovskega šopka in model pesnikove vsega ukrotljive demiurgične roke, v absolutno globino ljudske duše so uprte nežno uglasbene vrste Aleševega umetniškega naštevanja. Ni kakršne koli mnogoterosti in kakršne koli enotnosti. Velikih harmonij človek ne dosega po tekočem traku, nasprotno – dragocene so in treba jim je izkazati čast z njihovo govorico. Zato pri Čapku tudi pluralne modelacije niso izdelane po šabloni: v prirejanju, v parataksi je že nekaj čarobnega, nekaj, kar se napaja iz velike povzermalne energije vsakega posameznega ustvarjalca, ki ga je Čapek portretiral. Samo zato je tu Čapek tako verodostojen.

Vendar pa je Čapek v mogočni pluralizaciji naredil tudi inverzen model, in to v nedokončanem romanu *Življenje in delo skladatelja Foltina*: v zrcaljenju pripovedi vrste ljudi, ki so Foltina poznali nekako od blizu, je odslikana problematična oseba »skladatelja«, ki iz plagiatov in izposojenih prvin zleplja opero Judita, ne da bi bil zmožen kakršnekoli sinteze, torej tudi ne katarze in samokatarze. Tu ni v igri več pluralnost umetnikovega sveta, marveč pluralnost »pričevanjskega« zrcaljenja, ki toliko bolj poudarja votli ton neumetnikove obupane, snobovske, predrzne in uboge praznine.¹⁵

* * *

Čapkovi portreti so vse kaj več kot pa slovarska gesla, kot le obvezni priložnostni penzum, odvajan časopisom. Seveda oba tadva vidika tudi implicirajo: temeljijo na globokem poznavanju portretiranih umetnikov (Čapek je praviloma pisal recenzije o novih domačih in prevedenih delih, sistematično spremljal slikarske razstave) in so vedno docela funkcijsko vpeti v kulturni koledar dnevnih časopisov in revij. Njihova zgradba pa daleč preseže to njihovo redno kulturno funkcijo. So namreč – podobno kot Čapkova dramatika in leposlovje – zelo zavestno grajeni na pretvorbeni

¹⁵ Med pobudami za upodobitev osebe skladatelja Foltina je bil resničen lik, glasbenik Horner iz 19. stoletja (po Spominih Karla Sabine glej: Mojmir Otruba, Polemika Karla Čapka s romantikou, *Česká literatura* 13, 1965, č. 1, str. 15–34.

modelaciji resničnosti: osebnosti so vir močnega »žarenja« in ta njihova energija je transformirana v miselno izrazni model, v katerem Čapek to silo mogočnega vira sprejema pa tudi spreminja. Čapkovi portreti predstavljajo v tem smislu samostojno, originalno aktivnost. To se kajpada kaže na specifični zgradbi portretov: večinoma se v njih prepleta več postopkov, so v relaciji do več žanrov in razplasteni v vseh ravninah besedila. S temi svojimi – kot da le priložnostnimi – teksti stopa Čapek v kulturni kontekst ne le v vlogi posredovalca, ampak predvsem v vlogi svoje lastne osebnosti in vseskozi z ustvarjalnim tveganjem. Vsekakor bi tu odkrili veliko afinitet, navezav in paralel, včasih kot da je eno besedilo pogoltnjeno z drugim, nedvomno so tu prispevale svoje tudi družbene konvencije, gre za neke podobne etične projekcije, ene stvari pa tu vendarle ni: stereotipa. Človeška osebnost v Čapkovih celovitih intencijah ne more biti prikazana konvencionalno, z neustvarjalnim sumiranjem, s semantično revnim tekstom, ampak seže prav po tisti svoji obliki, ki bo zanjo prava in ki jo bo dalje kulturno obrestovala in pomnožila.

Časovne modelacije pri Karlu Čapku

Čas je v Čapkovem delu pojmovan predvsem kot sosledje odprtih in zapadlih rokov. Ima izrazito antropološko funkcijo: ponuja ali odvzema možnost realizirati se kot človek. Čapkovi junaki si ne zastavljajo vprašanja biti ali ne biti, pač pa pogosteje: kako biti. Tudi tako zastavljeno vprašanje je večinoma dramatično.

Možnost 1: odločitev

Sklepno besedilo Čapkovih kratke proze iz knjige Božja martra (Boží muka, 1971) in sklepna proza iz Mučnih povesti (Trapné povídky, 1921) imata marsikaj skupnega. Že na zunaj: v prvi predrami junaka iz sladkega sna stokajoč ženski glas in ga prosi pomoči, v drugi predrami junaka iz sna njegov brat in napove, da bo prišel. Tu pa gre še za globlje podobnosti. Prva proza, Pomoč! (Pomoč!), pušča človeku občutek, da je živel med STENAMI svojih dni, da so se dnevi okoli njega polagali kot ZIDOVI. Junak seveda ni ponudil pomoči, saj je tudi ponuditi ni mogel več, ko je ženska spet izginila v nočni temi; a kljub temu je dobilo njegovo življenje od te predramljenosti novo podobno. Zavedati se je začel, da mu bo samo večja občutljivost do neznatnih stvari prinesla prerodenje, da nagle in velike spremembe ni mogoče pričakovati.

Morda si pričakoval pretres sveta: prislusni tihemu, prosečemu klicanju. Morda dan, ki ga čakaš, ne pride niti kot praznik; le kot vsakdanji dan, ponedeljek življenja, nov dan.

Že sama odločitev živeti drugače pomeni obnoviti življenjski čas z novimi kvaliteta. V drugi prozi, Užaljeni (Uražený), se junak povesti sreča z bratom v izjemnih okoliščinah: posluša zgodbo o bratovi užaljenosti, o njegovem pobegu iz urada v družbo prostitutk, tatov, pijancev, tja nekam proč od filozofije, proč od slave, vstran od cerkva. V tej novi življenjski dimenziji nič ne pomeni naziv, nič modrost, ker s tem ni mogoče razveseliti drugih. Junak povesti se znajde na meji dveh svetov: »... svojega intimnega

in bratovega tujega sveta, nekam nenavadno velikega in strašnega v tem trenutku.«

Oba junaka se soočita z drugačnim svetom, z drugačno kvaliteto življenjskega časa. Na meji sta in od njiju je odvisno, kako se bosta odločila.

Možnost 2: igra

Človeško življenje se pogosto lahko razvije v take strukture, da začne delovati princip igre. Določeni mikrosvet ima toliko svojih specifičnih in ponavljajočih se pojavov, da se nekako samodejno in nujno realizirajo kot igra. V romanu *Navadno življenje* (Obyčejný život, 1939) izzvenijo občutki skozi poklicne železničarjeve oči recimo takole:

Zatorej vedite, da po teh svojih zaprtih tleh stopamo drugače kakor drugi ljudje, bolj pomembno in z malomarnostjo, ki je zelo drugačna od vaše naglice.

Ne iti *naglo* pa že tudi pomeni drugačno kvaliteto časa. A tudi nasprotno. Železniški uradnik se lahko premika bolj *naglo* kakor potnik.

Ali bi radi vedeli, zakaj se postajni uradnik, stoje na peronu z rokami za hrbtom, nenadoma obrne in z dolgimi, hitrimi, odločnimi koraki odide v svojo pisarno? Iz vsakega zaprtega sveta se naredi svet, tu pa tam skrivnosten; do določene mere se je tega tudi zavedel in podoživljal z globokim zadovoljstvom.

Če so železničarji avtentični in v svoji vlogi popolni, se hkrati tudi čudno razdvajajo in nekako potrjujejo kot igralci, kot gledališče. Čapek to pove lapidarno:

Iz vsakega zaprtega sveta se naredi tu pa tam igra.

Vse je v tem stavku pomembno, torej tudi besede *tu pa tam*. Tu se gibljemo v času igralca, ki se istoveti s svojo vlogo, hkrati pa mora do nje vzpostaviti specifično razdaljo, mora vedeti o razkošju ob igri, mora se zavedati posebne moči sebe kot igralca.

Tu smo v drugačni kvaliteti časa, kakor je bil čas odločitve: v igralčevi dvodimnosti je že odločeno, tu je treba predvsem že živeti veselje ob zlitju in veselje ob distanci.

Možnost 3: strogo nadzorovani cilj

V proznem delu *Utrnjen iz zraka* (Povětroň, 1934) opazuje pesnik (ki je eden od junakov romana) človeško fantazijo skozi podobo psice, ki je s smrčkom na novi sledi:

Vse do zadnjega trenutka smo presenečeni nad tistim, na kar naletimo; zanese nas na mesta nepredvidljivega, a le zato, ker nas neprestano in noro žene po sledi nečesa živega.

Prav na področju fantazije, ki odkriva, pa se cilj lahko nenadoma problematizira:

Kakor hitro se zatrese moje zaupanje, da je tako res moralo biti, se mi pokaže moja fantazija kakor žalostno in otročje šušmarjenje. Takó, odklenkalo je zdaj, ti neumna in hlepeča kuzlica; zastonj si se podila z nosom nad odpadlim listjem, se delala, da si na sledi, ki je ni ali pa si jo že zdavnaj zgubila na križpotjih možnosti.

Strogo nadzorovan cilj se je iznenada razblinil, nedosegljiv je:

Praznih rok se vračata gospodar in pes. Čudno, kakšen občutek samote je v neuspehu.

Toda na področju ustvarjalnega iskanja, ustvarjalni fantaziji ne preostane nič drugega kot začeti spet znova od začetka:

Torej v imenu božjem, lotimo se; če ne bomo vedeli kako naprej, naj nam pomagata nujnost in naključje.

Čas strogo nadzorovanega cilja pomeni torej v Čapkovem svetu tudi čas *spet znova*.

Možnost 4: sprevrženje

V romanu Hordubal (1933) upodablja Čapek svojega junaka v njegovi veliki družinski in duševni krizi. Zato se Hordubal odpravi v gore k svojemu prijatelju. To je prijatelj posebne vrste: pastir Miha je preprost in navaden človek, govori pa se o njem, da je vedež. Na prigovarjanje izda Hordubalu, da mu je blizu smrt. Od Mihe želi slišati prisego, da bo po njegovi smrti povedal nekoč vsem ljudem: Polana je dobra in zvesta. Polana je seveda nezvesta in za Hordubala hudobna. V prostosti gora dobi Hordubalovo priznanje velike resonance človeškega hrepenenja po zaupanju in sreči, postane zaklinjanje dobrih duhov življenja. Hordubal je kmalu nato umorjen, Polana in njen ljubimec sta obsojena, kot priča je poklican tudi pastir Miha:

Prisegati ni treba. Koliko ste stari!

Kaj?

Koliko ste stari, Miha?

Ne vem. Pa kaj zato? V imenu Očeta in Sina in svetega Duha. Juraj Hordubal vam sporoča, da je njegova žena dobra in zvesta.

Ko pa ga vprašajo, kdaj mu je to Hordubal povedal, odgovarja negotovo.

A kdaj. No, ne vem. Takrat je deževalo. Rotil me je, reci jim to, Miha, tebi bojo verjeli.

Stari pastir, ki je sestavni del gorá, njihove pritajene lepote, brezbržnosti, moči, ki živi z živaljo v tihi spravi in se opira na globinsko tišino zemlje in živali, na preprosti smisel svojega poslanstva v tem svetu, se naenkrat znajde zunaj svojega mitičnega sveta, je nenadoma determiniran s strogo logiko sodnega procesa. Njegov nastop je deloval komično, seveda le za sodni tribunal, kjer so veljale drugačne resnice kot pa Hordubalovo priznanje vsemu navkljub, priznanje, izrečeno iz oči v oči smrti. Za sodišče je mrtvi Hordubal dobričina »verjetno ne čisto pri pravi«, še niže v vsej tej hierarhiji pa je Mihovo pričevanje. Sodišče ne more razumeti, da živi Miha v drugačnem času, da je vedež, da ni determiniran s strogim časom zakona.

Kako se svobodni čas iz mita lahko sprevrže v tesnoben čas sodne obravnave.

Možnost 5: prepletenost

Ko Karel Čapek opisuje svoje srečanje z živo sovo pri belem dnevu (Kalendář, 1940), vgrajuje svoje refleksije v časovne projekcije, in sicer prek sedanosti v smeri mitične oz. zgodovinsko konkretizirane preteklosti in nato v najbližjo prihodnost. Pri mitizaciji je uporabljena projekcija pravljice:

Nenadoma se človek čuti v drugačnem in grozno starem svetu; lahko da je tukaj pod splavom tudi povodni mož v zelenem fraku, na soncu pa se greje gadjá deklica z zlato krono na glavi; lahko da se tule po poti pripelje poštna kočija z možicljem v rdečem plašču in vam prinese pismo z modro znamko iz Mauritia.

Preteklost je tu predstavljena kot stari svet, s katerim se je zgubila zveza.

Revica sova, morda se je tu le spozabila; morda je zgubila pot nazaj v kakšen bolj star in nemoten svet.

Projekcija v prihodnost pa je dana z iskanjem primernege mesta za sovo v našem sodobnem svetu. Čapek bi ji rad ponudil mesto na eni izmed policič svoje knjižnice. V nadaljevanju te komično gledane ravnine je tudi osnutek malega oglasa:

»Ptica z nemodernimi nazori išče košček starega sveta. Ploščata streha in hiša z radiom ne prideta v poštev. Ponudbe pod zn. „Najraje razvalina“, še za t. l.«

S prihodnostno projekcijo se celotno besedilo končuje:

Ta bi bila dobra, da bi se v tem svetu ne našel kot, kjer bi bilo mesta za sovo, knjige in Atenino modrost.

Bodite pozorni še na virtuoznost Čapkovega prepletanja časov: orientacija v prihodnost se prav v citiranem besedilu končuje z modrostjo boginje Atene, ki celotno časovno perspektivo pomensko usmerja še v mitično preteklost, pa čeravno samo z omembo imena antične boginje.

Možnost 6: iztrganost iz toka časa

Ko se večkratni morilec Kugler sreča v zgodbi *Poslednja sodba* (knjige *Povesti iz enega žepa*, 1929) z vsevednim Bogom, ga vprašuje o mnogih stvareh, ki jim v svojem življenju ni mogel priti do dna. Izve, da je nočni čuvaj, katerega je bil napadel, umrl in zapustil šest otrok. Pozanima se tudi za usodo svoje sestre Martice in Bog mu sporoči, da ravnokar kupuje sukanec v prodajalni Vlčkovih. In dialog se nadaljuje:

»... Se spomniš tiste prodajalne? Nekoč si tam kupil mavrično kroglico iz stekla, šest let ti je bilo takrat; brž prvi dan si kroglico izgubil in ni je bilo mogoče najti. Se spominjaš, kako si takrat jokalo od jeze in obžalovanja?»

»Kam neki se je takrat zakotalila?« je željno vprašal Kugler.

»V odtočni jarek pod kap vendar. Saj tam, človek božji, leži do danes in je tega že trideset let. Ravno zdajle dežuje, steklena kroglica se trese na tleh v hladni, drveči vodi.«

Tukaj je Karel Čapek v povest o morilcu vložil toliko človeške zavzetosti, da to nazaj s posebno ljubeznivostjo meče luč na človeka, obsojenega na pekel. Vendar nas tu zanima predvsem časovni vidik zakotaljene kroglice. Tu je ustvarjena nadčasovnost posebne vrste: določeni trenutek življenja je za zmeraj pritrjen na stvar, ki traja, ki kot da se je pravkar odkotalila iz otroške igre, kot da bi v njej trajalo otroštvo kljub zločinom in smrti v prvotni mavrični lepoti.

V *Vojni s salamandri* (*Válka s mloky*, 1936) – v mogočni, protifašistično izostreni romaneskni montaži, se na koncu drugega poglavja pojavi mesto, ki spominja na zgornjo zgodbo. Tokrat ne gre za kroglico, kajti kapetan Toth, ki se na majhni železniški postaji na Moravskem poslavlja od novinarjev in stopa na vlak, je že mož z izkušnjami in starejši, da bi lahko nosil s seboj mavrično kroglico. Zbira veliko bolj dragocene kroglice: bisere. V iskanje biserov po svetovnih morjih je vključil celo armado Močeradov. Sedaj se je vlak začel premikati, van Toth je potegnil robec, pri tem pa mu je padel v pesek na peronu en biser:

Biser, ki ga nihče nikoli ni našel.

Biser je podobno iztrgan iz časa kakor kroglica v *Poslednji sodbi*. Biser je

izpadel iz zgodbe o močeradih in razglaša s svojo nadčasovnostjo slavo lirični sedanosti, ki traja večno.

Najpomembnejša paralela med motivom kroglice in bisera obstoji v vsevednosti o nepretrganem trajanju. Vsevednemu Bogu je sedaj enak vsevedni pripovedovalec. Kroglica in biser sta se izmuznila iz zgodbe in trajata v svoji skriti lepoti.

Možnost 7: vesoljna razsežnost

V Čapkovih ekskurzih k zvezdam, k brezskrajnim prazninam zemlje, k naravi brez človeka je neizčrpna liričnost te ustvarjalnosti. Za polarnim krogom je nehal obstajati čas. Zato v Poti na sever (Cesta na sever, 1939) »čas ne mineva, ampak je razlit brez bregov kot morje« in »samo ura na roki odveč, vneto in smešno tiktaka, meri čas, ki ga tu ni«.

... in pustil sem, da je ura tekla do konca in izpustil iz glave dan, leto in stoletje; čemu je treba, da človek ve za uro ali minuto, če živi v večnosti?

Zahod sonca traja ure in ure in se proti jutru spremeni v vzhod, sonce ne zaide:

In ustavi se sonce nad Gabonom ter napolni brezupno Faustovo klicanje: raztegne se trenutek, ki je tako lep, in se razprostre brez meja v vznesenosti prostora in časa. Kam te je, človek božji, zaneslo? ali ne vidiš, da je to drug svet in da že tukaj velja drugačen red, grozljiv in velik. Da, vem to: trajanje trenutka brez meja in časa, minevanje brez konca.

Toda te metafizične refleksije imajo svoj nenehni kontrapunkt v podobi tedanje Evrope: na Čapka trči po vrnitvi s potovanja novica o Španiji, o agresiji; »grda in nečloveška novica« je to. Čapek veliko razmišlja o junastvu. Če so nam že potrebni junaki, »je to lahko mali doktor iz Hammerfesta, ki se v polarni noči vozi s svojim motornim čolnom po otokih, kjer rojeva ženska in joče otrok. »Seveda pa se proti fašizmu ni mogoče boriti s čarobnim brezčasjem severnih polarnih noči. Zato piše Čapek gledališko igro Mati, kjer celotna časovna razpetost med materinim obotavljenjem in neizbežnostjo boja butne v tisti zaključni *Pojdi*, ko mati potisne svojemu zadnjemu sinu v roke puško, ker umirajo nedolžni otroci. Vendar pa se tu že vračamo k začetnemu modelu časa, o katerem smo razpravljali: k času odločitve.

* * *

V sedmih prerezihi skozi Čapkovo modeliranje časa – lahko bi jih še dalje širili in bogatili – smo na osnovi določenih besedil osvetlili površje Čapkovega časa, kakor tudi oblike njegovega upodabljanja. Časovne modelacije niso nekaj, kar bi pri Čapkovem ustvarjanju vnašali od zunaj, pač pa so trdno povezane s celotno njegovo ustvarjalno metodo, ki tako sloni na resničnosti, da je oprta na povsem določene realije, te pa spreminja v svojevrstne pomenske podobe. Lahko bi rekli, da se Čapkova umetnost nenehno hrani z realnostjo, a ne tako, da bi jo posnemala, da bi šepala za njo, ampak tako, kot da jo ustvarja na novo z enako ustvarjalno energijo, ki je kot resničnost sama, ki je pa tudi ni mogoče kar naenkrat in na lahko prevzeti. Zato se tudi časovne modelacije v vsakem besedilu izoblikujejo vedno v novo presečišče, nič se tu samo ne ponavlja, tudi če je tu vrsta afinitet in

paralel neprestano v akciji. Kvaliteta človeškega časa je nenehno v gibanju, ima vedno nov okus, novo sestavo, novo učinkovitost. Čapek kaže spremembe časovnih kvalitiet skozi vse žanre; uporablja epske, dramske in lirske postopke, razigrava vedno nove strukturne vezi znotraj besedila, da spravi v gibanje svet v času. Lahko rečemo, da je prav to Čapkovo spoštovanje do časa – naj bo intimno zaupljivega ali zgodovinsko eksponiranega – tudi eden od virov življenjskosti njegovega dela; čeprav bo od Čapkove smrti preteklo letos decembra petdeset let in če tudi se je svet v bistvu spremenil, je Čapkova pretvorbeni modelacija realnosti toliko življenjska, da se s to realnostjo ne stara. V tem je skrivnost velikih umetnikov, da čas popolnoma pogoltno in vsrkajo, vendar ga napolnijo s takšno močjo človeške eksistence, s takim smislom bivanja človeka v času, da s svojo resonanco vedno presežejo okvir dobe. Čapkove umetnine razigravajo svojo časovno strukturo kakor instrumente v prodiranju do globinskih plasti resničnosti, nikoli pa se ne postavljajo modrijansko in vzvišeno. Globoko so človeške in do globin intelektualne, razumejo navadni čas delavnika in filozofske interpretacije časa, temeljijo na izvirnih umetnostnih »iznajdbah« in na prostrani modrosti jezika, ki zrcali izkušnjo naroda in vsega človeštva. Čapkov humanizem se ne stara: čas ljudi je tu vedno čas človeškosti in počlovečenja.