

# Dystopi og parodi

## - Karel Čapeks *Krigen mod Salamandrene*

Af Christian Christiansen

I dag er den tjekkiske forfatter Karel Čapek (1890-1938) henvist til et liv i randområdet af den europæiske litteraturkanon, men i Mellemløstidens centraleuropæiske, litterære landskab var han en central skikkelse, hvis berømmelse rakte langt udover de böhmske bjerge. Efter studier i Prag, Berlin og Paris skrev han sin doktorafhandling om pragmatisme i 1917. Herefter arbejdede Čapek som journalist, men samtidig skrev han skuespil, romaner, fortællinger, essays, rejseskildringer, og han oversatte tillige moderne fransk poesi. Grundstenen til den internationale berømmelse blev lagt med det utopiske stykke *R.U.R. (Rossums universal robotter, 1920)*, der introducerede den sproglige nydannelse robot<sup>1</sup>, og stykket handler netop om den skæbnesvangre opfindelsen af det mekaniske menneske. I *R.U.R.*, der blev et tilløbsstykke på toneangivende scener rundt omkring i Europa og USA (New York 1922, London 1923, Berlin 1923), advarer Čapek os mod at lade den tekniske udvikling fortrænge tilværelsens menneskelige værdier. Med den filosofiske trilogi *Hordubal* (1933), *Meteor* (1934) og *Sådan er livet* (1934), der af René Wellek blev udråbt til "one of the most successful attempts at a philosophical novel in any language"<sup>2</sup>, opnåede han ligeledes international anerkendelse som romanforfatter. Det dystopiske spor fulgte Čapek i en hel serie af skuespil, noveller og romaner, og højdepunktet nåede han med den satiriske roman *Krigen mod Salamandrene* (1936).

Den umiddelbare og succesfulde reception af Čapeks værker uden for hjemlandet var i sig selv usædvanlig og bemærkelsesværdig. Mindre end hundrede år før Čapeks indtræden på den litterære verdensscene kunne tjekkisk næppe regnes for et seriøst litteratursprog. Som en del af det østrig-ungarske kejserrige var det først i løbet af det 19. århundrede, at behovet for en tjekkisk, kulturel identitet – og dermed en på tjekkisk skrevet litteratur – for alvor opstod og begyndte at manifestere sig,<sup>3</sup> men selv om det 19. århundredes nationale vækkelse markerede begyndelsen på en frugtbar opblomstring af den tjekkiske litteratur, var det dog først med Čapek og Jaroslav Hašek (*Den gode soldat svejks eventyr, 1921-23*), at den gjorde sig internationalt bemærket.

Nutidens stilhed omkring Čapek forekommer derfor påfaldende. Paradoksalt nok blev Čapeks skæbne forsejlet netop i kraft af hans centrale position i samtiden. Under det tyske pres i 1938 formåede han gennem taler og artikler at fremstå som nationens politiske stemme og var derved med til at holde modet oppe hos sine landsmænd. Da nazisterne besatte Böhmen-Mähren i februar 1939 – kort efter Čapeks død – fik hans forfatterskab derfor status som et uønsket fremmedlegeme i det nye tyske protektorat, men krigens afslutning blev ikke en katalysator for en čapeksk renæssance. I 1948, hvor en regeringskrise bragte et kommunistisk styre til magten, blev tavsheden om navnet Čapek i hjemlandet nærmest total. Som bourgeois-forfatter og personlig ven af den tidligere demokratiske og af sindelag intellektuelle præsident T. G. Masaryk blev Čapek betragtet som direkte ideologisk skadelig for det nye regime. Op gennem 1960'erne blev Čapek delvist rehabiliteret i Sovjetunionen og sidenhen i Tjekkoslaviet. Den dogmatiske litteraturopfattelse, der herskede øst for jerntæppet, fungerede imidlertid som en regulær spændetrøje for Čapek-forskningen: visse dele af forfatterskabet kunne ikke omtales, mens andre skulle omtolkes for at blive bragt i

overensstemmelse med det officielle kommunistiske tankekodeks.<sup>4</sup> I vesten var situationen ikke meget bedre. Frem til slutningen af 1990'erne, hvor Bohuslava R. Bradbrooks monografi udkom, var W. E. Harkins *Karel Čapek* fra 1962 det eneste tilgængelige forfatterskabsstudie i boglængde på et ikke slavisk sprog.<sup>5</sup> Čapeks forfatterskab fremstår derfor i dag som marginaliseret og delvist glemt, hvilket skyldes historiske omstændigheder og ikke en mangel på litterære kvaliteter, og derfor vil enhver fornyet interesseret for forfatterskabet og ethvert nyt studium af de enkelte værker være tilstræbelsesværdig. Omdrejningspunktet for den følgende undersøgelse af det særegne čapekske univers vil være forfatterens måske mest vellykkede roman *Krigen mod Salamandrene*. Romanen har haft den uheldige skæbne, at den som oftest er blevet læst snævert som en allegori over den tyske nazisme – en læsning som romanen i sin helhed ikke understøtter – hvorved den er blevet frarøvet en del af sin relevans for nutiden. Ambitionen vil derfor her være at præsentere en langt mere åben læsning, hvor Čapeks nærmest altomfattende satire vil være et naturligt fikspunkt. I romanens særlige univers udfoldes satiren i en stilistisk mangfoldighed, hvor en lang række forskellige litterære såvel som ekstra-litterære genrer (journalistiske, videnskabelige, politiske etc.) mødes og interagerer.

Næsten samtidig med, at Čapek skrev sit lille mesterværk om salamandrene arbejdede den russiske filosof, sprog- og litteraturforsker Michail Michailovitj Bachtin i al ubemærkethed med en stilistisk romanteori, der siden blev et central bidrag til forståelsen af romangenren. Et afgørende moment ved Bachtins stilistiske romanteori er, at den netop fokuserer på romanen som en genre, der er kendetegnet ved en sproglig og stilistisk mangfoldighed, og derfor forekommer Bachtins stilistiske romanteori at være et velegnet udgangspunkt for en undersøgelse af den mangfoldighed af stilarter og sprog, der er karakteristisk for *Krigen mod Salamandrene*.

## **Bachtins stilistiske romanteori**

*Ordet i romanen* (1934-35) er et af hovedværkerne i Bachtins forfatterskab, og udgør sammen med de to essays "Fra romanordets forhistorie" (1940) og "Epos og roman" (1941) det, der er blevet kaldt Bachtins stilistiske romanteori.<sup>6</sup> Udgangspunktet for denne romanstilistik er en afvisning af alle hidtidige tilgange til studiet af romanen: det være sig de lingvistiske, sprogfilosofiske eller retoriske. Ifølge Bachtin havde disse teoretiske afsæt ikke blik for, at romanen udgør en særegen kunstnerisk enhed, hvori sproget har en anden funktion end i andre genrer. Den grundliggende fejlslutning sker ved, at en stilistik, hvis kategorier er opstillet på baggrund af poetiske, filosofiske eller retoriske genrer, anvendes til analyse og fortolkning af romanen. Som en konsekvens heraf forbliver sprogets særlige funktion i romanen uden for disse forståelsesrammers rækkevidde. Bachtins fokus er rettet mod primært sproglige, litterære og kulturelle forhold, og udlægningen heraf finder sted i forlængelse af en vidtforgrenet åndshistorisk tradition (Herder, Humbolt, Cassirer m.fl.).<sup>7</sup> En grundliggende antagelse i Bachtins romanteori er, at begrebet 'sprog' betegner et bestemt verdenssyn – en bestemt fortolkning af verden, hvilket gør sig gældende på såvel højeste som laveste niveau. Det gør sig gældende på det nationalsproglige niveau, hvor nationalsprogene giver udtryk for hele nationers kultur, tradition og selvforståelse, mens det på ytringsniveauet f.eks. afspejler en bestemt socialgruppes eller professions sprog, der igen betegner et specifikt verdenssyn.<sup>8</sup>

I forlængelse af denne sprogopfattelse bliver genrebegrebet en central kategori for hele Bachtins litteraturtænkning. De forskellige genrer benytter sig af forskellige 'sprog', hvorved de også kommer til at udtrykke forskellige verdenssyn. Spørgsmålet om genrer er hermed heller ikke et spørgsmål om litterære virkemidler eller grammatiske forhold. Den kobling mellem kunstnerisk form og verdenssyn, der gennemsyrrer Bachtins og Medvedevs tankegang, vidner om en essentialistisk tilgang til litteraturstudiet, men via sammensmeltningen af forståelse og repræsentation åbner teorien for en historisk dimension. Fremkomsten af nye genrer skyldes historiske forandringer i menneskets sociale liv. Disse forandringer skaber det erfaringsmæssige grundlag for nye verdenssyn og dermed nye genrer. Nye litterære former opstår ikke fordi de gamle slides op, som f.eks. formalisterne hævdede, men fordi mennesket skaber nye måder at forstå sin foranderlige tilværelse på.

Bachtin nærmer sig en definition af romanen i et nærmest dialogisk modspil med specielt de poetiske genrer. I de poetiske genrer hersker der ifølge Bachtin et homogent sprog – digterens personlige og upåvirkelige tale. Kun igennem den kan han realisere sine ekspressive og semantiske intentioner. Digteren er autoriteten, der ganske enerådigt forsøger at skabe sit eget jomfruelige sprog. Digterens ambition er med andre ord at undslippe ekkoet fra alle periodens andre 'sprog' og herved skabe sit helt eget ubesudlede betydningsunivers. Bachtin skriver i *Ordet i romanen*, at "[s]proget i den poetiske genre er en ensartet og singulær ptolemæisk verden, hinsides hvilken intet eksisterer og intet er nødvendigt. Ideen om mangfoldige sproglige verdener, der er ligeværdige, hvad mening og udtryk angår, er organisk utilgængelig for den poetiske stil."<sup>9</sup> Modsat poesien omfavner romanen tidens forskellige 'sprog' og bruger dem til at skabe sit eget særlige romanunivers. "Prosaisten renser ikke ordene for intentioner og toner, som er fremmede for ham, han dræber ikke kimen til den sociale forskellingsprogethed, som er indlagt i dem, han fjerner ikke de verbale ansigter og talemanerer (potentielle person-fortællere), som stråler bag sprogets ord og former [...]".<sup>10</sup> Romanen inkorporerer på denne måde ideelt set alle de forskellige 'sprog', der karakteriserer en given epoke eller tidsalder; og det er denne egenskab ved romanen, Bachtin forsøger at indfange med begrebet *forskellingsprogethed*.<sup>11</sup>

Denne dogmatiske modstilling mellem roman og poesi er et af de mere omdiskuterede elementer ved Bachtins tænkning. Den bør dog ikke ses som indeholdende en egentlig definition af de poetiske genrer. Det er åbenlyst, at der i denne modstilling ligger en normativ vurdering, der hævder romanens kvaliteter på bekostning af poesien. Men modstillingen skal primært ses som en konsekvens af, at Bachtin arbejder med idealtyper.<sup>12</sup> Samtidig fungerer det opstillede modsætningsforhold mellem poesien og romanen som et retorisk greb, der gør Bachtin i stand til at tydeliggøre romanens særlige kendetegn. Bachtin opstiller en karikeret definition af poesien for her igennem at belyse romanen, og det er derfor heller ikke hos Bachtin, at man skal søge ny viden om poesiens natur.

I den skitserede romanteori gemmer der sig tre centrale stilistiske kategorier, der bliver afgørende for, hvorledes studiet af romanen i praksis skal udfoldes.<sup>13</sup> For det første hævder Bachtin som nævnt, at romanforfatteren skaber billeder af 'sprog', hvorved der menes, at sproget i første omgang er selve objektet for repræsentationen. Det er imidlertid ikke tilstrækkeligt blot at skabe billeder af 'sprog', og derfor knytter romanforfatteren dem til bestemte karakterer – romanens talende personer. Det afgørende er imidlertid, at disse 'sprog' ikke har en direkte poetisk betydning – de har ingen selvstændig betydning, der er uafhængig af den konkrete kontekst og større helhed, som de indgår i.

For det andet er et 'sprog' altid – som nævnt – forbundet med et verdenssyn, og derfor bliver karaktererne repræsentanter for specifikke verdenssyn; romanpersonerne er altså af natur ideologiske. En anden hyppig måde, hvorpå romanen skaber billeder af sprog, er gennem brugen af forskellige indsatte genrer (breve, digte, avisreportager etc.). Disse genrer vil ofte være tæt forbundet med bestemte litterære eller social-ideologiske tendenser i samtiden, hvorved romanen fremstiller den *forskelligsprogethed*, der eksisterer i en given epoke og samfundsmæssig sammenhæng.

'Sprogene' er derfor i første omgang objektet for repræsentationen. Men sproget kan dog også til tider betyde direkte i romanen, hvilket vil sige, at sproget simultant kan være objekt for repræsentationen og samtidig repræsentere direkte. Det bliver f.eks. muligt, når der er tale om en karakters 'sprog', der i større eller mindre grad også udtrykker forfatterens holdninger. Et klassisk eksempel vil her være Ljovin i Tolstojs *Anna Karenina*, da Ljovin i vid udstrækning fungerer som forfatterens talerør. Forfatteren kan på denne måde indtage forskellige positioner over for sine 'sprog-billeder': Han kan diskutere med dem, være enig, undersøge dem, gøre grin med dem eller sætte dem op mod hinanden. Forfatteren kan med andre ord skabe en *zone af dialogisk kontakt*, hvor de forskellige sprog-billeder mødes og diskuterer med hinanden.<sup>14</sup> Disse dialogiske zoner opstår imidlertid ikke udelukkende i kraft af den blotte tilstedeværelse af forskellige sprog-billeder. Bachtin viser via tekstanalytiske eksempler, hvordan en ytring, der ud fra grammatiske og kompositionelle markører f.eks. tilhører en karakter, kan indeholde forskellige 'sprog' og forskellige verdenssyn. Den enkelte ytring kan på denne facon udgøre en *hybrid* – Bachtins tredje væsentlige stilkategori – af to eller flere 'sprog' og værdimæssige horisonter.<sup>15</sup> Et typisk eksempel er den parodiske ytring, hvor både den parodieredes og den parodierendes verdenssyn er til stede. Det er gennem romanens konkrete iscenesættelse af *forskelligsprogetheden*, at værkets individuelle budskab eller mening realiseres. Bachtin fremhæver i *Ordet i romanen*, at "[d]en forskelligsprogethed, som er ført ind i romanen, bliver underkastet en kunstnerisk bearbejdelse. De sociale og historiske stemmer, som befolker sproget – alle dets ord og alle dets former – som fylder sproget med en konkret og bestemt mening, er i romanen organiseret i et velformet stilistisk system, som udtrykker autors differentierede social-ideologiske position i epokens forskelligsprogethed."<sup>16</sup> Romanens intentionalitet kommer til udtryk via dens kunstneriske fremstilling af de forskellige 'sprog' og deres indbyrdes forhold. 'Sprogene' – som fortælles, karikeres og vises frem i bestemte belysninger – sættes i relation til hinanden; de oplyser hinanden og deres særlige egenskaber og værdimæssige horisonter, og i kraft af den konkrete organisering af 'sprogene' fornemmer vi værkets egentlige mening. "Det, der er givet i romanen, er et kunstnerisk system af sprog eller, snarere, af billeder af sprog, og den virkelige opgave for en stilistisk analyse består i at afdække alle de orkestrerede sprog, der er nærværende i romanstrukturen, i at forstå de forskellige distancer mellem ethvert sprog og værkets sidste meningsmæssige instans og forskellige brydningsvinkler, hvormed disse intentioner brydes i de orkestrerede sprog."<sup>17</sup> Det stilistiske studie af romanen har således i første omgang til opgave at kortlægge de forskellige 'sprog' og verdenssyn, der repræsenteres i romanen, men for at nå frem til en endelig tolkning af romanen er det dog også nødvendigt at undersøge det indbyrdes forhold mellem disse 'sprog', da det er i forfatterens orkestrering af 'sprogene', at romanens budskab eller endelige mening gemmer sig.

## ***Krigen mod Salamandrene – i parodiens forskydende lys***

Ideen til *Krigen mod Salamandrene* lånte Čapek fra Pierre Mac Orlans *La Bête conquérante* (1920).<sup>18</sup> I Orlans historie kommer en bonde under slagtingen af en gris uforvarende til at udføre en kompliceret hjerneoperation på dyret, hvorefter det bliver i stand til at tale. Det fører til, at husdyr oplæres til at arbejde som slaver for mennesket. Det ender selvfølgelig med, at dyrene gør oprør og overtager herredømmet over jorden. Plottet i Čapeks roman følger samme mønster, men Čapek skabte med udgangspunkt i denne simple idé en nuanceret og eksperimenterende samfundssatire. Kort fortalt handler Čapeks roman om opdagelsen af en særegen art af gigantiske salamandre. De underfundige skabninger er af natur usædvanligt lærenemme, og inden længe viser de sig i stand til at tale og udføre stort set alle tænkelige menneskelige hverv. Deres eneste egentlige begrænsning er, at de er nødsaget til at leve nær vand. Et grandiost finans-konglomerat, salamander-syndikatet, oprettes til organiseringen af en omfattende slavehandel med salamandre. Den moderne tids slaver anvendes kloden rundt til storstilede maritime anlæggesopgaver. Humanister fordømmer slavehandelen, men flertallet af mennesker ser med ligegyldighed herpå eller byder ligefrem udbytningen af salamandrene velkommen. De store padder inddrages hurtigt i det storpolitiske magtspil, og stormagterne påbegynder en salamandermilitarisering. Den høje hastighed, hvormed salamandrene formerer sig, betyder imidlertid, at de i løbet af kort tid bliver menneskene talmæssigt overlegne. De kræver retten til at udvide kystlinierne for at tilvejebringe 'lebensraum'. Forskræmte af udviklingen tilbyder stormagterne dem at oversvømme det centrale Kina. Men salamandrene ser sig ikke tilfredse med dette kompromis, og ved romanens afslutning er det halve Europa sunket i havet. Her afbrydes historien, og fortælleren spørger i det sidste kapitel sig selv om salamandrene vil vinde krigen og mennesket blive udslettet. Fortællingen forbliver dog åben, da fortælleren ikke formår at besvare sit eget spørgsmål.

Denne uafsluttede udgang hviler egentlig på et fortælleteknisk paradoks. Fortælleren indtager rollen som historikeren, der rekonstruerer et begivenhedsforløb ud fra forskellige dokumenter og kilder. Men historikeren, der forsøger at genskabe forløbet må allerede kende svaret, da det nødvendigvis må ligge i hans fortid.<sup>19</sup>

Romanens bærende element er dens humoristisk-parodierende gengivelse af snart sagt alle tænkelige social-ideologiske 'sprog'. Det er i kraft af dette væsentlige moment ved romanen, at Bachtin viser sin berettigelse. Den stilistiske romanteori tilbyder os et objektiv, hvor igennem vi klart ser, hvorledes disse 'sprog' indoptages i romanen og "underkastes en kunstneriske bearbejdelse".<sup>20</sup> Med Bachtins hjælp bliver det muligt at afdække romanens konkrete gestaltning af periodens *forskelligsprogethed*. Allerede i det første kapitel, hvor vi præsenteres for hovedprotagonisten van Toch, bringes det sproglige spil på banen. Da vi først møder ham i hollandsk Ostindien fremstår han som en typisk hollandsk søhandelsmand. Men vi opdager hurtigt, at han i virkeligheden hedder Vantoch – ikke van Toch – og er tjekke. En tjekkisk søkaptajn er i sig selv lidt af et paradoks, da landet er uden kyststrækninger, hvilket forstærker den satiriske undertone, der skinner tydeligt igennem allerede fra romanens åbning. Det er imidlertid via denne søfarers specielle 'sprog', at satiren for alvor bringes på banen. I

Ostindien taler han f.eks. malajisk til battakerne, men de forstår ham ikke, da de naturligt nok taler bataisk. Omfanget af den parodiske fremstilling af kaptajnen afsløres dog først, da han er vendt tilbage til hjemlandet.<sup>21</sup> Han har glemt mange tjekkiske ord, og må konstant ty til andre sprog – specielt engelsk – som eksemplet fra hans samtale med den jødiske finansmogel, hr. Bondy, illustrerer:

“Ja vel. Du drikker måske slet ikke øl, Bondy? Jeg er blevet så morderlig tørstig på hjemturen fra Surabaja.” Kaptajnen begyndte at rode i sin omfangsrige bukselomme og trak et blåt lommetørklæde frem, en lærredspose med et eller andet i, en tobakspung, kniv og kompas og et bundt pengesedler. “Jeg skulle gerne have en hen efter noget øl. F.eks. ham stewarden, som førte mig her ind i kahytten.”

Hr. Bondy ringede. “Lad det være, kaptajn; så kan de ryge en cigar så længe –” Kaptajnen tog en cigar med rød-gyldent mavebælte og snusede til den. “Det er tobak fra Lombok. Nogle store tyveknægte dér, det kan du bande på.” Derpå smuldrede han til hr. Bondy’s rædsel den kostbare cigar i sin vældige næve og stoppede tobakken ned i piben. “Ja, Lombok eller Sumba.”

Imidlertid kom Pavondra (hr. Bondys portner) uanmeldt til syne i døren. “Vi skal have noget øl,” sagde hr. Bondy. Pavondra løftede øjenbrynene! “Øl? Og hvor mange?” “A gallon,” brummede kaptajnen og trampede den udbrændte tændstik ned i tæppet. “Der var djævleblændt hedt i Aden. – Det var altså de nyheder, Bondy. Fra Sunda-Islands, see? Dér kan man lave storartet forretning. A big business. Men først må du have hele – hvad er det man siger: story’en, ikke” (p.40)<sup>22</sup>

Han taler en art blandingsprog, der afspejler de mange år, han har tilbragt i civilisationens ydreområder. Tonen er rå og bærer præg af et iltert temperament (han er “morderlig tørstig”, folk i Lombok er “store tyveknægte” osv.). Koblingen mellem ‘sprog’ og verdenssyn er således endog særdeles tydelig. Det er dog ikke tale om en nøgtern gengivelse af en sådan kaptajns ‘sprog’. Sproget er kraftigt stiliseret, hvilket f.eks. skinner igennem, når portneren omtales som steward og hr. Bondys kontor som kahytten. Vi fornemmer tydeligt en parodisk intention bag ordene, og vi har her et eksempel på den af Bachtin omtalte hybride konstruktion, hvor såvel den parodieredes som den parodierendes synsvinkel er til stede. Den stiliserede og parodiske fremstilling af van Tochs ‘sprog’ komplementeres af hans noget uciviliserede adfærd (han smuldrer den dyre cigar og han tramper den udbrændte tændstik ned i tæppet). Parodisk genkalder han den romantiske forestilling om eventyreren, der er formet af mødet mellem civilisation og vildmark. En type, der egentlig tilhører det 19. århundredes ‘Frontier-litteratur’. Den litterære reference bliver helt åbenlys, da hr. Bondy senere i romanen bemærker, at “van Tochs stil var [...] eventyrromanernes stil. Det var Jack Londons og Joseph Conrads stil.” (p.123)

Kaptajnen starter den udvikling der i sidste ende fører til krigen. Det er ham der opdager salamandrene og først benytter dem som arbejdskraft. Men gamle van Toch er som en af de få i romanen ikke fremstillet som en udbytter af salamandrene. Han forsyner dem med knive og harpuner, så de kan forsvare sig mod hajer, og han behandler dem relativt anstændigt. Salamandrene er de børn, han aldrig fik. “[D]et er nogle morderlig søde og flinke dyr, de øgler” (p. 41) som han siger til hr. Bondy. I sidste instans ser vi derfor med overbærenhed på den rolle kaptajnen spiller i udviklingen frem mod krigen.

Kompositions-mæssigt udvikler romanen sig til en satirisk rundrejse i det moderne samfundsliv, hvor vi skiftevis møder tidens magtfaktorer: pressen, videnskaben, finansmagten, underholdningsindustrien og statsmændene. Alle har de en rolle at spille i den udvikling, der fører frem til krigen mod havets store padder. Det er imidlertid ikke kun gennem romanens karakterer, at vi møder magtgrupperne. En lang

række af de 'kilder' (avisartikler, Hollywood-reportager, uddrag fra videnskabelige afhandlinger, læserbreve og politiske manifeste m.m.) – vores fortæller-'historiker' baserer sin fortælling på – er medtaget i romanen. Disse indsatte genrer gengives ved hjælp af alle tænkelige typografiske virkemidler (f.eks. er gamle avis-artikler trykt med gotiske bogstaver), hvilket er med til at fremhæve deres stilistiske forskelligheder. Romanen får her igennem karakter af at være en i parodisk form nærmest kalejdoskopisk formidling af den mangfoldighed af stilarter og 'sprog', der hersker i samtiden. Med Bachtins ord er romanen præget af *forskelligsprogethed*.

Journalistikken er sensationshungrende og som oftest uden kritisk røst. Den dyrker det eksotiske og fremmede for så vidt, at det tilfredsstillende det moderne menneskes sult efter eskapisme. Medierne repræsenteres dels gennem de to journalister, Golombek og Valenta<sup>23</sup>, der henviser gamle Van Toch til finansmanden hr. Bondy, hvorved kimen til udnyttelsen af salamandrene lægges, og dels gennem de mange reportager, der er medtaget gennem hele romanen. Yderst sjældent ser vi eksempler på den seriøse journalistik, der er drevet af idealerne om en uafhængig formidling af væsentlige nyheder. Forestillingen om, at journalistikken kan udgøre en modvægt til samfundets andre institutioner har langt hen ad vejen vist sig som en illusion. Pressen har udviklet sig til medløberen, hvis synd er undladelsen – manglen på kritisk stillingtagen.

En måske endnu væsentligere faktor i den skæbnesvangre udvikling frem mod krigen er videnskaberens løsrivelse fra enhver etisk forpligtigelse. Den videnskabelige praksis, der i detaljeret form skildres for læseren, fungerer som en retfærdiggørelse for udbytningen af salamanderne. Den aura af mystik og forundring, der naturligt er forbundet med opdagelsen af talende og intelligente dyr, nedbrydes i mødet med en naturvidenskab uden forbindelse til en humanistisk tradition. Fysiologiske og biologiske spørgsmål undersøges i detaljer, men salamandrenes selvforståelse og kultur forbliver uden for forskernes rækkevidde, idet der ingen ægte dialogisk kontakt er med dem. I det følgende uddrag fra den videnskabelige artikel "Bericht über die somatische Veranlagung der Molche" ser vi denne inhumane videnskab udfolde sig.

Den første serie af forsøg skulle godtgøre, hvor længe en salamander kan opholde sig uden for vand. Forsøgsdyrene var anbragt i tørre bassiner med en temperatur på 40 til 50° C. Efter nogle timers forløb viste de tydelige tegn på træthed; når man stænkede vand på dem, levede de atter op. Efter fire og tyve timers forløb lå de urørlige, idet de kun bevægede øjenlågene; hjerteslaget var langsommere, og hele legemets virksomhed nedsat til et minimum. Det var tydeligt at se, at dyrene led, og at den mindste bevægelse kostede dem stor anstrengelse. [...]

Man har ligeledes anset salamander kød for uspiseligt, ja endogså giftigt [...]. Dr. Hinkel fastslog efter adskillige forsøg, som han udførte på sig selv, at disse skadelige virkninger forsvinder, når kødet efter at være skåret i skiver, dampes i kogende vand (på samme måde som med visse halvgiftige svampearter) og efter en grundig udskylning i en svag opløsning af hypermangan i fire og tyve timer. [...] Efter at have foretaget denne proces spiste vi kødet af en salamander ved navn Hans; det var et kultiveret og klogt dyr med særlige evner for videnskabelige sysler. [...] Vi sad ofte til langt ud på natten og hyggede os med den, idet vi morede os over dens umættelige vidensbegærlighed. Det var med sorg, at vi måtte skille os af med vores kære Hans, der havde mistet sit syn ved at være forsøgsdyr for mine eksperimenter med trepanering. (p.167-169)

Uddraget er et nærmest profetisk varsel om udbredelsen af den videnskabsform, der fandt sin endegyldige legemliggørelse i den nazistiske dr. Mengele. Vi befinder os på grænsen til det groteske, hvilket træder frem med al tydelighed i passagen omkring den vidensbegærlige Hans. Oplysningerne om salamanderens navn og karakteregenskaber bryder med den nøgterne og videnskabelige sprogbrug, der er dominerende i artiklen,

hvorved et nyt 'sprog' og en ny værdimæssig horisont kommer til syne, og i parodiens forskydende lys ser vi videnskaben i al dens umenneskelighed.

I forlængelse heraf vikles salamanderforskningen ind i en nationalistisk retorik. Stormagternes videnskabsmænd indskriver salamandrene i hver sin snævre nationale naturhistorie. En strid om artens oprindelsessted og korrekte videnskabelige betegnelse følger. Den tyske forsker dr. Hans Thüring konstaterer i en afhandling, at den baltiske salamander – øjensynligt under indflydelse af miljøet – fremviser specielle legemlige karakteristiske træk; den er bl.a. lysere og går mere oprejst. Den tyske presse griber gladelig historien, og når frem til, at den baltiske salamander, netop på grund af det særlige tyske miljø, har udviklet sig til en højere race-type. Konsekvensen bliver – som fortælleren skriver – at “man heller aldrig [fik] tilstrækkelig videnskabelig klarhed over det vigtige spørgsmål om salamandrene” . (p. 94) Her ser vi en tydelig reference til den fascistoide raceideologi, der for alvor begyndte at vise sit ansigt i tiden op til romanens udgivelse. Naturvidenskabens manglende etiske fundament er hermed ligeledes den direkte årsag til, at forskningen gradvist fjerner sig fra alle gængse idealer om videnskabelig redelighed.

Finansmagten, der repræsenteres via hr. Bondy og salamander syndikatet, er præget af megalomane tendenser. Mantraet om en stadig stigende profit er det brændsel, der driver denne magtfaktor fremad. Salamander syndikatet er et tidligt eksempel på det moderne og grænseoverskridende finansimperium, hvis gøren og laden ikke lader sig indskrænke af nationale begrænsninger. Et direkte indblik i det 'sprog' og det verdenssyn, der hersker i denne sektor, får vi gennem Pacific Exports (det senere salamander syndikat) mødeprotokol:

Men hvis vi ikke tænker i kontinenter og oceaner, er vi ikke vores muligheder voksne. [...] Jeg beder Dem, mine herrer, fra nu af at tænke i milliarder af salamandre, i millioner og atter millioner af arbejds kræfter, i forskydninger i jordskorpen, en ny skabelseshistorie og nye geologiske perioder. (p. 128)

Finansmændene ser det ikke blot som deres ret, men også deres pligt at genskabe verden i deres eget billede. Intet er helligt i deres higen efter vækst og nye indtjeningsmuligheder. I det økonomiske opsving, der følger i kølvandet på syndikatets oprettelse, frarøves de store padder enhver form for individualitet. De indgår i den industrielle produktion på lige fod med andre råvarer, og i avisernes økonomiske rubrikker kan kursen på de forskellige typer af salamandre aflæses side om side med valutakurserne og guldpriserne. Alle menneskelige værdier lider skibbrud i denne totale vareliggørelse, der end ikke formår at se den essentielle forskel på et talende individ og en klump jern. Vi møder 'finanssproget' i en monstrøs variant, der umuliggør en egentlig sympati med dette 'sprog' og dets verdenssyn. Finansmændene gør sig skyldige i hybris, idet de sætter sig i Guds sted (“en ny skabelseshistorie og nye geologiske perioder”), og her igennem fornemmer vi en klar parodisk intention.

'Finanssproget' reproduceres i en mere afdæmpet form af vores fortæller. Romanen er ikke fortalt med en homogen fortællestemme, men er derimod farvet af en lang række af de 'sprog' og verdenssyn, der er karakteristiske for de forskellige magtgrupper. I romanens midterste del, *Mod civilisationens højder*, ser vi bl.a. hvordan vores fortæller delvist overtager den naive fremskridtstro fra 'finanssproget'.

På samme måde forholder det sig med romerrigets likvidation, med fastlandenes kolonisering, indianernes udrydning o.s.v. Alt dette ville nu kunne ordnes uendeligt meget hurtigere, hvis det blot blev betroet kapitalstærke entreprenører. I den retning viser salamander syndikatets

kæmpemæssige fremgang og dets vældige indflydelse på verdenshistorien utvivlsomt en vej for fremtiden. Salamandrenes historie udmærker sig fra begyndelsen derved, at den er blevet godt og rationelt organiseret. (p. 145)

Fortællerens ytringer er befolkede af fremmede ord – af ord, der tilhører et andet 'sprog' og et andet perspektiv på verden. Udtrykkene "kæmpemæssig fremgang" og "godt og rationelt organiseret" er som taget ud af munden på finansmændene, og vendingen "utvivlsomt en vej for fremtiden" befinder sig ligeledes helt og holdent på samme værdimæssige plan. Fortællerens ord gengiver på denne måde delvist den naive tro på kapitalens velsignede udviklingspotentiale. Men samtidig aner vi gennem ordene "likvidation" og "udrydning" en anden og modsatrettet intention. Ordene, der som vanligt bringer en hel serie af negative associationer på banen, giver 'finanssproget' en anden og ny accentuering. I dette sproglige spil afsløres 'finanssprogets' kortsigtede og egennyttige sindelag. I bagklogskabens klare lys ser vi, hvorledes den kommende tragedie – krigen mod salamandrene – ligger som en immanent mulighed i dette profittens og rationalitetens 'sprog'.

På denne facon er alle ytringerne i romanen konstrueret. De er hybride konstruktioner, hvor forskellige 'sprog', synsvinkler og værdimæssige horisonter mødes og brydes. Grænserne mellem 'sprogene' er ofte flydende og tvetydige; til tider trukket inden for samme syntaktiske helhed.<sup>24</sup> Magtgruppernes såvel som fortællerens 'sprog' invaderes af fremmede synsvinkler, og overalt fornemmer vi en parodisk intention. De indførte 'sprog' og deres verdenssyn afsløres gennem det parodiske objektiv som hykleriske, uetiske, egennyttige og snæversynet rationelle. På et meningsmæssigt og værdimæssigt plan imploderer 'magtsprogene' i kraft af deres manglende etiske fundament og generelle utilstrækkelighed.

Underholdningsindustrien fremstår i romanen som en organiseret form for fordummelse. Filmmediet viser sig ude af stand til at formidle nuancerede billeder af salamandrene, og de optræder da også kun i filmene som en slags eksotisk krydderi. Vi møder den amerikanske 'drømmefabrik' i en sidehistorie om Able, Fred, Judy og Lily. Ved et tilfælde kommer disse unge studerende i kontakt med en gruppe salamandre. Mødet med de ukendte skabninger giver nærig til frøken Lilys drømme om en tilværelse som feteret filmstjerne. Hun præsenterer et utal af tåbelige og sentimentale ideer til film, hvor såvel salamandrene som eksotiske vildmænd skal falde hovedkulds for hendes 'skønhed og charme'.

"Able," råbte lille, søde Lily. "Jeg har en idé –"

"Hvilken?"

"Til en film. Det bliver storartet, Able. Forstil dig mig på strandbredden. [...] Og så skulle tritonerne (salamandrene) blive forelsket i mig og føre mig ned til havets bund. Og jeg skulle være deres dronning."

[...]Ja, men kære, dér drukner du da, min skat!"

"Ok, det skal du ikke være bange for. Jeg kan svømme," sagde lille søde Lily ubekymret. "Kun een gang om dagen ville jeg komme op til bredden og fylde lungerne med luft." (p.85-86)

Det ender selvfølgelig med, at ideen bliver filmatiseret. "[R]esultatet blev til sin tid en pragtfilm af Jesse Loeb Pictures' production, med frøken Lily Valley i hovedrollen". (p. 86) Her invaderes fortællerens 'sprog' igen af fremmede ord, hvilken blot forstærker det satiriske element. Der er vist ingen andre end Lily og filmens producenter, der med alvoren i behold ville være i stand til at udråbe projektet til en "pragtfilm". Filmens plot er så himmelråbende ynkeligt, at vi på intet tidspunkt er i tvivl om, at Lily og hele filmindustrien fremstilles parodisk.

Efter at videnskaben og finansmændene i symbiose med pressen og underholdningsindustrien har gødet jorden for katastrofen, overtager statsmændene teten og bringer menneskeheden til afgrundens rand. I et forsøg på at sikre sine kyster opretter Storbritannien og Frankrig talrige divisioner af bevæbnede salamandre og anlægger undersøiske våbendepoter og befæstede forter. Alle andre væsentlige nationer følger trop, og salamandrene står inden længe i centrum af et storstilet våbenkapløb. Sideløbende hermed udrustes salamandre over hele verden med sprængstoffer til brug ved maritime anlæggelsesopgaver. Havet bliver på denne måde skueplads for en militarisering af hidtil ukendte dimensioner. I forlængelse af salamandrenes hastigt stigende udbredelse kommer det til flere sammenstød mellem mennesker og salamandre. Salamandre bliver ved flere lejligheder lynchet, og erkendelsen af, at de to arter snarligt vil stå ansigt til ansigt i kampen om herredømmet over kloden vokser frem i befolkningerne. Det er imidlertid ikke muligt at nå til en international enighed i forhold til den nye problematik. Den fastlåste situation sprænges, efter en serie af katastrofale jordskælv pludselig rammer jorden. Videnskabsmændene debatterer livligt, hvorvidt en ny og mere aktiv tektonisk periode er indledt, men diskussionen afbrydes da salamandrene tager ansvaret for naturkatastroferne. Stormagterne forsøger i første omgang at nedkæmpe de oprørske havdyr, men kampagnen bærer ikke frugt – salamandrene er blevet for mange og for stærke. Diplomati kommer på banen, og der indkaldes til en verdenskongres i Vaduz.

For det første afslog alle lande [...] principielt at anerkende salamandrene som selvstændig krigsførende magt, hovedsageligt af den grund, at deres egne salamandre senere ville kunne anse sig selv som medborgere af salamanderstaten. Det er ikke udelukket, at en således anerkendt salamanderstat kunne ønske at udøve statsoverhøjhed over alle de have og kyster, der beboedes af salamandre. Af den grund er det juridisk og praktisk umuligt at erklære salamandrene krig eller udøve noget som helst andet internationalt tryk på dem; enhver stat har kun ret til at skride ind mod sine egne salamandre; det er et rent indre anliggende. (p. 275)

Selv i denne katastrofens stund er det ikke muligt at nå frem til nogen form for enighed. Det er end ikke muligt at opnå tilslutning til et britisk forslag om, at alle stater skulle forpligtige sig til at ophøre med at levere salamandrene våben og sprængstoffer. Handlemulighederne indskrænkes af storpolitikens verdenssyn, der ikke formår at sætte sig ud over kongstanken om 'hver nation for sig selv'. Juridiske spidsfindigheder og en ubegribelig kortsynet egeninteresse bevirker, at det ikke lykkes statsmændene at finde fælles fodslag i en situation, hvor selve menneskehedens overlevelse er på spil.

Salamandrene indtager en privilegeret position som omdrejningspunkt for de i romanen skildrede magtgruppers indbyrdes relationer. Magtgrupperne forbindes netop i kraft af deres fælles uansvarlige og utilstrækkelige forhold til salamandrene. Derfor udgør de bemærkelsesværdige padder også et væsentligt element i værkets betydningsunivers. Salamandrene er primært en allegorisk fremstilling af den moderne verdens masse menneske, hvilket bl.a. kommer til udtryk gennem deres særlige 'sprog'. Første gang, vi får et indblik i dette sproglige univers, er da salamanderen i London Zoo, Andrew Scheuchzer, interviewes af en gruppe videnskabsmænd. Salamandrenes intellektuelle evner var i første omgang ikke en del af videnskabens forskningsområde, hvorfor Andrew indføres i den menneskelige sprog- og kulturverden af sin simple dyrepasser. Aviser, reklamer og samtaler med dyrepassereren er Andrews eneste kilde til viden, hvilket afspejles i hans indskrænkede sprogbrug.

Hvem er den største engelske forfatter?  
Svar: Kipling

Udmærket har de læst noget af ham?

Svar: Nej. Hvad synes De om Mae West?

Det er vist bedst, vi spørger Dem, Andy. Hvad kender De til Englands historie?

Svar: Henrik den ottende.

Hvad ved De om ham?

Svar: Den bedste film i de sidste år. Pragtfuld udstyr. Storartet spil.

Har De set den?

Svar: Nej. Vil De lære England at kende? Køb Dem en baby-Ford. (p.101)

Alle ordene stammer fra reklameverdenen eller den journalistiske jargon, og Andrews viden indskrænker sig til de i øjeblikket fremherskende emner i medierne. Sproget bærer kun i ringe udstrækning præg af en selvstændig tankevirksomhed, og han spejler på denne måde mediernes overfladiske og flygtige natur. Salamandrenes forbindelse til masse menneskets underbygges, da videnskabsmændene på baggrund af interviewet med Andrew konkluderer, at "man bør ingenlunde overvurdere dens intelligens, thi den overgår ikke i nogen henseende intelligensen hos vore dages gennemsnitsmenneske." (p.102) Salamandrenes allegoriske funktion udkrystalliseres senere i romanen, da fortælleren skriver:

[E]r civilisation egentlig andet, end evnen til at benytte de ting, som en anden har udtænkt? Selv om salamandrene muligvis ikke har deres egne tanker, kan de udmærket godt have deres videnskab. De har ganske vist ingen egen musik eller litteratur, men de klarer sig udmærket endda; og menneskene begynder at få en fornemmelse af, at det er storartet moderne af disse salamandre, så dér kan man se, nu kan mennesket også lære et og andet af salamandrene -[...] Salamander-epokens bevidste mennesker, hedder det, vil ikke mere spille deres tid med spekulationerne over tingenes væsen; de vil kun beskæftige sig med tal og masseproduktion. [...] Salamandrene repræsenterer kort sagt mængden; deres epokegørende præstation består i, at de er så mange. (p. 208-209)

Salamandrene er de i intellektuel henseende indskrænkede gennemsnitsmennesker, der er frarøvet enhver form for individualitet. Forbindelsen til det uniformerede menneske, der i nabolandet blindt fulgte førerens taktstok, er ikke uden grund blevet fremhævet som et væsentligt moment ved romanen,<sup>25</sup> men satiren indskrænker sig ikke til et opgør med tidens totalitære tendenser. De kapitalistiske demokratier, der end ikke i katastrofens stund, formår at sætte sig ud over deres grådige og kortsynede egeninteresse, skånes på ingen måde. I *Krigen mod Salamandrene* fremstår den europæiske kultur som rystet i sin grundvold; truet af en tankeløs og barbarisk civilisatorisk udvikling, der har kastet sine menneskelige værdier over bord. Ingen af samfundets dominerende magtfaktorer går ram forbi i dette anklageskrift mod tidens åndelige afstumpethed og mangel på dannelse.

## Afslutning

I midten af 1930'erne gik der rygter om, at Čapek var foreslået som kandidat til Nobelprisen i litteratur, men fra velinformerede kilder lød det imidlertid, at det ville gavne kandidaturet, hvis det næste værk blev fuldstændig apolitisk.<sup>26</sup> I 1936 'besvarede' Čapek rygterne med offentliggørelsen af *Krigen mod Salamandrene*, der var alt andet end apolitisk. Anekdoten – om den er sandfærdig eller ej – giver os et fingerpeg om den støbning, Čapek var gjort af. Både i tale og på skrift gjorde Čapeks sig til talsmand for et demokratisk og tolerant sindelag, der stod i opposition til tidens totalitære og fanatiske tendenser. *Krigen mod Salamandrene*, der er et af forfatterskabets absolutte højdepunkter, er et langt anklageskrift mod en politisk, økonomisk og kulturel udvikling, der var ved at parkere alle humanistiske værdier og idealer på et af historiens mange sidespor. I centrum af romanen står den humoristisk-parodierende gengivelse af snart sagt alle tænkelige social-ideologiske 'sprog'. De skildrede magtgrupper er romanens egentlige hovedpersoner og målet for den bidske satire. Det bachtinske objektiv giver os blik for principperne bag den stilistiske kompositionsform, der er grundlaget for den nærmest altomfattende satire. Repræsentationen af magtgruppernes 'sprog' og verdensopfattelser er aldrig neutral og ligefrem. Deres ytringer invaderes af fremmede ord og synsvinkler, hvorved 'sproget' accentueres på ny. Čapeks roman er en intellektuel og kunstnerisk kraftpræstation, der via parodiens forskydende lys afslører tidens dominerende social-ideologiske 'sprog' og værdimæssige horisonter som hykleriske, uetiske og egennyttige. Romanen tegner billedet af en sygdomsramt civilisation, der bevæger sig på grænsen til det barbariske. Čapek stillede diagnosen, men han viste os ikke vejen mod helbredelsen: Den må vi selv tænke os til.

## Noter

---

- <sup>1</sup> Karel Čapeks er ofte blevet krediteret opfindelsen af begrebet robot, men æren bør tilfalde Čapeks bror, maleren og forfatteren Josef Čapek, som Karel Čapek skrev flere skuespil og fortællinger med.
- <sup>2</sup> Se William E. Harkins: *Karel Capek*. New York: Columbia University Press, 1962. p. i
- <sup>3</sup> Se Elisabeth Maslen: "Prober Words in Prober Places: The Challenge of Capeks *War with the Newts*", *Science-Fiction Studies*, 14:1, 1987, p. 82
- <sup>4</sup> Se Bohuslava R. Bradbrook: *Karel Capek. In Pursuit of Truth, Tolerance, and Trust*. Brighton: Sussex Academic Press, 1998. p. vi-vii
- <sup>5</sup> Der er dog en enkelt undtagelse, idet Alexander Matuskas *Man Against Destruction* blev oversat fra slovakisk til engelsk i 1963. Matuskas værk er dog ikke en forfatterskabs monografi, men snarere et forsøg på at kortlægge det særlige ved Čapek som forfatter og menneske. Alexander Matuska: *Karel Capek. Man against Destruction*. London: George Allen & Unwin LTD, 1964.
- <sup>6</sup> Begge essays er at finde i Mikhail M. Bakhtin: *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2000 (1981)
- <sup>7</sup> Se Jørgen Bruhn og Jan Lundquist: "Introduktion" in Michail M. Bachtin: *Ordet i romanen*. Gyldendal, 2003, p. 17
- <sup>8</sup> Se Michail M. Bachtin: *Ordet i romanen*. Gylling: Gyldendal, 2003. p. 42-63
- <sup>9</sup> Ibid., p. 80
- <sup>10</sup> Ibid., p. 99
- <sup>11</sup> Ibid., p.102-104
- <sup>12</sup> Bachtin antyder selv dette forhold i en note i *Ordet i romanen*, hvor han skriver, at "Vi karakteriserer selvfølgelig hele tiden de poetiske genrer ideelle grænse; i de virkelige værker er forekomsten af væsentlige prosaistiske elementer mulige, der eksisterer talrige hybride varianter af genrer, som i særlig grad breder sig i overgangsepoker for litterære poetiske sprog." Se Bachtin, 2003 p. 291 (note 23). Se i øvrigt Bruhn & Lundquist 2003, p. 32-33
- <sup>13</sup> Se Bruhn & Lundquist 2003, p. 26-28
- <sup>14</sup> Se Michail M. Bakhtin: "From the Prehistory of Novelistic Discourse" in M.M. Bakhtin: *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 2000 (1981). p. 45
- <sup>15</sup> Bachtin 2003, p. 112
- <sup>16</sup> Ibid., p. 102. Bachtin indfører sit autor-begreb i forbindelse med en diskussion om forfatterens relation til værkets endelige mening. Med sit begreb forsøger Bachtin at skabe en mediering mellem to ydrepositioner: På den ene side et romantisk kunstnerbegreb, der ser forfatteren som den geniale skaberkraft, og på den anden side det store antal af teoretiske retninger, der afskediger forfatteren som den afgørende skaberkraft. Bachtin forsøger at overvinde modsætninger med den nye enhed, autor-begrebet, der altså kombinerer den individuelle forfatterintention med den anti-individuelle determination (af f.eks. historiske forhold eller af den litterære tradition). Se desuden Bruhn & Lundquist 2003, p. 30-33. For ikke at komplicere den kortfattede udlægning af Bachtins stilistiske romanteari yderligere, anvendes forfatterbegrebet selv om visse nuancer i teorien herved går tabt.
- <sup>17</sup> Se Bachtin 2003, p. 277-278
- <sup>18</sup> Se Harkins 1962, p. 96
- <sup>19</sup> Ibid., p. 96
- <sup>20</sup> Se Bachtin 2003, p. 99
- <sup>21</sup> Se Maslen 1987, p. 83. Maslen fremhæver flere centrale aspekter vedrørende sproget i Čapeks roman og det specielt i forhold til spørgsmålet om tjekkisk som et litterært sprog.
- <sup>22</sup> Alle henvisninger til Čapeks *Krigen mod Salamandrene* anføres i parentes i teksten.
- <sup>23</sup> Golombek og Valenta var to virkelige journalister fra Čapeks samtid, der sikrede sig berømmelse med en serie af artikler om den eksotiske opdagelsesrejsende Jan Welzel. Se Bradbrook 1988, p. 105
- <sup>24</sup> Bachtin skriver, at den her omtalte hybride konstruktionsform er særlig karakteristisk for den humoristiske stil. Se Bachtin 2003, p. 114
- <sup>25</sup> Se Else Westh Neuhard: "Karel Capek" in Svend M. Kristensen (red.): *Fremmede Digtere i det 20. århundrede bind II*. København: G·E·C Gads Forlag, 1968 p. 408
- <sup>26</sup> Se Op.cit.