

dramatu *Falkenštejn*. Po velkém ohlasu na její vystoupení, který po premiéře hry v květnu 1927 následoval, ji Dostal obsadil v připravované inscenaci Ibsenova *Stavitele Solnesse* do postavy Hildy Wangelové. Hra měla premiéru v říjnu 1927 a Horáková předčila všechna očekávání. Na základě jejího přesvědčivého výkonu jí nabídl K.H.Hilar ve své režii Goethova *Fausta* roli Markétky.

Jarmila Horáková však po dlouhé těžké nemoci na samém počátku svého uměleckého vzestupu v lednu 1928 umírá. S jejím odchodem jakoby se postupně uzavírala i první etapa existence české divadelní avantgardy.

Tvář Jarmily Horákové však zůstala dalším generacím zachována na množství fotografií i na filmovém pásu: v roce 1926 se objevila v Antonově filmovém přepisu Mrštíkovy *Pohádky máje* v roli Helenčiny sestry Gusty, která je poslána na převýchovu do Vídně, kde ovšem klesne až na dno společnosti. V roce 1927 vytváří postavu sirotka Floryšky v Kubáskově filmu *Paní Katynka z Vaječného trhu*, natočeném podle předlohy tehdy velmi populární spisovatelky Popelky Biliánové. Premiéry tohoto filmu se nedočkala, ta proběhla až v prosinci roku 1929.

Andrea Jochmanová

## R.U.R. OPERA

Dne 28. 9. 2004 se uskuteční v Národním divadle v Brně světová premiéra opery Zdeňka Blažka *R.U.R.* Libreto vzniklo na motivy hry Karla Čapka *R.U.R., Rossum's Universal Robots* (1921) a hudební partituru pro potřeby současného realizačního týmu upravuje Jan Jirásek.

Operní zpracování *R.U.R.* považují tvůrci projektu za kongeniální s univerzálními idejemi obsaženými v Čapkově hře, neboť hudba dokáže šířit koncepty napříč kulturami, jak jsme toho svědky v populární hudbě. Podle Jana Mukařovského již Čapek zakomponoval melodickou linii do výstavby svých dialogů, když jeden motiv je přenášen replikami několika postav a dokonce je zohledněno i zabarvení hlasů. Ve scénografické i hudební složce jevištního tvaru budou využity nové technologie. Moderní technologie mají umožnit vytvoření audiovizuálního jazyka hovořícího o přirozené interakce člověka a techniky.

Multimediální opera *R.U.R.* je holdem autorovi hry *RUR*, ve které bylo světu představeno slovo robot. Tvůrce opery *RUR* zaujala především aktuální podoba motivů, které Čapek ve své hře zpracoval. Spíše než z politických nebo filozofických implikací, které jsou v původní hře rovněž obsaženy, vycházejí z té podoby postav robotů, kterou získaly přechodem do populární kultury: z příběhů science fiction a filmové produkce. (Nejvýznamnějším science fiction autorem systematicky se věnujícím motivu robota je Isaac Asimov, autor tzv. tří zákonů robotiky, které přešly z oblasti sci-fi do výzkumných robotických laboratoří).

Postavy robotů po překročení hranice Čapkovy hry nabily velmi brzy podobu mechanických bytostí: „*robot jako robot. Převody a kov.*“ (Asimov, I. *Já Robot*, 1950) Roboti jsou tedy všeobecně chápáni v protikladném vztahu k tzv. androidům, umělým bytostem organického původu). Čapek se však stihl této zmechanizované podobě robota bránit (leč bezúspěšně):

„Dost dlouho mlčel a myslil si své, když se o Robotech ustálila představa, že mají údy z plechu a vnitřnosti z koleček a drátů nebo čeho; (...) Jeho Roboti nebyli totiž mechanismy.“ (Čapek, K. *Autor robotů se brání*, LN 9.6.1935)

Postavy robotů jako super-strojů se pojí obvykle s fabulí rozvíjející možnost střetu lidstva s vlastními technickými vynálezy, které překonají své tvůrce a obrátí se proti nim. Rozvíjení tohoto motivu umožňuje tvůrcům vyjádřit se k otázkám eticko-morální zodpovědnosti vědců v souvislosti s pokročilými výsledky výzkumu v oblasti umělé inteligence, robotiky nebo biotechnologií.

Inscenováním operní úpravy hry *R.U.R.* vstupují členové realizačního týmu do dialogu s koncepty, které se dostaly do středu pozornosti široké veřejnosti zejména s nástupem tzv. věku stroje (mezi dvěma svět. válkami), kdy se vztah člověk-technika vynořil ve své nejednoznačnosti. Problém vztahu člověka a stále dokonalejší a autonomnější techniky, který je presentován někdy s nadějami a někdy naopak s obavami může být v inscenaci rozvinut ve své aktuální podobě.

Jana Horáková

### Členové realizačního týmu R.U.R.-opery:

Režie: Dušan, D. Pařízek (CZ/D)  
 Scénografie: Jana Preková (CZ)  
 Kostýmy: Martina Lukešová (CZ)  
 Elektronická scéna: Woody Vasulka (USA)  
 Wolfgang Strauss (D)  
 Hudba: Jan Jirásek (CZ)  
 Internetová hudba: Pawel Janicki (PL)  
 Produkce: Media Archive, Praha  
 Petr Vrána – umělecký vedoucí  
 Reinhard Wanzke – řízení projektu

<http://www.ruopera.com>

Projekt je podporován Ministerstvem kultury ČR a programem Evropské unie – Culture 2000.

## SYMBOLISMUS NA SCÉNĚ MCHAT – REŽIJNÍ KONCEPCE K. S. STANISLAVSKÉHO

KLEIN, P., KŠICOVÁ, D. *Symbolismus na scéně MCHAT – režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno 2003.

Většina čtenářů – i z řad divadelně poučených – si spojuje osobnost K. S. Stanislavského a jeho pedagogické i režijní působení v moskevském divadle MCHAT takřka výhradně s jeho metodou psychologicko-realistického modelování skutečnosti. Podnětným příspěvkem vnášejícím světlo na opomíjené počátky Stanislavského práce a jeho koketérii se symbolistními postupy jeho francouzských i ruských kolegů je kniha autorů Pavla Kleina a Danuše Kšicové.

Samotným studiím o symbolistních tendencích v divadle MCHAT předchází kapitola D. Kšicové o Stanislavském a jeho pozici v generaci modernistů přelomu století, do níž patřil jak svým věkem, tak uměleckými postoji (*Konstantin Sergejevič Stanislavskij a moderna*, s. 7–25). Prostor je zde věnován i cestám, po nichž se Stanislavského tvorba