

Horáková, Jana

**Moderní mýtus a komedie záměny : interpretace hry Karla Čapka
R.U.R., Rossum's Univesal [i.e. Universal] Robots (1921)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada
teatrologická.* 2004, vol. 53, iss. Q7, pp. [49]-57

ISBN 80-210-3432-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114579>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JANA HORÁKOVÁ

**MODERNÍ MÝTUS A KOMEDIE ZÁMĚNY.
INTERPRETACE HRY KARLA ČAPKA *R.U.R.*,
ROSSUM'S UNIVESAL ROBOTS (1921)¹**

Charakteristickým rysem moderního divadla je návrat k před-realistickým a naturalistickým divadelním formám, který souvisí s úsilím divadelní avantgardy o tzv. zdivadelnění divadla. Také Karel Čapek sympatizuje s anti-iluzivními postupy v divadle, což dosvědčuje například v článku *Umění klamu*, ve kterém srovnává divadlo iluzivní a neiluzivní: „Divadlo je umění klamu, (...) a buď vás překvapí dokonalost klamu nebo hravá jednoduchost jeho provedení. Já osobně sympatizuji s kouzelníkem ve fráčku víc, než se složitým a důkladným mistrem mágem; (...)“ (Čapek, 17.12.1921) Nikoliv náhodou je v rámci těchto snah proklamován návrat k divadelní masce (viz J.Frejka, B.Brecht, E.O'Neill), k ustáleným typům komedie dell'arte, k zobrazování člověka jako loutky.

Inspiraci předrealistickými a naturalistickými divadelními postupy, lze u Čapka vysledovat v metodě propojování jmen postav s jejich převažujícími vlastnostmi se záměrem tímto způsobem vymezit jejich dominantní motivické struktury. Postavy zřejmě nejslavnější hry Karla Čapka *RUR* (*Rossum's Universal Robots*, 1921) se mohou stát přímo exemplárním příkladem této metody výstavby postav: Čapek pracuje s minimem prostředků a využívá princip zkratky. Především ve svých utopických dílech, mezi které patří také drama *RUR* prezentuje postavy odhalující svou stvořenost – postavy-typy (člověka-příklad).²

V této studii nás bude zajímat Čapkova inspirace divadelními formami klasického věku evropské kultury, kdy bylo divadlo úzce svázáno s mýtem, obřadem, rituálem a postavy-typy, postavy-masky se v něm formovaly. Navzdory tomu, že hra obsahuje řadu biblismů se domníváme, že nejen postavy-typy, ale i formální postupy uplatněné ve hře poukazují k antické divadelní tradici.

¹ Text vznikl jako přípravná studie k připravované disertační práci s názvem „Čapkovi univerzální roboti, vztah člověk–stroj ve XX. století“.
² Více viz disertační práce.

R.U.R. jako moderní mýtus

Ve studii *Moderní mýtus* Ladislav Klíma (1966) zdůrazňuje u postav hry *RUR*, které jsme označili jako typy,³ jejich půl univerzálního a na základě této kvality je přirovnává ke středověkým alegoriím, k postavám morality, které rovněž nejsou ničím jiným než symboly společenského stavu či morálních vlastností. (Klíma, 1966:197) Klíma dále v textu dochází k závěru, že se jedná o drama odkazující svou zápletkou i stavbou k počátkům dramatické tvorby, kdy byly dramatinizovány mýtické příběhy s jejich velkými osudovými konflikty. Postavy lidí obývajících továrnu *RUR* jsou v duchu této koncepce vztahy k hrdinským typům (nad-lidem, polobohům). Jejich přemožitelé – roboti – jsou mu potom ztělesněním osudových sil, fáta, kterému „člověk může snad vzdorovat, ale stejně je nedokáže změnit.“ (Klíma, 1966:199) Když se Klíma ptá na původ těchto zvláštních bytostí „Ale cožpak takto nevznikli všichni bohové?“ (Klíma, 1966:200), pojmenovává vlastně roboty jako personifikaci sil přesahujících člověka, jako ztělesnění božstva jehož estetická vizualizace v podobě antických soch také neměla a nepotřebovala konkrétní-reálný předobraz ve světě.⁴ Klímovi se potom jeví útok robotů na lidi, který tvoří dějovou linii dvou centrálních dějství hry, jako zásah božských sil trestajících hybris lidí.

Na začátku prvního jednání, jehož děj je od předehry vzdálen v čase deseti lety, se skutečně setkáváme s postavami, které jsou silnější, schopnější a také mají větší touhu vládnout než samotní lidé. Vstupujeme do situace, kdy je poměr sil mezi lidmi a roboty již natolik nepoměrný, že z hlediska lidí je souboj možný pouze lstí a vydíráním (viz scéna obležení, kdy obyvatelé ostrova se chystají vyjednávat o svém propuštění výměnou za recept na oživení robotů) nebo mohou tito poslední zástupci lidstva doufat (spolu s Čapkem) v morální vítězství.⁵ Současně je nutno dodat (v reakci na Klímovu interpretaci dramatu), že lidé jsou zde sice presentováni v slabší pozici než jejich protivníci, přesahující lidi zejmé-

3 Postavami-typy se zabývá Jaroslav Vostrý ve studii *Typ*, která vznikla v rámci cyklu studií vydávaných v časopise *Amatérská scéna*. (Vostrý, 1983:9–11) Vostrý zde mluví o různých způsobech typizace jaké se vyskytují na jedné straně v ruské klasické literatuře a na druhé straně ve staré antické komedii. Pokud v naší studii mluvíme o postavách R.U.R. jako o postavách-typech, máme namysli postavy-typy vzniklé způsobem tzv. deduktivním, kdy postava je vlastně aktualizací nějakého apriorního typu. (Proto se komedie dell'arte, která navazuje na antickou komedii, také někdy nazývá komedií masek).

4 „Jistě, současný člověk má sklon vnímat řecké sochy bohů jako vyobrazení na těchto sochách nezávisle – tělesně – existujících božských bytostí. Ale bylo už správně konstatováno, že řečtí bohové jsou neviditelní a netělesní a pouze přijímají různé podoby, takže tyto sochy nejsou žádným podobným vyobrazením, nýbrž toliko ztělesněním, personifikací vlastností, které jim byly připisovány. (...)“ (Vostrý, 1982:8)

5 V Čapkově tvorbě se několikrát můžeme setkat s motivem obklíčení. Vedle *RUR* se tento motiv objevuje v dramatu *Loupežník*, v *Krakaitu* a dalších. Počátek Čapkovy fascinace motivem obklíčení je spojován s jeho zaujetím případem, který sledoval ještě na studiích v Paříži. Čapek údajně četl s velkým zájmem články v novinách informující o policejním zásahu proti zločinci, který vyústil ve scénu obklíčení zločince policií. Čapka zaujala tato situace jednoznačným rozložením sil, ve kterém se však ten slabší nevzdává do poslední chvíle. (Harkins, 1962:69)

na svými fyzickými schopnostmi, které z nich činí skutečné nad-lidi, ale to ještě neznamená, že ztělesňují něco božského nebo transcendentálního. Klíma také při své interpretaci opomíjí předehru, ve které vystupují tito ‚nad-lidé‘ jako úřednice a komorník. Interpretace robotů jako (pouze) personifikací idejí a charakteristika těchto postav jako ztělesnění božského je vzhledem k jejich podobě v předehře dramatu neadekvátní. Klíma jakoby interpretoval drama *RUR* až od následujícího dějství.

V souladu s Klímovou interpretací můžeme říci, že vpád robotů na ostrov a vyvraždění lidí je (také) alegorickým a apokalyptickým zobrazením obav ze zvyšující se výkonnosti a autonomnosti techniky, jejíž rozvoj a způsoby využití jsou navíc v rukou akcionářů nadnárodních monopolů, tedy opět jakoby technika byla řízena systémy, které jednotlivce přesahují, a protože je nemůže ovlivnit, připadají mu jako nadlidské. Čapek se ve skutečnosti nebojí vzrůstající moci a schopností techniky, ale právě těchto nad-lidských sil, které nabývají podobu davu „*všech počestných, mírně zlodějských a sobeckých lidiček*“ (Čapek, 1992:154) či monopolů, akciových společností, které se mohou jevit v sekularizované společnosti, ve které vládne „*Rossum*“⁶ jako božské neboť jsou stejně neuchopitelné a současně ovládající a prostupující individuální lidské osudy i dějiny lidstva.⁷

Komedie zaměnitelnosti

Při naší interpretaci Čapkovy hry se budeme inspirovat ve stejném časoprostoru jako Klíma (antické divadlo), ale vzhledem k podtitulu hry *RUR* „*Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích*“ (Čapek, 1992:93) se soustředíme na interpretaci prvního aktu a skrze poetiku komedie budeme nahlížet i následující dění hry. Domníváme se totiž, že bez zahrnutí vstupní komedie do interpretace hry je výpovědní hodnota analýzy nutně zkreslená neboť následující dějství jsou ve skutečnosti jen rozváděním tezí presentovaných komickou zkratkou již v předehře.

Právě předehru dramatu z hlediska její dramatičnosti, její potenciální scéničnosti,⁸ ocenil František Ježek (Jota) v článku *Hledejte lidi!* uveřejněném v *Národní demokracii* když napsal: „Dramatik vítězí v předehře, filozof v prvním a druhém aktě, básník ve třetím. Předehra nejlépe ukazuje, co dramatické krve koluje v Čapkově, co sarkastických postřehů a prudké spádnosti. V dalším ustupuje dramatik na mnohých místech do pozadí. Nastupuje filozof se soucitným pohledem na lidskou směsici, a básník, pozdvihující závěrečný monolog vysoko na oblaka.“ (Černý, 2000:91) Ježkovo ocenění předehry je, v rámci divadelních

6 Srovnej se studií Josefa Šafaříka *Člověk ve věku stroje*, ve které klade proti sobě *rozumnost* spojenou s přirozeným tělem a *rozumovost* jako od lidského se emancipující nástroj ovládání světa. „*Rozumnost je ctnost, charakter, lidská hodnota; rozumovost je hrubá neosobní síla, brutální kalkul.*“ (Šafařík, 1991:13)

7 Tento motiv rozvíjí Čapek později v románu *Válka s mloky*, který je často uváděn jako umělecky zdařilejší zpracování námětu *RUR*.

8 Podle Jaroslava Vostrého je možné chápat pojmy „dramatičnost“ a „scéničnost“ jako „dvě strany téže mince“. (Vostrý, 2004)

recenzí, ale i v souvislosti s teoretickými analýzami dramatu, ojediněle. Velmi často se naopak setkáváme s oddělením přede hry od ostatních částí dramatu, s jejím opomíjením nebo s minimální snahou vtáhnout ji do celkové interpretace.

Označení „*vstupní komedie*“ v podtitulu hry *RUR* je potom často chápáno jako poukázání k záměru autora koncipovat přede hru jako konverzační komedii. Například Sergej Nikolskij uvádí v souvislosti s přede hrou skutečnost, že Čapek zde „(...) ironizuje myšlenku o zásadní přednosti mechanismu před člověkem.(...)“ (Nikolskij, 1978:47) a pod replikami Harryho Domina, ve kterých se dozvídáme o nápadu mladého Rossuma masově vyrábět umělé dělníky probleskuje „ironie nad dobou poznamenanou snahou změnit dělníka v ideální automat.“ (Nikolskij, 1978:47)

Obvyklá je také interpretace fabulační roviny přede hry jako (pouhé) záminky k tomu, aby nám autor mohl představit historii vynálezu robotů. Podobně se o tom zmiňuje i František Černý, když uvádí, že „Čapkovo dramatické mistrovství se projevuje už v expozici, kde dovede základní skutečnosti o genezi, výrobě a funkci Robotů podat během konverzace převažující ve flirt.(...) V poměrně dlouhé přede hře, dovídal se čtenář i divák senzační fakta, takže diskuse, která na jevišti probíhala, jej strhávala. Z odstupů času, kdy se robot už stal samozřejmou součástí civilizace, může však diskutní a málo dějová přede hra divadelní účín dramatu poněkud snižovat.“⁹ (Černý, 2000:74)

Na rozdíl od výše citovaných názorů se domníváme, že komediálnost přede hry je obsažena přímo v situacích, ze kterých je vystavěna, a které vznikají tím, že Helena Gloryová, přijíždějící do nového prostředí továrny *RUR* nedokáže rozlišovat mezi zaměstnanci továrny – mezi roboty a lidmi. Nejdříve jí roboti připadají jako lidé (vždyť také přijíždí na ostrov jako presidentka Ligy humanity se záměrem prosadit zrovnoprávnění robotů s lidmi) a potom se zase domnívá, že mluví s roboty, když nabádá ke vzpouře členy představenstva továrny.

Komično přede hry dramatu vychází tedy z rozehrání jedné z nejstarších komediálních zápletek založené na záměně a nedorozumění. Komiální motiv záměny, neschopnost a možná i nemožnost rozlišit, v tomto případě, mezi lidmi a roboty, vyrůstá z univerzálního pocitu proměnlivosti světa, který se váže s karnevalovými hrami.

V atmosféře rokokové varianty karnevalu v podobě zahradního maškarního plesu a skrze situace záměny a nedorozumění zpracovali bratři Čapkové obdobný motiv v podobě zaměnitelnosti člověka a mechanické loutky/marionety, člověka a (jeho)masky, živého a mrtvého již v povídce *L'Eventaille* (1910).

Stejně jako při slavnosti pořádané v zahradě knížete Bondiniho, i v prostoru továrny *RUR* jsou mezilidské vztahy převedeny na vyprázdněné obřady etikety: Dominova robotská sekretářka Sulla používá ve svých odpovědích na Heleniny otázky obvyklé fráze stejně jako zůstává v rovině společenských frází dialog mezi Helenou a řediteli oddělení továrny. Helena ani nemá možnost dopovědět

⁹ V přede hře je také často oceňována Čapkova schopnost v dialogu Domina s Helenou nenásilně představit historii vynálezu robotů. Tato potřeba předznamenat další děj hry popisem vynálezu, který v ní hraje významnou roli odkazuje žánru k science fiction.

své repliky, Domin totiž vždy již ví, jak budou končit – co chce říct, protože: „*Všichni se ptají stejně*“ (Čapek, 1992:99) Dialog mezi Dominem a Helenou, který předchází jeho nabídce k sňatku je zvláštní variantou galantní konverzace, ze které se vytratila její vlastní podstata – Domin Helenu svádí mechanickým a téměř monologickým přerýkáváním historie vynálezu robotů, neboť to není jeho obor: „*Ano; fyziologie, slečno Gloryová není mým řemeslem.*“ (Čapek, 1992:100)

Ironicky zpracovaný motiv vyprázdnění mezilidských vztahů a jejich mechanizace ve vstupní komedii, který je presentován současně jako vyprázdňený obřad komunikace blížící se absurdnímu dialogu plnému automatismů, se přenáší i do dalších částí dramatu. Následující dějství je vlastně celé vystavěno na situaci přípravy a uskutečnění obřadu oslavy výročí příjezdu Heleny Gloryové na ostrov. Defilé ředitelů jednotlivých úseků továrny s dárky pro Helenu, které jsou současně atributy jejich vlastních typů, připomíná natažený mechanismus orloje, který právě odbíjí celou. Motlitba obklíčené skupiny lidí ve 2. dějství, aranžovaná podle zabarvení hlasů a připomínající svou stylizovaností artistní operní výstup¹⁰ asociuje pouze vnějškový – dutý obřad/rituál, kterým se ve hře uzavírají dějiny lidstva.

Alquist (se sepjatýma rukama): *Amen.*

(Pauza)

Dr.Gall: *Slyšíte?*

Domin: *Hučení. Jako vítr.*

Dr.Gall: *Jako daleká bouře.*

Fabry (rozsvítí žárovku na krbu): *Sviť hromničko lidstva! Ještě dynamo běží, ještě tam jsou naši – Držte se, muži v elektrárně!*

Hallemeier: *Byla to velká věc, být člověkem. Bylo to něco nesmírného. Ve mně bzučí milión vědomí jako v úle. Miliony duší se do mne slétají. Kamarádi, byla to velká věc.*

Fabry: *Ještě svítíš, důmyslné světélko, ještě oslňuješ, zářivá, vytrvalá myšlenko! Vědoucí vědo, krásný výtvoře lidí! Plamenná jiskro ducha!*

Alquist: *Věčná lampa boží, ohnivý voze, svatá svíce víry, modli se! Oltáři obětí-*

Dr.Gall: *První ohni, větvi hořící u jeskyně! Ohniště v táboře! Hranice strážní!*

Fabry: *Ještě bdíš, lidská hvězdo, záříš bez kmitu, dokonalý plamení, duchu jasný a vynalézavý. Každý tvůj paprsek je velká myšlenka-*

Domin: *Pochodeň, která koluje z ruky do roky, z věku do věku, věčně dál.*

Helena: *Večerní lampa rodiny. Děti, děti, musíte už spat.*

(Žárovka zhasne.)

Fabry: *Konec.*

(Čapek, 1992:162)

¹⁰ „Do jaké míry pocíťoval dramatický dialog jako útvar intonační, svědčí i téma článku, který kdysi sliboval pro Slovo a slovesnost a ke kterému již nedošlo: tanulo mu namysli jakési srovnání dramatu s operou, tvrdil, že už v textu dramatikově je pamatováno na výškovou odlišnost jednotlivých hlasů; tím je podle jeho názoru do značné míry předurčováno již samo rozestavení osob v půdorysu hry i místo každé z nich v dialogu.“ (Mukařovský, 1948:368)

Konec dějin lidstva je tak ukázán jako konsekvence ne-lidského zmechanizovaného řádu panujícího na ostrově a zasahujícího celý svět a současně je prezentován skrze komediální zápletku záměny, jako opak řádu, ne-řád.

Ze způsobu, jak Čapek konstruoval předeheru (a potažmo celou hru), vyplývá, že ho nezajímala romantizující dějová linie rozvíjející možnost stvoření umělých lidí a následný konflikt mezi tvůrci a jejich výtvoři, ale že mu šlo především a právě o tento pohyb mezi různými možnostmi, o „proces znejistění, hypotetizace lidskosti a subjektivnosti – ten tvoří vlastně pravý, noeticko-ontologický příběh, na kterém je založena tato hra.(...)“ (Hodrová, 2001:587) Důkazem toho je i skutečnost, že vlastní stvoření robota se odehraje mimo hlavní děj a hra je vlastně rozvíjením hypotézy o této možnosti.

Motiv zaměnitelnosti člověka a stroje a současně znejasnění hranice mezi člověkem a mechanismem je vyjádřen i v rovině charakteristiky postav a jejich jednání. Již samotné komediální postavy – typy jsou takovými neživými obrazy člověka redukovány na svou funkci nebo vlastnost, která je neindividualizuje, ale přiřazuje k nějaké sociální nebo psychologické skupině. Matuška upozorňuje, že v postavách lidí je něco z robotů – mechanismů. „Výjimkou ze standardizace nejsou ani někteří z „převratníků“: ředitelé RUR byli koncipováni kromě jiného jako představitelé anglosaského „mužského“ ideálu, v dodatečně předmluvě jako „představitelé lidstva“; strojovost však utkvěla právě tak na nich jako na robotech; jsou ve svých projevech silně specializováni podle toho, čeho je kdo vedoucím v podniku, „jednosměrní“, „široce“ se představíce, připadají Heleně – a nejen jí – jako roboti, jsou do značné míry už sami tím, co má přijít po nich.“ (Matuška, 1963:230)

V souvislosti s postavami robotů se znejasnění jejich životnosti nebo neživotnosti, zaměnitelnosti stroje a živé bytosti, robota a člověka, ukazuje také skrze jejich charakteristiku: Pro Helenu je robotka Sulla „*děvče jako ona*“ (105) a roboti jsou „*lidé jako my*“ (109). Pro Továrníky jsou to však „*stroje*“ (112), „*věci, (...), otroci*“ (168), „*živé a inteligentní pracovní stroje*“ (102), kolem kterých je uměle vytvořena legenda, „*placená reklama*“ (102), o tom, že to jsou „*umělí lidé*“ (102). (Čapek, 1992)

Hra *RUR* v sobě zrcadlí dobu věku stroje, jako dobu, ve které došlo ke zmateční pojmu – lidé ztratili měřítko pro lidskost a nedovedou rozlišit člověka od stroje, a tak vlastně sami sebe vidí jako stroje, staví se na roveň strojům. Sám Čapek v jednom z posledních článků, kterým se vracel zpátky ke své hře říká: „Učinili jsme měřítkem lidského řádu stroje a nikoliv lidi; ale za to nemohou stroje, za to můžeme my.“ (Čapek, 7.2. 1929) A Josef Čapek v eseji *Homo Artefactus* (1924) vyjadřuje atmosféru doby slovy: „Moderní člověk nechce být ojedinelou loutkou a hračkou; moderní lidstvo přeje si být zmechanizováno tak, jak je, zmechanizováno šíře a obecněji ve všech svých složkách, vrstvách, vztazích, povoláních a zálibách.“ (Čapek, 1997) Nadpis citovaného článku Františka Ježka *Hledejte lidi!* bychom tak mohli chápat jako motto nejen komedie záměny v předeherě, ale jak jsme již naznačili i celé hry.

Závěrem předchozích úvah můžeme říci, že Čapkova formální inspirace dramatu *RUR* směřuje ke klasickému období divadla, avšak domníváme se, že se

nejedná o žánr tragédie (viz Klíma), ale o komedii. Ve hře můžeme vysledovat prvky komické mystifikace a parodie dobových konceptů a ideálů. Čapek v *RUR* odmítl jednoduchá řešení, která nutně vedou k jednostrannosti, k totalitnímu uspořádání světa. Naopak naznačuje nutnost neustálé obezřetnosti vůči těmto tendencím, potřebu vybalancování různých extrémních sil a pečování o zachování tvořivého principu směřujícího k různosti.

Čapkův postoj k dobovému problému zmechanizování člověka a ohrožení, které představuje stále dokonalejší a autonomnější technika pro lidstvo (oba motivy v sobě spojují postavy robotů) můžeme vyjádřit slovy z doslovu Rudolfa Jiřína ke knize kontroverzního autora Oswalda Spenglera *Člověk a technika* (1932). Jiřín překládá některé pro nás aktuální Spenglerovi myšlenky do dnešního slovníku a říká: „Neexistuje „pokrok“ vůbec, jako takový, ale vždy jen pokrok v něčem, který znamená zároveň regres v něčem jiném. To je vlastní podstata skutečnosti, že jedni nacházejí před lidstvem skvělou budoucnost, jiní blížící se katastrofu. Záleží na úhlu pohledu.“ (Jiřín, 1997:71)

SAMI SOBĚ SE SMĚJETE !

František Černý uvádí, že Stefan Zweig má mezi eseji, vznikajícími v letech 1925–1928, jeden, namířený, podobně jako *RUR*, proti mechanizaci člověka. Zweig varuje před zmonotonizováním světa a konstatuje, že „nepozorovaně vzniká stejnost duší (...) a masová duše (...), že odumírá „individuální“ ve prospěch „typu“. (Černý, 2000:80)

V dopisu psaném těsně po prvním knižním vydání hry a před její premiérou Čapek říká: „Máte doslovně pravdu s tím protestem proti zmechanizování; myslím však, že by bylo lépe neprotestovat a raději psát věci, které by samy sebou vyvažovaly a rušily zmechanizování. Lepší je objevit ve světě kus pořádné poezie a dokonalého života než protestovat a polemizovat. *R.U.R.* je příliš polemika; *Kritika slov* rovněž; to, nad čím sedím teď, ještě víc. Mám už pokrok veškeré kritiky světa a žaloby proti světu....“ (Z dopisu Jiřině Schubertové viz Čapek, 1966:112)

Hra *RUR* jako kritika dobrovolného(!) zmechanizování se lidstva skutečně nevyvažovala svým schematickým a tezovitým pojetím tento trend vývoje. Čapek zde není poetický ani metafyzicky tragický, ale spíše satirický.¹¹ Pro tento pohled na hru nám dodává řadu argumentů v podobě komických výstupů záměny, a groteskního až absurdního dialogu, hyperboly satirického pohledu na bezmyšlenkovitě přijímanou ideologii naplňující všednodennost.

V předehře se autor pokusil komediálními prostředky přivést diváky nebo čtenáře k ‚poznání‘ směšnosti-neadekvátnosti uplatňování hodnot odvozených

¹¹ Jako vědeckofantastické podobenství zabalené do satiry a frašky byla tato hra inscenována například v D.C. Art Centre státu Washington v roce 1999. Recenzent k inscenaci poznamenal: „Představte si svět Franze Kafky zprostředkovaný H. G. Wellsem s trochou pomoci od Laurela a Hardyho, a získáte představu senzibility, ze které vychází hra Karla Čapka *RUR*.“ (Triplett, 10.9.1999)

z výkonnosti mechanismů a strojů jako měřítek lidské činnosti/práce/výkonu. Jak uvádí Frejka v knize *Smích a divadelní maska*: „Bergson ukázal, že je zapotřebí zvláštního ovzduší bezcitovosti, pocitu, že jsme nad situací, aby mohlo dojít ke smíchu. Komično je mu onou částí člověka, jíž se podobáme věci, vidění lidských příhod, které nám svou ztrnulostí ukáží mutaci mechanismu, automatismu, neživých hnutí. Pranýřuje se tedy smíchem individuální nebo skupinová konvence, která si žádá bezprostřední opravy. – Smích je právě touto opravou, ruše automatismus zvyku a učí nás nově hmatati, chápati a hodnotiti svět a znak. (doplňuje Jakobson)“ (Frejka, 1942:16–17) Smích diváků podle Čapka možná je samotné usvědčil z bezcitovosti a nikoliv schematizované divadelní typy, ale jejich vlastní životní role z vyprázdněné obřadnosti neživých hnutí mechanismů, automatismů.

A když se v průběhu veřejné diskuse uspořádané v souvislosti s uvedením *RUR* ve stejném divadle v St.Martin's Theatre (24. 4.1923) obrátil George Bernard Shaw v duchu Gogolova *Revizora* k publiku s prohlášením, že „všichni přítomní jsou Roboti, že si nedovede ani představit typičtější shromáždění Robotů. Lidé, kteří si myslí, že tovární dělníci, jsou Roboti, se velice mýlí. Vy všichni jste se stali Roboty, (...)“ (-ar, 27.6.1923), jakoby dopověděl za Čapka konec vstupní komedie: „Čemu se smějete? Sami sobě se smějete!“

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- ar [HALTMAR]. 27.6.1923. Tendence hry R.U.R. In ČAPEK, K. *RUR, Rossum's Universal Robots*. Ed. M. Havlík. Praha 1966, s. 163–164.
- ČAPEK, K. 1992. *Dramata, Spisy VII*. Praha 1992.
- _____. 7.2.1929. Přítomnost, 7.2. 1929. In ČAPEK, K. *RUR, Rossum's Universal Robots*. Ed. M. Havlík. Praha 1966, s.180.
- _____. 1996. *RUR, Rossum's Universal Robots*. Ed. M. Havlík. Praha 1966.
- _____. 17.12.1921. Umění klamu. In *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, s. 210–212.
- ČAPEK, J. 1997. Homo Artefactus. In ČAPEK, J. *Ledacos, Umělý člověk*. Praha 1997.
- ČAPEK, K., ČAPEK, J. 1918. L'Eventaille. In *Ze společné tvorby*. Praha 1982, s.118–133.
- ČERNÝ, F. 2000. *Premiéry bratří Čapků*. Praha 2000.
- FREJKA, J. 1942. *Smích a divadelní maska, úvodní poznámky o vzniku typů dnešní komedie dell'arte*. Praha 1942.
- HARKINS, W.E. 1962. *Karel Čapek*. New York, London 1962.
- HODROVÁ, D. a kol. 2001. ...na okraji chaosu...*Poetika literárního díla 20. století*. Praha 2001.
- jm-:Jota [JEŽEK, F.]. 26.1.1921. *Hleďte lidi!* In ČERNÝ, F. *Premiéry bratří Čapků*. Praha 2000, s. 91.
- KLÍMA, I. 1966. Moderní mýtus. In ČAPEK, K. *RUR, Rossum's Universal Robots*. Ed. M. Havlík. Praha 1966, s.179–200.
- MATUŠKA, A. 1963. *Člověk proti zkáze, Pokus o Karla Čapka*. Praha 1963.
- MUKAŘOVSKÝ, J. 1948. Próza K.Čapka jako lyrická melodie a dialog In *Kapitoly z české poetiky II*. Praha 1948.
- NIKOLSKIJ, S. 1978. *Fantastika a satiry v díle Karla Čapka*. Praha 1978.
- JIČÍN, R. 1997. Dosllov in SPENGLER, O. 1997. *Člověk a technika, příspěvek k jedné filozofii života*. Praha 1997, 59–72.
- ŠAFAŘÍK, J. 1991. *Člověk ve věku stroje*. Brno 1991.
- TRIPLETT, W. 10.9.1999. 'R.U.R.': Revenge Of the Robots. *The Washington Post*, 10.9.1999 [cit.5.2.2003]. Dostupné na <<http://www.uwec.edu/academic/curric/jerzdg/RUR/review.htm>>

- VOSTRÝ, J. 1982. Úvod do studia postavy. Jednající osoba. *Amatérská scéna*, 1982, č. 6, s. 7–8.
- _____. 1983. Úvod do studia postavy. Typ. *Amatérská scéna*, 1983, č. 4, s. 9–11.
- _____. 2004. Scénologický rozbor dramatického díla (na příkladu Molierova Tartuffa) I.část. *Disk ?*, 2004.

**MODERN MYTH AND THE COMEDY OF CONFUSION:
*INTERPRETING KAREL ČAPEK'S R.U.R.,
ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS***

The study explores Čapek's use of ancient Greek theatrical forms. In spite of the fact that the play abounds in Biblical imagery, R.U.R. points formally even further back into the history of the Western theatre, to the time when theatre, myth and ritual were intimately related.

References are made to ancient Greek theatre, which includes both myth dramatizations (with characters of gods and heroes) in tragedies and satirical commentaries on social ills in comedies. Contrary to Klíma's conception of Čapek's play as a 'Modern Myth', which is the title of his essay, R.U.R. is seen here rather as a satirical comedy based on one of the oldest comedic plots, the plot of confusion.

