In: Horizonty kognitivně-kulturní lingvistiky III. Tělo a tělesnost v jazykových a kulturních konceptualizacích. Ed. I. Vaňková. (V ediční přípravě.)

**Robot jako skoro-člověk.**

**Pojetí lidského u Karla Čapka na základě rozdílů mezi Roboty a lidmi**

Hana Bednářová

Drama Karla Čapka, které poprvé vyšlo v roce 1920, se dočkalo mnoha interpretací. Sto let od jeho uvedení do celosvětového kulturního diskurzu sledujeme samostatný vývoj pojetí Čapkových Robotů[[1]](#footnote-1) – humanoidních výtvorů (androidů), které ovšem, jakkoli se svým vzezřením a dalšími vlastnostmi blíží lidem, lidmi nejsou.

Už od prvních inscenací dramatu (podrobně Horáková, 2010) byli Roboti pojímáni odlišně od autorova popisu postav, které uvádí jako životné a podobné lidem v biologické formě (a oblečení) i v jazykovém uchopení, nicméně pracuje i s prvky poukazujícími na jejich instrumentální projevy:

Roboti v předehře oblečeni jako lidé. Jsou úsečni v pohybech i výslovnosti, bezvýrazných tváří, upřeného pohledu. Ve vlastní hře mají plátěné blůzy v pasu stažené řemenem a na prsou mosazné číslo.(Čapek, 1994, s. 4).

Svým vzhledem se Čapkovi Roboti blíží lidem tak, že při prvním setkání s nimi je postava Heleny nerozezná od skutečných lidí (Čapek, 1994, s. 11n). Později jsou vnějškové rozdíly mezi Roboty a lidmi tematizovány např. v pohybech a stejnosti určitých vlastností Robotů navzájem. Další rovinou rozdílů lidského a ne-lidského jsou vnitřní kvality, na něž lze usuzovat z (emocionálního) chování (Nakonečný, 1997, s. 24n). Právě kontrast mezi lidským a ne-lidským projevující se přítomností či absencí konkrétních rysů a projevů vnitřních vlastností v díle Karla Čapka i jiných je pro vymezení jednoho či druhého určující.

**Slovníkové definice**

Dvojí výklad pojmu robot (jednak vycházející z Čapkových postav dramatu, tedy připomínající vzezřením lidské bytosti, jednak technické pojetí robota/robotu jakožto stroje bez nároku na jednotnou podobu, resp. jednotící rysy co do vzhledu) a divergentní vývoj těchto výkladů lze sledovat v novějších českých jazykových (výkladových) slovnících.

Robot (psáno s malým počátečním písmenem) je ve Slovníku spisovného jazyka českého (SSJČ) charakterizován jako „postava umělého člověka […]; automat vykonávající někt. lidské činnosti vůbec“, dále (ve druhém významu) expresivně jako „člověk pracující namáhavě a bez odpočinku“ a v neživotném mužském rodě jako „složitý stroj konající rozmanitou práci“; Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost (SSČ) přináší definici „automat podobající se člověku a konající lidskou práci“, expresivní přenesený význam člověka pracujícího namáhavě připojuje k tomuto prvnímu vymezení. Pro druhý význam „stroj s činností podobnou činnosti člověka, popř. nahrazující lidskou práci v podmínkách nebezpečných zdraví“ uvádí rod mužský životný i neživotný. Nový akademický slovník cizích slov (NASCS) přináší dvě samostatná hesla: robot gramatického rodu životného i neživotného jakožto „automat podobající se člověku a konající lidskou práci […]“ spolu s přeneseným expresivním významem jako v SSČ, dále v technickém pojetí jakožto „univerzální přístroj pro domácnost“ (gramatického rodu neživotného i životného – v tomto pořadí) s příznakem odborného užití v dalším významu „zařízení ovládané počítačem, schopné vnímat a analyzovat vlastnosti prostředí, dorozumívat se s člověkem a samostatně do prostředí zasahovat“ (Kraus, 2005, s. 702). Všechny zmíněné slovníky uvádějí původ slova v Čapkově dramatu, SSJČ a NASCS explicitně uvádějí také femininum robotka. Hledání v Internetové jazykové příručce vede přes rozcestník dvou hesel: na výběr je životné maskulinum jakožto stroj podobný člověku a maskulinum životné i neživotné jakožto stroj nepodobající se člověku.

Oxford English Dictionary (OED) na prvním místě uvádí definici spojenou s oblastí science fiction: „An intelligent artificial being typically made of metal and resembling in some way a human or other animal.“ Překlad: „Inteligentní umělá bytost obvykle vyrobená z kovu a nějakým způsobem připomínající člověka nebo jiné zvíře.“ Další významy na předních pozicích jsou v souladu s těmi uváděnými v českých slovnících. Nicméně skutečnost, že první význam je vázán na specifický literární žánr, který roboty obvykle pojímá jako vyrobené z kovu (srov. s androidy) a přiznává výtvorům vlastní inteligenci, je příznačná.

Slovníkové definice robota vycházejí z jeho vnější podoby (životná varianta) a vykonávané činnosti. Definice pojmu člověk jsou naproti tomu mnohem složitější: obsah tohoto pojmu je v českých výkladových slovnících vymezován na základě rysů, jimiž se člověk odlišuje od zvířat;[[2]](#footnote-2) o obtížích významového vymezení pojmu podrobněji Vaňková – Hynková Dingová, 2019.[[3]](#footnote-3)

**Kolektivní šrouby a matice**

Byť je Čapkův třívětý popis Robotů ve scénických poznámkách dosti jednoznačný, k odchýlení od autorova pojetí došlo v rámci inscenací záhy. V době, v níž dílo vznikalo, ve „věku stroje“, byl kladen důraz na rozumem zajišťovaný vědecký a technologický pokrok. Zdokonalování technologií výroby s důsledky ve vývoji mechanických strojů mělo široký společenský dopad reflektovaný v dobovém umění, v němž rezonovalo téma vztahu člověka a stroje (podrobně Horáková, 2010).[[4]](#footnote-4)

Snahy o zařazení Čapkova díla do literárních směrů a o vymezení žánrů jednotlivých děl jsou ošidné a v čase a prostředí proměnlivé, jak lze ilustrovat právě na příkladu *R.U.R.*: původní „domácí“ řazení díla mezi avantgardní uměleckou literaturu, zejména do proudu expresionismu, resp. kuboexpresionismu, bylo po adoptování hry americkou popkulturou posunuto do žánru science fiction, resp. dystopie či antiutopie (Horáková, 2010, s. 9n; s. 50).[[5]](#footnote-5) Takové posuny vedou i k posunům ve vnímání Robotů: v závislosti na vřazení do různých sociálně-kulturních prostředí jsou jim připisovány různé vlastnosti (co do vnějšího ustrojení i co do vyznění jejich uvědomělých činů) nad rámec autorova popisu.[[6]](#footnote-6)

Jako jednu z charakteristik Čapkových Robotů uvádí Horáková (2010, s. 14) jejich zaměnitelnost „vyplývající z jejich tovární sériové produkce“; tu vnímá přeneseně i jako vlastnost všech postav hry, neboť ji chápe jako „komedii záměny s prvky groteskní stylizace a nadsázky, jež evokuje stav ohrožení moderní civilizace nikoliv vyhrocením střetu lidí a robotů, ale scénami, ve kterých se rozdíly mezi lidmi a roboty stírají natolik, že nejsme schopni mezi nimi rozlišovat“ (tamtéž, s. 15). Čapek se v úvodním jednovětém popisu vzezření Robotů soustředí pouze na jejich oděv[[7]](#footnote-7) (podobný lidskému, jednoduchý, opatřený číslem) a odměřené vystupování. Bezvýrazné tváře, které jim připisuje, však nejsou v realizaci nijak dále omezeny, Čapek nespecifikuje např. barvu vlasů. Později na jejich vzájemnou podobnost upozorňuje prostřednictvím postav: „Dr. Gall: Dali jsme Robotům příliš stejné obličeje. Sto tisíc stejných tváří obrácených sem. Sto tisíc bublin bez výrazu. Je to jako strašný sen. – Domin: Kdyby byl každý jiný – Dr. Gall: – nebyl by to tak děsný pohled“ (Čapek, 1994, s. 51). Toto ovšem neplatí pro „významné“ Roboty, kteří mají v dramatu vlastní roli a jsou od jiných Robotů rozeznatelní na první pohled.

Motiv „výroby davu“ se u Čapka, resp. obou bratrů, objevuje později ve hře *Adam stvořitel* (premiéra 1927), kde Adamem z hlíny stvořené Alter Ego přichází se sériovou výrobou lidí: „Adam: Co je to? – Alter Ego: Kadlub. Nová metoda tvoření. Tvoření ve velkém. […] Adame, před tebou stojí Masa. – Adam: Proč jsou tak stejní? Proč jich je tucet? – Alter Ego: To je to veliké, stvořiteli. To je právě to nadlidské. Já jsem stvořil Zástup!“ (Čapek, K. – Čapek, J., 1982, s. 48). Pojetí totožného provedení všech kusů je pak jedním z hlavních rozdílů mezi lidským a ne-lidským, které se ovšem projevuje až při konfrontaci s více než jedním zástupcem davu. Jak pokračují Čapkové: „Adam: Tohle že jsou lidé? – Alter Ego: Žádní lidé. Dav. Koukáš, co? Jeden jako druhý. A všichni mají stejnou myšlenku. […] Myšlenka davu je něco velebného. […] Adam: Ale proč tu tak stojí? Proč nic neřeknou? – Alter Ego: […] rodí se v nich myšlenka. Masa přichází k vědomí. Sestupuje na ně Duše davu“ (tamtéž, s. 48n).[[8]](#footnote-8) Podobnost Alter Egových lidí je určena následovně: „Všichni jsou oděni stejně, všichni v khaki overalech, všichni s toutéž tváří, jež následkem jisté standardní idealizace je poněkud bezvýrazná“ (tamtéž, s. 52); naopak v popisu lidí stvořených Adamem je kladen důraz na pestrost, nestejnost oděvu, podoby či nesených předmětů. O pojetí lidského a ne-lidského v této hře vypovídají také synonyma použitá postavami Adamových a Alter Egových lidí při vzájemném střetu: Adamovi lidé vytýkají druhé straně „vy nejste žádné originály“, „vy jste jenom numera“, titulují je „stádo“, „padělky“ a „hliněné potraty“, naopak sami se vymezují jako „praví lidé“, „osobnosti“, „duše“ a „obrazy boží“ (tamtéž, s. 54).

**Děsiví roboti**

Co je ve vzezření Robotů tak zneklidňujícího, mají-li být vnějškově co nejpodobnější lidem? Této otázce se věnuje hypotéza Uncanny Valley (tísnivé údolí),[[9]](#footnote-9) která se zabývá příčinami nepříjemných pocitů, které v lidském pozorovateli vyvolává setkání s člověku podobným výtvorem (např. humanoidním robotem): zjednodušeně tato hypotéza tvrdí, že čím dokonalejší je nápodoba lidských rysů, tím pozitivnější emoce v pozorovateli vyvolává, ovšem pouze do chvíle, kdy chybí jen málo k dokonalosti – v takovém bodě naopak vyvolává značně nepříjemné pocity, které se překlápějí k pozitivním opět s dalším připodobňováním (vývoj příjemných a nepříjemných pocitů v závislosti na podobnosti s lidskými rysy vynesený na graf vytváří pak ono údolí negativních emocí těsně před dokonalou podobou).

Dle reakcí Heleny a zejména Nány v *R.U.R.* lze usuzovat, že Čapkovi Roboti se svým vzezřením a vystupováním pohybují právě v oblasti Uncanny Valley, srov. jejich hodnocení Nánou, takto „hlasem lidu“: „Nána: Neřádi šeredný! Pohani! […] Helena: Roboti? – Nána: Fi, ani je menovat nechci. […] Toho – toho – Šak to ani křesťanský meno nemá! […] Šak vy si je taky vošklivíte. Pročpak ste si mě přivezla sem? Pročpak žádnej z nich nesmí na vás ani šáhnout?“ (Čapek, 1994, s. 27n). Upřením pojmenování podporuje Nánina promluva vnímání Robotů jako ne-lidských výtvorů. V tomto případě hovoří Nána o Robotech jako zástupu stejných; vybraní Roboti vstupující do děje vlastní jména mají, čímž je naopak zdůrazněna jejich lidská složka: „[…] akt pojmenování vyjadřuje zlidštění postavy-objektu – robota, loutky či nějakého jiného neživého předmětu“ (Hodrová, 2001, s. 641).

**Lidské zbytečnosti**

Specifická v *R.U.R.* je pasáž, v níž Harry Domin přibližuje Heleně historii vzniku, resp. výroby Robotů. Původní objev fyziologa Rossuma se týkal organizace živé hmoty, jejíž nový způsob vedl k představení člověka „z jiné látky, než jsme my“ (Čapek, 1994, s. 7n), nicméně jinak s lidmi totožným: „Představte si, že si vzal do hlavy vyrobit všechno do poslední žlázy jako v lidském těle“ (tamtéž, s. 8n). Od původního záměru se odchýlil pokračovatel, synovec inženýr Rossum: „Domin: [...] Myslel [starý Rossum], že udělá skutečné lidi […]. A teprve mladý Rossum měl nápad udělat z toho živé a inteligentní pracovní stroje“ (tamtéž, s. 9).

 V této souvislosti nelze opominout neplodnost Robotů a lidí. U Robotů souvisí s neschopností citů: byť pohlavní žlázy jsou u nich zhotoveny, vzhledem k vyrábění dalších jedinců umělou cestou nejsou využívány (tamtéž), navzájem jsou si Roboti a Robotky lhostejní (tamtéž, s. 24). Ženy jsou neplodné, protože ve společnosti, kde je veškerá práce obstaraná Roboty, není třeba rodit děti (tamtéž, s. 36n). Dr. Gall hodnotí Robotku Helenu, vytvořenou dle obrazu lidské Heleny, pro neschopnost lásky jako mrzáka (tamtéž, s. 40).

Rozdíly ve směru využití poznatků vedoucích k vyvinutí Robotů vedly mladšího inženýra k okleštění Robotů od všech vlastností, které přímo neslouží práci. Jejich vyjmenováním poukázal na malém prostoru na ty jevy, jejichž nepřítomnost oddaluje jejich nositele od jistoty, s níž je lidé vnímají jako sobě podobné:[[10]](#footnote-10)

Domin: Tak tedy mladý Rossum si řekl: Člověk, to je něco, co dejme tomu cítí radost, hraje na housle, chce jít na procházku a vůbec potřebuje dělat spoustu věcí, které – které jsou vlastně zbytečné. […] Které jsou zbytečné, když má třeba tkát nebo sčítat. […] Co myslíte, jaký dělník je prakticky nejlepší? […] Ten, který má nejmíň potřeb. […] Vyhodil všechno, co neslouží přímo práci. Tím vlastně vyhodil člověka a udělal Robota. Drahá slečno Gloryová, Roboti nejsou lidé. Jsou mechanicky dokonalejší než my, mají úžasnou rozumovou inteligenci, ale nemají duši. (Čapek, 1994, s. 10)

Další srovnání se zpracováním téhož tématu – vymezení lidského vůči ne-lidskému (v postavách v tomto případě nikoli člověkem vyrobených, ale evolucí vyvinutých) – ve hře *Válka s Mloky* potvrzuje důraz, který Čapek klade na „zbytečné“ lidské činnosti, jejichž úhrn tvoří podstatu lidství: „Naučili se [mloci] užívat strojů a čísel, a ukázalo se, že to stačí, aby se stali pány svého světa. Vynechali z lidské civilizace všechno, co v ní bylo neúčelné, hravé, fantastické nebo starobylé; tím z ní vypustili, co v ní bylo lidského, a převzali jenom její holou praktickou, technickou a utilitární stránku“ (Čapek, 1981, s. 205).

**Duše začíná skřípáním zubů**

Vlastnosti, které Helena u Robotů postrádá, popisuje Hallemeier jako duši: „Helena: […] proč je neuděláte šťastnější? – Hallemeier: To nejde, slečno Gloryová. Jsou to jen Roboti. Bez vlastní vůle. Bez vášní. Bez dějin. Bez duše“ (Čapek, 1994, s. 20).[[11]](#footnote-11) Případy, kdy Roboti vybočí z běžného provozu a začnou se u nich projevovat emoce, označují Hallemeier a Domin jako padoucnici, křeč Robotů, poruchu organismu, vadu ve výrobě; Helena právě tyto projevy považuje za duši.[[12]](#footnote-12) Později, při debatě s doktorem Gallem nad změnami ve vystupování Robota Radia, hodnotí novou situaci: „Helena: Co to bylo? – Dr. Gall: Čert ví. Vzdor, zuřivost nebo vzpoura, já nevím co. – Helena: Doktore, má Radius duši? – Dr. Gall: Nevím. Má něco ošklivého. […] Jsou podobnější lidem než Roboti Rossumovi“ (tamtéž, s. 39).

 Dr. Gall později, kdy celé osazenstvo čelí vpádu Robotů, přiznává, že změnil povahu Robotů, konkrétně jejich iritabilitu: „Předělával jsem je na lidi. Vyšinul jsem je. […] Přestaly být stroje“ (tamtéž, s. 57).[[13]](#footnote-13) Helena doplňuje, že se tak stalo na její naléhání: „[…] chtěla jsem na něm, aby dal Robotům duši!“ s výhledem na zvrat v neplodnosti lidstva (tamtéž, s. 58 a 65).

 Poté, co se ve třetím dějství ukazuje, že Alquist je posledním zástupcem lidského rodu, žádají jej Roboti o tajemství života. Sami přiznávají, že prodělali změnu: „Alquist: Roboti nejsou život. Roboti jsou stroje. – 1. Robot: Byli jsme stroje, pane; ale z hrůzy a bolesti stali jsme se […] dušemi“ (tamtéž, s. 75). Po naléhání Robota Damona Alquist souhlasí s provedením pitvy právě na Damonovi. Ten ale váhá, byť nakonec souhlasí – srov. s netečným přístupem Robotky Sully v prvním dějství: „Helena: Oh, vy se nebojíte smrti? – Sulla: Neznám, slečno Gloryová. – Helena: Víte, co by se s vámi stalo? – Sulla: Ano, přestala bych se hýbat“ (tamtéž, s. 13). Damon po nedotažené pitvě uznává, že „je lépe žít“ (tamtéž, s. 79).

 Rozvoj emocí u Robotů pak dokládá rozmluva Robotů Heleny a Prima, kdy Helena projevuje zvědavost, nadšení, ostych, touhu stát se něčím jiným; Primus vypráví o snech a mluvení ze spaní. Helena je vyrobena tak, že nenaplňuje původní poslání Robotů: „[…] já nejsem k ničemu; každý říká, že nejsem k žádné práci“ (tamtéž, s. 81n); Primus však vnímá jiné její kvality: „Jsi krásná“ (tamtéž).

Rozhovor na téma vnější podoby, v němž Helena tematizuje rozdíly ve vzezření vlastního (ženského) a Primova (mužského) těla, vede k Helenině smíchu. Tento – lidský – projev zaujme Alquista. Chce vyzkoušet reakci Robotů, jmenovitě Heleny, požadavkem na pitvu Prima. Vyvolá tím u Heleny projevy dalších emocí – i těch, které psychologové charakterizují jako vývojově vyšší:[[14]](#footnote-14) ochotu k sebeobětování, bránění druhého a strach o něj; nakonec i pláč (ten je spolu se smíchem považován za zvláštní případ výrazu emocí, srov. Nakonečný, 1997, s. 32n). Podstoupit oběť za Helenu je ochoten i Primus – a zároveň projeví citový vztah k ní vyjádřením: „My – my – patříme k sobě“ (tamtéž, s. 84). To je Alquistovi vrcholným svědectvím o přerodu Robotů v lidi. Helena a Primus v závěru společně odcházejí jako žena a muž a Alquist cituje z bible pasáž o stvoření člověka k obrazu božímu. Zpochybňuje výdobytky vynálezců a staví je proti činu prvního lidského páru, který sám objevil lásku muže a ženy. Právě ta je zárukou, že život nezahyne (tamtéž, s. 85).

Láska je až završením všech postupně odkrývaných projevů emocí, pozvolné proměny související s tvořením jejich souhrnu spolu s vnitřními prožitky, hodnotovým žebříčkem, postoji, vztahy k sobě, druhým a vnějšímu světu – celkem označovaným zde jako duše.

**Závěr**

Čapkovi Roboti (a další jeho kolektivní postavy z jiných děl) vystupují jako dav, zástup, množina stejných. Právě potlačení individuálních rysů je jedním z hlavních rozdílů mezi Roboty a lidmi; jednotlivci, nehrají-li v příběhu vlastní zásadní roli (spojenou s opětovným připodobněním člověku), nemají jména; případné rozlišení je podáno pomocí výrobních čísel. Ne-lidskost budí v lidských postavách odpor a obavy.

Karel Čapek „vyrobil“ Roboty jako dokonalé dělníky odstraněním jistých lidských vlastností, které označil za „zbytečné“, protože „nesloužící práci“. Rovněž v dalších svých dílech (některých společně s bratrem Josefem) akcentuje lidské charakteristiky, jejichž absence u „změněných“ lidí, jiných živočichů či stvořených lidí (reformovaných dělníků v povídce *Systém*, mloků ve *Válce s mloky* či Adamových / Alter Egových lidí ve hře *Adam stvořitel*) vede k vyšší pracovní výkonnosti, případně k vítězstvím v boji nad lidmi.

Návrat Robotů k „lidskému“ se děje přes postupné objevování emocí. Důsledkem jejich potlačení, resp. odstranění potřeb, které by bylo třeba naplňovat, což by vedlo k rozvoji emocí a emočního chování, bylo oddálení Robotů od souhrnu vlastností definujících člověka. Okamžik vrcholného projevy citových komplexů u Robotů je pak považován za bod, z nějž vychází nový život.

**Prameny**

Čapek, K. (1981). *Válka s mloky.* Československý spisovatel. Též on-line, dostupné z WWW: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/29/90/58/valka\_s\_mloky.pdf>.

Čapek, K. – Čapek. J. (1982): *Ze společné tvorby: Krakonošova zahrada: Zářivé hlubiny a jiné prózy: Lásky hra osudná: Ze života hmyzu: Adam stvořitel.* Praha: Československý spisovatel. Též on-line, dostupné z WWW: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/15/krakonosova\_zahrada.pdf>.

Čapek, K. (1986). Autor robotů se brání. In Čapek. K. *O umění a kultuře III.* Praha: Československý spisovatel, s. 682–683. Též on-line, dostupné z WWW: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/27/o\_umeni\_a\_kulture\_iii.pdf>.

Čapek, K. (1994): *Dramata: Loupežník: R. U. R.: Věc Makropulos: Bílá nemoc: Matka*. Praha: Československý spisovatel. Též on-line, dostupné z WWW: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/75/81/rur.pdf >.

Zamjatin, J. (2015): *My.* Praha: Leda.

**Literatura**

*Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost* (2005).Praha: Academia.

*Slovník spisovného jazyka českého, I–IV* [on-line] (2011). Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i. Cit. 25. 4. 2020. Dostupné z WWW: <https://ssjc.ujc.cas.cz/>.

Hodrová, D. (2001): *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století.* Praha: Torst.

Horáková, J. (2010): *Robot jako robot.* Praha: Koniasch Latin Press.

*Internetová jazyková příručka* [online] (2008–2020). Praha: Jazyková poradna Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i. Cit. 25. 4. 2020. Dostupné z WWW: <http://prirucka.ujc.cas.cz>.

Kageki, N. (2012): *An Uncanny Mind: Masahiro Mori on the Uncanny Valley and Beyond* [on-line]. Cit. 25. 4. 2020. Dostupné z WWW: <https://spectrum.ieee.org/ automaton/robotics/humanoids/an-uncanny-mind-masahiro-mori-on-the-uncanny-valley>.

Kraus, J. (ed.) (2005): *Nový akademický slovník cizích slov A–Ž.* Praha: Academia.

Mori, M. (2012): *The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori* [on-line]. Cit. 25. 4. 2020. Dostupné z WWW: <https://spectrum.ieee.org/automaton/ robotics/humanoids/the-uncanny-valley>.

Nakonečný, M. (1997): Encyklopedie obecné psychologie. Praha: Academia.

*Oxford English Dictionary* [on-line] (2020). Oxford University Press. Cit. 3. 5. 2020. Dostupné z WWW: <www.oed.com/view/Entry/166641>.

Vaňková, I. – Hynková Dingová, N. (2019): „Člověka hledám“. Člověk v jazyce audioorálně-skripturálním a vizuálněmotorickém – sémantické konfrontace. In: Karaś, H. (ed.), *Prace filologiczne.* Rocznik Tom LXXIII. Varšava: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 441–466.

*Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [on-line] (c2020)*.* Cit. 25. 4. 2020. Dostupné z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=R.U.R.&oldid=18300414>>.

1. V případech, kdy odkazujeme na Roboty jakožto postavy poprvé představené v dramatu Karla Čapka, uvádíme je s velkým počátečním písmenem; pokud se text týká robotů v obecnějším smyslu bez přímé souvislosti s Roboty z *R.U.R.,* uvádíme je s malým počátečním písmenem. [↑](#footnote-ref-1)
2. Není bez zajímavosti srovnání definic, uváděných na první pozici v SSJČ a SSČ. V SSJČ se setkáme s následujícím vymezením: „nejvyspělejší živá bytost se schopností myšlení a řeči; lidský jedinec“, kdežto vymezení uváděné v SSČ definici rozšiřuje o schopnost práce: „nejvyspělejší lidská bytost se schopností myšlení, řeči a práce, lidský jedinec“. Definice souslovím „lidský jedinec“ pak vymezuje člověka jako představitele druhu / zástupce lidí, jedinců „stejných jako my“ (Vaňková – Hynková Dingová, 2019, s. 445). [↑](#footnote-ref-2)
3. „[…] je otázkou, které rysy člověka z těchto náhledů [filosofická, filosofickoantropologická či náboženská vymezení člověka zohledňující existenční i existenciální aspekty] vycházející mají takovou povahu, že je lze chápat jako součásti lexikálního významu“ (Vaňková – Hynková Dingová, 2019, s. 443). K sémantickým opozicím: „[…] je patrné, že člověk je vymezován hlavně prostřednictvím dvou opozic: člověk – zvíře a člověk – Bůh.“ Opozice člověka a neživé věci, resp. věci vyrobené člověkem, vychází z koncepce velkého řetězu bytí a naivního obrazu světa, kde právě neživé věci jsou chápány jako vývojově nejnižší (tamtéž, s. 448–449).

Definice robota v OED zasazená do oblasti science fiction ovšem člověka jakožto podobu, k níž se robot vztahuje, dává na roveň „jiným zvířatům“ (viz citace výše), opozice člověk – zvíře zde tedy nefiguruje, naopak je zdůrazněna opozice neživé výtvory – živočichové. [↑](#footnote-ref-3)
4. Horáková připomíná dva přístupy ke vztahu člověka a stroje: „První z nich je symbolem mechanizace práce, druhý automatizace výroby. První se pojí s negativními asociacemi, druhý s pozitivními. […] Styk se strojem je prezentován jako proces buď vedoucí k dehumanizaci a odcizení člověka, nebo jako směřující k rozšiřování lidských schopností.“ To se děje „v kontextu debat o organizaci práce a výrobních procesů strojové výroby, které vyjadřují přechod od mechanické práce lidských robotů k automatické strojové výrobě řízené člověkem“ (Horáková, 2010, s. 22). [↑](#footnote-ref-4)
5. Heslo *R.U.R.* na české Wikipedii v první větě charakterizuje hru jako „[vědeckofantastické](https://cs.wikipedia.org/wiki/Science_fiction) [drama](https://cs.wikipedia.org/wiki/Drama) o vstupní komedii a třech [dějstvích](https://cs.wikipedia.org/wiki/Jedn%C3%A1n%C3%AD_%28divadlo%29)“ (Wikipedie, on-line). Tento běžně využívaný zdroj zaměňuje původní autorovo adjektivum „kolektivní“ za „vědeckofantastické“. [↑](#footnote-ref-5)
6. Marně se Čapek později (Čapek, 1986, s. 682n; poprvé v Lidových novinách 1935) bránil nevratnému posunu ve zpodobnění Robotů, kdy se z jím popisované chemické cesty „zrodu“ Robotů přešlo k mechanické montáži; kontext doby si Robota přetvořil k vlastním potřebám. Srov. „Odpoutání robota od autorových intencí vypovídá dokonce více než Čapkova hra sama o době, ve které vznikla, o širším kontextu, do kterého je třeba její interpretaci zasadit“ (Horáková, 2010, s. 23). [↑](#footnote-ref-6)
7. O charakterizační funkci oděvu postav srov. Hodrová (2001, s. 560): „Někdy je sice oděv v souladu s postavou, ale není individualizován – je uniformou (roboti, lidé AE [osoby stvořené Alter Egem ze hry bratří Čapků *Adam stvořitel*]). Stejně jako postavy (kolektivní postava), které jej nosí, je neutrální, bez vlastností, je výrazem jejich neindividualizovatelnosti (roboti, lidé AE).“ [↑](#footnote-ref-7)
8. Srov. s pasáží druhého dějství *R.U.R.*: „Fabry (vyhlíží z okna): Jsou jako zkamenělí. Jako by čekali, že na ně něco sestoupí. Jako by něco strašného vznikalo jejich mlčením – Dr. Gall: Duše davu“ (Čapek, 1994, s. 66). [↑](#footnote-ref-8)
9. Hypotézu (Mori, 2012; autorizovaný anglický překlad) představil japonský profesor robotiky Masahiro Mori v roce 1970 – v době, kdy k výrobě robotů podobných člověku bylo několik desítek let daleko. Koncept je předmětem debat. M. Mori k tomu v rozhovoru podotýká: „Pointing out the existence of the uncanny valley was more of a piece of advice from me to people who design robots rather than a scientific statement“ (Kageki, 2002).

Překlad: „Poukazování na existenci tísnivého údolí pro mě představovalo spíš radu pro lidi, kteří navrhují roboty, než vědecké prohlášení.“ Sám výrobcům robotů doporučuje, aby jejich podobu drželi na křivce před pádem do tísnivého údolí a zachovali jejich odlišnost od lidí. Hypotéza se dotýká mnoha oblastí, vedle robotiky např. filozofie, psychologie, mediálních teorií; hojně diskutovány jsou přesahy do populární kultury. [↑](#footnote-ref-9)
10. Jak poukazuje Horáková (2010, s. 48), předchůdcem motivů rozvedených v *R.U.R.* je povídka *Systém* (publikovaná r. 1918). Na rozdíl od *R.U.R.* nejsou ještě „ideální dělníci“ vyráběni jako Roboti, ale převychováváni kulturními reformami aplikovanými na „vybrané lidi, […] ty, kdo […] prokáží, že nic nemyslí, nevědí a nechtějí […]“ (Čapek, K. – Čapek, J. 1982, s. 17n). [↑](#footnote-ref-10)
11. Srov. ještě s povídkou *Systém*: „Celý taylorismus je soustavný omyl, neboť přehlíží otázku duše. Dělníkova duše není pouhý stroj; proto se musí odstranit“ (Čapek, K. – Čapek, J. 1982, s. 17). [↑](#footnote-ref-11)
12. Duši jako nemoc podává v antiutopickém románu *My* Jevgenij Zamjatin (první vydání v roce 1921, česky 1927): ,Nevypadá to dobře, zřejmě se vám udělala duše!ʻ Duše? Takové divné, prastaré, dávno zapomenuté slovo. Říkáváme někdy *z hloubi duše*, *promluvit do duše*, *oduševnělý*, ale duše…,Je to… moc nebezpečné?ʻ zamumlal jsem. ,Nevyléčitelné,ʻ […]“ (Zamjatin, 2015, s. 94–95). [↑](#footnote-ref-12)
13. Vnitřní podmínkou vzniku emocí jsou podle Nakonečného „aktualizované potřeby, které vyjadřují porušenou vnitřní psychofyzickou rovnováhu individua; emoce doprovázejí vznik potřeb, jejich frustraci i uspokojení“ (Nakonečný, 1997, s. 29). To je v souladu s charakteristikou Robotů jako dělníků s co nejmenším množstvím potřeb, jak ji uvádí postava Domina v historickém exkurzu (Čapek, 1994, s. 10, viz citace výše). „Vyšinutím“ Robotů je v tomto kontextu aktualizace potřeb. [↑](#footnote-ref-13)
14. „[…] vývojově vyšší city (etické, estetické a intelektuální – cit odpovědnosti, krásy, spravedlnosti atd.) jsou vzrušení asociovaná s kulturními hodnotami“ (Nakonečný, 1997, s. 35). [↑](#footnote-ref-14)