

K o n e c h r y

Poznámky k variantám epilogu hry Ze života hmyzu

Zakončení hry bratří Čapků vyvolalo svého času ostré diskuse. J. Honzl v úvaze příznačně nazvané Od koho pochází zakončení hry Ze života hmyzu k tomu uvádí: "nevím, jak je možné, že již před premiérou a při ní objevily se tak četné dotazy, ba i protesty, proč jsem změnil nebo napsal nový závěr pro hru bratří Čapků. Ne protestovalo obecenstvo, ale protestovali někteří mistři kultury; bývalý ředitel divadla a spisovatel nesouhlasil s ^{mým}, zakončením, významní žurnalisti i divadelní referenti projevili svůj podiv nebo nesouhlas s cizím zakončením v referátech, byl mi také mezi jinými protesty doručen dopis, v němž se dotazovali lidé s básníky známí, od koho pochází nový závěr hry 'Ze života hmyzu' - patrně proto, aby námitky proti neznámému pachateli byly uplatněny cestou práva... Očekával jsem - a nevím, nedočkám-li se toho - každou chvíli i soudní žalobu proti neznámým původcům nového závěru hry 'Ze života hmyzu'. Bratři Čapkové budou se pak asi před soudem zodpovídat z toho, že proti vůli některých znalců, kteří vědí lépe, než oba básníci, co je to 'Život hmyzu', se opovážili napsat nový konec a zhano- bit tak celou hru. Do té doby, než se oba básníci dostaví k soudní při, budu asi činěn zodpovědným za nový konec já - protože někteří naši mistři kultury nevědí, že bratři Čapkové napsali konce dva" /Otázky divadla a filmu II,

418

1947, č.2, str.90-91/.

S úvahami o epilogu hry Ze života hmyzu se však setkáváme již dříve. Na některé názory reagovali svého času Čapkové sami. Kupř. v odpovědi /název: O pesimismu hry Ze života hmyzu/ na článek O.Davise Naturalizing the Insect Play /z r.1923/ se nejen snaží vysvětlit jisté možnosti porozumění hře, ale poukazují již na další variantu závěru, kterou připsali v souvislosti s výtkami o "pesimismu hry". Již samo slovo "pesimismus" vyvolalo později v život postoje, v nichž byl v duchu přímočaré asociace připsán novému závěru "optimismus", přičemž však toto rozlišení není plně motivováno ani smyslem obou závěrů, ani pojmenováním, které druhé variantě Čapkové dávají /zde se hovoří o "smírném konci"/.

Připomeňme si, o které závěry jde. Především, že lze hovořit ne o dvou, ale v podstatě o čtyřech variantách závěru /počítáme-li i kvantitativně menší významové změny za samostatné varianty/.

a/ v původní verzi Tulák umírá v okamžiku, kdy chce zoufale žít, kdy se domnívá, že ví proč žít a odmítá se se smrtí smířit. Celá scéna je velmi působivě vybudována: je to v podstatě krátké monodrama, jehož počátek je z jedné strany vyznačen prudkým dějovým zvratem /smrt přicházející" pro Tuláka "vstoupí" doprostřed jeho repliky, v okamžiku, kdy Tulák hovoří k mrtvé jepici/ a z druhé strany limitován /i proložen/ "zlehčujícím" dialogem šněků. Závěr pak tvoří rozhovor dřevorubce s tetkou, v němž je podtržen ne-

ustálý koloběh života a smrti.

b/ tzv. smírný konec /uvedený v pozdějších knižních vydáních jako Doplněk pro režiséra/ má začít po odchodu slímků /přičemž bez povšimnutí je ponecháno dvojí procitnutí Tuláka/. V rozmluvě s drvoštěpy je exponována úvaha o životě, práci a sounáležitosti /to vše podtrženo hlasem víceméně literární "postavy" Celý svět, která svým echem zdůrazňuje procitání do nového dne/.

c/ za třetí variantu /či chcete-li subvariantu/ lze považovat ztotožnění fyzické podoby Poutníka /který vstupuje v samém závěru hry - v první variantě/ s Tulákem. Tuto možnost navrhuji Čapkové v úvodu Doplnku pro režiséra. Je nasnadě, že jde o tendenci k vyvážení "reálnosti" či životnosti předchozích scén směřováním k symbolické funkci: je zeslaben emotivní význam umírání a podepřen smysl neustálého koloběhu a výměny.

d/ konečně za čtvrtou variantu - byť torzovitou - lze považovat Josefem Čapkem provedený náčrt úvodního monologu Tuláka ve smírném konci, který se odlišuje od téhož ve smírném konci v tištěné verzi. Zde je zřetelněji zdůrazněn charakter snu, oslovení člověka /lidského světa/, jakož i evokace problému pozorovatele /diváka; na tento problém u postav Tuláka poukazuje Honzl ve studii Proměny doby a díla/. Tato varianta obsahuje více patosu, je vzletnější a povýšena k filozofické úvaze /pojem "pravdy"/. V tištěné verzi je první Tulákův monolog v epilogu prostší a je soustředěn především na pojem "života". Náčrt Josefa Čapka je apelativnější a více využívá roviny konfrontace světá hmyzu a lidí.

Režijní interpretace má proti literárněvědné ztíženou pozici v tom, že jí nestačí pouze analýza hry, ale musí na jejím základě rozhodnout, který závěr má být inscenován. Dá se celkem pochopit, proč J. Honzl v době své poválečné inscenace zdůrazňoval, že smírný konec vyplývá z logiky hry samé - tj. z hlediska koncepce /silně motivované dobou inscenace/ proměny Tuláka od pozorovatele a "snivce" v "dělného účastníka společenského dění". Setkáme se ale i s názory odlišnými: jednak jsou to ty, s nimiž Honzl polemizuje a které poukazují na silnou tendenčnost inscenace, vedle toho však také ty, které oprávněně poukazují na - z charakteru výstavby dramatu vyplývající - celkem volnou vazbu závěru.

Je tedy otázka, jaká je závislost závěru na vývoji hry a kterých prostředků je k tomu zapotřebí. Je známo, že konec hry bývá většinou silně významově exponován a to i u her s poměrně volným řazením, jež kladou větší důraz na dění, než na děj.

Pro pochopení významové výstavby dané hry a hodnoty jejího závěru jsou důležité především tyto okolnosti:

1/ v první řadě je to fakt, že drama je koncipováno z několika relativně oddělených celků - "scén": "autoři jsou si vědomi, že jejich komedie Ze života hmyzu není hra jak se sluší a patří; jsou to tři nebo čtyři aktovky, jakých by mohlo být čtyřicet, jakžtakž spojené postavou Tuláka a jakousi myšlenkovou stavbou. Není to drama, jsou to scény" /Poznámky k Životu hmyzu, Jeviště 1922/.

2/ dále je to přijetí jistých postupů spojených s morali-

42

tou a bajkou; v úvahách o hře připomínají Čapkové morali-
tu i - nepřesně - mystérium /"nemínili psáti drama, nýbrž
mysterium ve smyslu docela starém a naivním"/. V této sou-
vislosti je důležité využití alegorických tendencí.

3/ Dalším závažným momentem je funkce Tuláka - ten půso-
bí jako postava, "svorník", symbol... Z hlediska konstruk-
čního je jeho funkce poměrně zřetelná - je zčásti dána je-
ho "opozitní" pozicí /svět lidí x svět hmyzu/, a kromě to-
ho rámcující úlohou: ať už v předehře a epilogu či ve fun-
kci rezonéra. Sjednocující funkci má i vývoj jeho dramatic-
ké osoby, od pozorovatele přes komentátora až k intenzivní-
mu zapojení do akce; zajímavé je - po určitou část hry -
jeho balancování mezi postavou rezonéra /někdy dokonce s
náznaky funkce "chóru"/ a protagonisty.

Alegorie je dnes poměrně mnohoznačný termín, což je
ovlivněno kupř. jejím spojováním s jistými estetickými
principy, změnami povědomí umožňujícími jistý konsensus a
konvencionalizaci, mírou frekvence alegorických textů, ne-
souběžností alegorie a alegorické interpretace atd. Bratři
Čapkové využili některých postupů morality a bajky, v nichž,
jak známo, se alegorie uplatňovala zcela zřetelně. V textu
se tak mj. prostřednictvím žánrových signálů objevila "výz-
va" k alegorické interpretaci, jakož i znaky, které měly
fungovat jako alegorie /svět zvířat, koncentrace na jisté
vlastnosti atd./. Alegorickou platnost hmyzích scén ovšem
znejistují takové faktory jako např. uvolněné žánrové pově-
domí a v něm úloha alegorie, dále živost dialogů a akcí

uvnitř jednotlivých "hmyzích scén", jež podpořila tendenci k zrealističtění jednání; ba dokonce i křížení různých typů alegorie modifikuje celkovou tendenci /viz např. "literární" alegorii spojenou s postavou Felixe/. Nicméně /zčásti i vlivem žánrové konvence/ si hmyzí scény uchovaly vcelku alegorické významy a s tím spojenou poměrně jednoznačnou interpretaci. Závěrečné vyústění je u některých scén podepřeno komentářem Tuláka /"epimythion"/, jenž však nemá charakter libovolně připojeného výkladu, jelikož Tulák se stále více zapojuje do děje.

Volné spojení scén si žádá jisté rámcování /i když je už zčásti dáno tématem/ - tomu vyhovuje konvence epilogu, uplatňovaná v dramatech různého typu, známá však také jako častá součást bajky. Epilog hry Ze života hmyzu, pokud by měl být pouze vysvětlením významu předchozího dění, skutečně není nutný z hlediska utváření smyslu a měl by v takovéto podobě především význam konstrukční, příp. divadelní /ostENZE divadelnosti v postavě rezonéra v jistých vývojových obdobích atd./.

Volná návaznost závěru by byla průkazná např. kdyby Tulák zůstal pouze v pozici rezonéra. Jeho role je však ambivalentní: jednak skutečně v jistých momentech vystupuje především v roli rezonéra /s možnostmi překračovat hranice života a divadla/, jednak ale - nejen z hlediska významů, které nese, ale též na pozadí hmyzí alegoričnosti - vystupuje do popředí jeho funkce symbolická. /Tendence rozlišovat alegorii a symbol není sice terminologicky zcela přes-

ná, má však v dějinách umění poměrně výraznou tradici; z hlediska taxonomického systému je problematická, lze ji však použít operativně k rozlišení jistých aspektů - např. co se týče spojení s konvencí, víceznačnosti, zprostředkovanosti, významové nejistoty atd./.

Když se Čapkové bránili nařčení z pesimismu, poukazovali na to, že svět jejich hry není redukován jen na hmyzí, ale je vyvážen světem člověka. Avšak to, co zní v teoretické formulaci celkem jasně, není ve hře jednoznačné: např. už v předehře najdeme ironickou hru s významem slova "člověk", symbolu lidství je někdy ubírána jeho "vznešenost" atd. Symboličnost je podpořena volbou právě postavy tuláka, a kromě toho je relativně vymezena odlišností světa hmyzu a světa člověka; nicméně už zmíněná živost dialogických výměn akcentuje často iluzi reálného jednání, což modifikuje i tendence k alegoričnosti i symboličnosti.

Ale vraťme se ještě k postavě Tuláka. Jak už jsem se zmínil, ten se stále výrazněji zapojuje do děje: od prologu, přes pozorovatele /diváka/, zásahy do děje a dění hmyzí říše, až k přímé účasti /v epilogu, hl.u varianty a/. V průběhu vývoje dramatu je tedy pozorovatelem, komentátorem a vedle toho reprezentantem lidství, v počátku shovívavého pohledu na svět hmyzu, v němž k vlastnímu zděšení začne objevovat vlastnosti člověka. Čapkové nenabízejí nějaký zidealizovaný kontrast světa hmyzu, předvádějí člověka zpočátku nezaujatého, avšak postupně si kladoucího otázky a uvědomujícího si apel pozorovaného dění. Symbolické výz-

namy spojené s Tulákem jako člověkem poměrně dlouho nevystupují výrazně do popředí a explicitně jsou rozehrány dost pozdě z hlediska vývoje hry. To, co je postupně rozvíjeno /i když zastřeně/ v souvislosti s postavou Kukly-jepice, je symbolický význam motivu "život", jenž je gradován v okamžiku zrození jepice a který směřuje k závěrečné scéně znovuzrození a koloběhu života a smrti /k významu slova "život" srov. výklad K.Čapka v Kritice slov/.

Fakt je, že drama Tuláka je rozehráno na poměrně malé ploše, že motiv "života" je prudce osvětlen až v závěru hry /i když jej průběžně připravuje Kukla/ a že pro Tuláka pří-chází smrt příliš náhle na to, aby mohla intenzívně vystoupit ~~do~~ do popředí konkrétní povaha symbolického akcentu. Zdá se tedy, že postupné zapojování Tuláka do děje a náhlé vyvrcholení hrající na pokraji osobní tragédie, to vše v konfrontaci s důsledky poznání hmyzí alegorie, mohlo zčásti ovlivnit ostré výtky o pesimistickém závěru.

Čapkové zapojili do hry různé druhy sémiotického zprostředkování: alegorii, symbol, reálné jednání; vedle toho se projevuje též napětí mezi různými symbolickými motivy i mírou jejich rozvinutosti. K největší koncentraci dochází v epilogu, který - jak to často bývá - by mohl mít povahu shrnutí a výkladu, filozofického komentáře. Nemyslím, že varianta a /příp. i c/ je vysloveně pesimistická na základě smyslu hry, nicméně tak může působit z hlediska toho, jak je epilog dramaticky konstruován. Kupř. to, že po okamžiku poznání bezprostředně následuje smrt; nebo to, že monodra-

ma umírání je vybudováno jako zoufalý boj, jehož dramatická působivost je znásobena v rámci monologu uzavřenou dialogizací sporu se smrtí, která je "nepřítomnou postavou"; nebo to, že emotivní působivost scény zastírá její symbolickou hodnotu /i když ve variantě c nacházíme snahu ji více zdůraznit/ atd. Paradoxní je, že tyto varianty epilogu obsahují větší symbolickou "nejistotu", která vytváří zajímavý kontrast k alegoričnosti hmyzích událostí, dostává se však do rozporu se způsobem, jakým je konkrétní scéna závěru vybudována.

Smírný konec ve variantě b je sice též vystavěn jako konkrétní scéna vývoje postavy Tuláka, nabízí však "průhledné" řešení jeho problému a poměrná jednoznačnost smyslu jej přibližuje alegorickým tendencím předchozího děje. Odtud patrně představa o logickém důsledku vývoje hry. Nastíněné vyznění je zdůrazněno ještě posunutím hranic snu, jež přibližuje vývoj Tulákovy postavy více k světu, který pozoruje; zjemněna je emotivní působivost smrti. Myslím ale, že je zvětšena "distance" závěru, jež je podpořena jeho zúžením a jednoznačnou apelativností /termín J. Opelíka/. Závěr nabízí "řešení" a přímo jedno z několika východisek. Je nasnadě, že tato varianta pak vyhovuje tam, kde je třeba co nejmenších pochybností o tendenci sdělení.

Je škoda, že nevíme nic o představě J. Čapka, jak budovat dialogické scény epilogu, resp. zda jim popřát tolik prostoru, kolik ho mají v předchozích variantách.

J. Čapek využívá totiž /ve zmíněném fragmentu - torzo-varianta d/ jedné možné konvence epilogu: být reflexí o smyslu předchozího děje, přesněji řečeno v tomto případě jde o úvahu o symbolické hodnotě hry. V Tulákově monologu je jednak zdůrazněna opozice člověk x hmyz, jednak narušena jak iluze reality, tak skutečnost alegorie - a to využitím /i ostenzí/ divadelní konvence směřující k přímému kontaktu s divákem formou oslovení.

M i r o s l a v P r o c h á z k a