

FRANTIŠEK VŠETIČKA
ZE ŽIVOTA HMYZU

Komedie *Ze života hmyzu* bratří Čapků (knižně 1921, premiéra 1922) je jediná hra vzešlá ze společné dílny obou bratří nebo z dílny Karlovy, která má dvojitý závěr. V prvním z nich hlavní postava dramatu — Tulák — zemře, v druhém pak zůstane naživu. Tento rozdíl je pro výstavbu komedie více než příznačný, neboť na oscilaci života a smrti bratří Čapkové svoji hru založili. Téma života a smrti je dokonce tak významné, že se dostalo i do názvu zmíněného epilogu (jednotlivá dějství a epilog jsou totiž v dramatech autory pojmenovány).

Téma života a smrti je ovšem poněkud obecné a v tkáni komediálního díla dostává konkrétnější tvar v podobě zrození a smrti, přesněji řečeno v podobě motivu zrození a motivu smrti, jež jako dominantní motivy procházejí celou hrou. Pro drama, v němž chtěli bratří Čapkové podat určité výseky „ze života...“, je charakteristické, že jsou to motivy ztělesňující začátek a konec životního koloběhu.

Motiv zrození (popřípadě početí) se projevuje v komedii několikerým způsobem — v 1. dějství je motýlice Iris oplodněna, v průběhu 2. a 3. dějství se rodí Kukla, v 2. dějství je paní Cvrčková v pozhnaném stavu, konečně v epilogu nese Tetka novorozené ke křtu.

Ještě rozmanitěji frekventuje ve hře motiv smrti — v 1. dějství sežere motýla Viktora pták, v 2. dějství Lumek zabije nejprve Cvrčkovou a pak Cvrčka, v závěru tohoto dějství Parazit sežere Larvičku, v 3. dějství probíhá vyhlazovací válka mravenců a v epilogu dochází k hromadné smrti jepic. V původní verzi závěru pak Tulák zemře. Motiv smrti v dramatech zcela zjevně převládá.

Motiv smrti v komedii nejenom kvantitativně převládá, ale také geometricky narůstá. V 1. dějství dochází k jedné smrti — pták sežere Viktora; v 2. dějství se objevuje již trojí smrt — dojde k likvidaci obou cvrčků a Larvičky; v 3. dějství pak líčí bratří Čapkové vyhlazovací válku mravenců a v epilogu hromadnou smrt jepic. Motiv smrti je tedy založen na klimaxu. Avšak klimax se objevuje také ve způsobu podání, neboť v 1. dějství dochází k smrtelnému aktu (k Viktorově konci) za scénou, v 2. dějství jednak na scéně (smrt cvrčků) a jednak za scénou (konec Larvičky), stejně tak v 3. dějství (vyhlazovací válka mravenců), a v epilogu pak dochází k smrti jen na scéně (postupné hynutí

jepic). Smrtný akt v 2. a 3. dějství je shodný pouze navenek, avšak uvnitř je rozlišen — jeho podání v jednotlivých dějstvích je stejné (něco se děje na scéně a něco za scénou), avšak kvantitativně je tento akt odlišný (trojí smrt proti totální válce).

Motiv zrození a motiv smrti mají také dosah tektonický, neboť vytvářejí pointu jednotlivých dějství. V závěru 1. dějství je motýlice Iris oplodněna; na konci 2. dějství Parazit sežere Larvičku; 3. dějství má dokonce dvě pointy: žlutí mravenci vyhlazují hněd¹ a Tulák rozšlapává vůdce žlutých; na konci původní verze epilogu Tetka nese novorozeně ke křtu. Motivem zrození drama končí, avšak deprimující dojem, navozený předchozími obrazy smrti, v divákovi přelívá.

Deprimující dojem, který hra vyvolávala, si uvědomovali i autoři, a proto k ní připsali nejen novou závěrečnou scénu epilogu, ale také několik komentářů, které bez výjimky brojí proti pesimistickému pojmání dramatu (komentář určený pro New York Herald měl dokonce název O pesimismu hry Ze života hmyzu).²

V textu dramatu vystupuje postava, která v sobě spojuje motiv zrození s motivem smrti. Touto postavou je Kukla, jež ztělesňuje oba póly fyzické existence.

Kukla prochází textem hry přibližně stejným způsobem jako motiv, to znamená, že se její repliky střídavě objevují a zase ztrácejí. Stejným způsobem prostupuje komedii také Tulák.

Závažnost Kukly se promítá i do její frekvence — prochází totiž třemi architektonickými jednotkami, 2. a 3. dějstvím a epilogem. Větší frekvenci má v dramatu už pouze Tulák, který prochází celou komedií. Její jednotlivé scény jsou přitom na sobě syžetově nezávislé³ — vedle celkového tématu a úhrnné myšlenky je spojuje pouze figura Kukly a postava Tuláka.

Tulák má ve hře zvláštní postavení — otevírá ji a uzavírá. Vedle toho také průběžně zasahuje do děje. Nejprve pouze mluvně; v dalším ději však jeho aktivita narůstá — při likvidaci paní Cvrčkové se vyčítá svoji nečinností, stejně tak je ořesen zákeřnou smrtí Cvrčkovou. V závěrečné části dochází jeho aktivita vrcholu — stane se tak tehdy, když zabije vůdce žlutých. Bratři Čapkové o jeho genezi poznamenali: „Sám Tulák měl prvotně být jen komentátorem, a teprve postupem práce se zaplétal stále silněji do děje, až se stal vlastně hrdinou hry.“⁴

Tulákovi přiřkli autoři roli svorníkové postavy, která spíná jednotlivé osudy

¹ V barvě mravenců je u bratří Čapků jistý rozpor. Z textu nepřímo vyplývá, že mravenci Mraveniky byli hnědí:

„První inženýr: My jsme porazili Černé mravence.

Druhý inženýr: A vyhladili Zrzavé.

První inženýr: A podrobili Šedé. Zbývají jen Žlutí. Musíme vyhladit Žluté.“

V úvodní poznámce o kostýmech však stojí: „Obleky[. . .] u Mravenců černé.“

Citují z 11. vydání hry — Čapek K. — Čapek J.: *Ze společné tvorby*, Praha 1982.

² Všechny projevy autorů o této komedii (jakož i o ostatních hrách) obsahuje kniha K. Čapka *Divadelníkem proti své vůli* (Praha 1968). — Z kritických ohlasů považujících *Ze života hmyzu* za dílo pesimistické uvádím alespoň dva: Rutte M.: *Nové evropské umění a básnictví*, Praha 1923, s. 232; J. H. [= J. Hilbert]: *Bratři Čapků revue Ze života hmyzu . . .* Venkov 31. 5. 1932, č. 128, s. 6.

³ Bratři Čapkové o tom napsali: „Není to drama, jsou to scény“ (*Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, s. 307).

⁴ Tamtéž.

a děje jako matka v Karlově posledním dramatě.⁵ Tulák má s matkou nejen společný rys. Jejich mluvní projev např. přechází v určitém okamžiku v rozhodný čin — Tulák zašlápně vůdce žlutých, matka pošle Toniho do války. Oba dále zasahují do druhého světa — Tulák do světa hmyzu a matka do říše mrtvých. Mezi oběma postavami je však i podstatný rozdíl — Tulák mu k druhému světu negativní vztah, neboť jde o hmyz; matka naopak má k druhému světu vztah pozitivní, neboť jde o její rodinu.

Rozdíl je také mezi Tulákem a Kuklou, neboť postavička Kukly je založena na jednotejnosti a opakovanosti, kdežto postava Tuláka na vícerozměrnosti a neopakovanosti. Jednotejně u bratří Čapků proto umírá, kdežto vícerozměrně má větší životní šanci — žije dál alespoň v druhé variantě závěru.

Jednotlivá dějství komedie jsou na sobě dosti nezávislá; přes tuto nezávislost je však mezi nimi užší vztah, existuje mezi nimi určitá posloupnost, dokonce trojí posloupnost. První posloupnost je dána frekvencí hmyzu v jednotlivých scénách. V 1. dějství vystupují motýli, v druhém chrobáci, lumci a cvrčci, ve třetím mravenci a v epilogu jepice a slimáci.⁶ První posloupnost spočívá tedy na střídě, neboť v 1. dějství vystupuje jeden druh hmyzu, v druhém několik druhů, ve třetím opět jeden druh a v epilogu znovu několik druhů. Tato střída se odráží i v pojmenování jednotlivých architektonických jednotek: 1. dějství dali bratři Čapkové název Motýlové, druhému Kofistníci, třetímu Mravenci a epilogu nazvali Život a smrt.

Druhá posloupnost vychází z verše, který v předešlé pronese Tulák: „všechno je dvojmo, všechno dělá pár“.⁷ V 1. dějství tvoří páry Viktor — Iris a Otakar — Clythie. V 2. dějství je tvoří Chrobák — Chrobačka a Cvrček — Cvrčková. V 3. dějství neexistují páry, existuje pouze — jak prohlašuje První inženýr — Celek. V epilogu nejsou rovněž žádné páry (slimáci tvoří sice pár z hlediska numerického, nikoli však biologického, poněvadž jsou hermafrodití). Druhá posloupnost je tedy tvořena řadou: dvakrát existence párů a dvakrát jejich absence.

Třetí posloupnost je asi nejzjevnější, neboť se týká tématu, které od neškodné erotiky v 1. dějství postupuje přes mamon, egoismus a sobectví v 2. dějství až k vyhlazovací válce v dějství 3. Scéna jepic a scéna slimáků z epilogu se z tohoto pořadí vymykají — zapadají do první a druhé posloupnosti, ale nikoli do třetí. Obě scény činí dojem appendixu, a to appendixu obsahového i rozsahového.

Každá z trojice posloupností je jiného druhu: první má střídavý charakter (jeden druh hmyzu — několik — jeden druh — několik), druhá postupný (dvakrát páry a dvakrát ne-páry) a třetí klimaxový (od sexu k válce).⁸

V každé z uvedených posloupností vystupuje do popředí jiný činitel —

⁵ Svorníková postava má v literárním díle podobnou funkci jako svorník v gotické klenbě — dává dohromady, spojuje a stmeluje určitou společenskou jednotku nebo nějakou širší společenskou obec, jejíž vnitřní tendence jsou odštědivé, protikladné. Nejčastější společenskou jednotkou bývá obvykle rodina a postavou-svorníkem většinou matka. Tak je tomu např. v Čapkově Matce a v Sokolově Rodinné slavnosti.

⁶ Hra se jmenuje Ze života hmyzu, avšak slimáci hmyz nejsou.

⁷ Ze života hmyzu se skládá z pěti architektonických jednotek — z přede hry, tří dějství a epilogu. Podtitul hry zní: „Komedie o třech aktech s přede hrou a epilogem.“

⁸ Mezi klimaxovou posloupností, scénou s motivem smrti dochází ke koincidenci, neboť motiv má rovněž klimaxový průběh. Odvíjí se od smrti jednoho motýla až k vyhlazovací válce mravenců a hromadné smrti jepic.

v první posloupnosti činitel kvantitativní, v druhé kvalitativní a ve třetí ideový. První posloupnost je založena na střídě různých kvantit, čímž vzniká zjevný kvantitativní rytmus.*

Epilog, který hraje v trojici posloupností závažnou roli, má dvě varianty — v první z nich Tulák umírá a v druhé zůstává naživu. V druhé variantě jako by bratří Čapkové naplnili to, co K. Čapek požadoval ve svém sloupcu o smrti, zařazeném do Kritiky slov:

„Nečiním zde námitek proti smrti samotné, nýbrž toliko proti jejímu zneužití. Nikoliv zneužití skutkem (každý umírá jen jednou, těžce a s bolestí), nýbrž strašné zneužití slovem a písmem. Je to úžasné, jak snadno a ochotně se umírá v literatuře. Kdyby se založila statistiky mortality v beletrii, byly by to děsivé číslice; zde puká srdce hořem s dochvilnou jistotou pekelného stroje, každá sebevražda se pošestí, každá nemoc vede vítězně a předčasně k clli. Umírá se škrtem péra, pro rozuzlení, pro efektní konec. Člověk se zastřelí z osudného důvodu, že dohrál svůj románový part, oběš se z nutkavého přesvědčení, že povídka musí mít finále, umírá v pravý čas, aby zachránil osnovu děje. A tu věru nedovedu uznati, že třeba dramatický spád je dostatečným mravním motivem, aby autor usmrtil hrdinu. Popírám bezuzdné právo autorů na lidskou smrt. Ve většině případů spisovatel usmrcuje hrdinu, aby zakryl slabost a děravost vlastní koncepce. Dejme tomu, že hrdinka něco deklamuje o lásce a zklamání, a pak se zastřelí. Kdyby se nezastřelila, tu by vyšlo se strašnou jasností najevo, že její deklamace byl falešná. Jindy hrdina musí zahynout, protože osudově není pro něho jiného východiska; kdyby však nezahynul, ukázalo by se, že tu vskutku bylo jiné východisko, totiž žít. I žít je gradace, děj a drama; většina krizí a osudů nejen se začíná, nýbrž i končí se životem, a více než to, *řeší se životem*. Koneckonců, známkou *pravosti* v literatuře není smrt, nýbrž život.“¹⁰

Tato slova jako by byla psána na adresu původního epilogu a u příležitosti epilogu nového. Paradoxem však je, že sloupek o smrti byl napsán před vznikem komedie *Ze života hmyzu* — nejprve vznikl totiž sloupek (*Kritika slov*, 1920), pak hra s tragickým koncem (1921) a dodatečně teprve optimistická varianta epilogu (1922).

Drama *Ze života hmyzu* má vysloveně motivický ráz, který se promítá jednak do děje a jednak do postav. Do děje se promítá v podobě nerozlučné dvojice motivů a do postav v podobě dvojice figur, jež jako jediné procházejí celou hrou (jsou to jakési postavy-motivy). Motivický ráz komedie spočívá v tom, že se jednotlivé komponenty (dvojice motivů a dvojice postav) neustále objevují a ztrácejí. Vzniká tak jakýsi rytmický řád, který tvoří podstatu každého návratného motivu.

Rytmický charakter má i první posloupnost scén (jeden druh hmyzu — několik atd.), která tvoří výrazný kvantitativní rytmus. Rytmická zákonitost je vlastní i dalším hrám bratří Čapků — jejich dramatická prvotina *Lásky hra osudná* je např. založena na rytmu syžetovém (není pouze shodou okolností, že i on má výrazně kvantitativní základ).

Zajímavá je konečně i postava Tuláka, do níž bratří Čapkové zcela nepo-

* Kvantitativní rytmus vychází ze střídavy kvantitativních prvků. Rytmus tohoto druhu se projevuje tím způsobem, že na určitých místech textu se s jistým pravidelným střídáním objevují zvolené stavební komponenty o střídavém počtu. Jistý počet je v následující slozce nahrazen počtem jiným, vyšší nižším apod. P. Bezruč použil kvantitativního rytmu v baladě *Pole na horách* a *Št. Králík* v dramatu *Krásná neznámá*. V básni *Pole na horách* uplatnil Bezruč tento rytmus v refrénu, v němž se v určitém pořadí střídá jméno Dulavovo a Gérovo. *Králíkova Krásná neznámá* zahrnuje několik imaginárních scén, jejich frekvence v jednotlivých dějstvích a jejich četnost mají vysloveně rytmický ráz.

¹⁰ *Kritika slov*, Praha 1920, s. 37—38.

chybně promítli značnou část svého myšlení a cítění. Učinili tak nejenom v tomto díle, ale i v řadě jiných, v nichž se objevuje přitažlivá a fascinující postava tuláka, poutníka. Nejčastěji se tak děje v díle Karlově. Mladý tulák je hlavní postavou jeho Loupežníka („Jaká radost a jaký pych je to, cítit se mladou generací! cítit se novotářem, dobyvatelem, loupežníkem života! Jak svěží je nezákonnost, jak hrdinně se nese tíha neodpovědnosti!“).¹¹ Román Krakatit uzavírá potulný dědeček-kukátkář. O ústřední postavě Povětroně se všichni tři vypravěči shodnou v názoru o jeho nespokojeném tuláckém životě. Ve Válce s Mloky vystupuje bodrý světoběžník van Toch. Devatero pohádek obsahuje nejen Pohádku tuláčkou, ale také Pohádku pošťáčkou, v níž listonoš Kolbaba putuje rok a den po Čechách jen proto, aby doručil milostné psaníčko. Do této řady patří i článek o českém polárníkovi Janu Welzlovi, jemuž se K. Čapek upřímně obdivoval. Stejně tak byl nadšen Charlie Chaplinem, „tuláckým výstředníkem“ (slova K. Čapka), o jehož filmu Poutník se zaníceně rozepsal. Nejznámější próza J. Čapka, Stín kapradiny, má za hrdiny dva pytláky, v jejichž nitru dovede autor najít ne jeden pozitivní rys. V Kulhavém poutníkovi se putuje a hledá, na rozdíl od předchozí povídky jde však především o toulání ve světě myšlenek.¹² Časté jsou rovněž tulácké motivy v Josefově výtvarné tvorbě, ne jeden olej a ne jedna tušová kresba mají za námět právě tuláky (Dva muži v krajině, Výrostek, Tři muži v krajině, Chodec a milenci, Muž se psem v krajině ad.). Figury tohoto druhu spořádané a měšťanský založené Čapky nesporně fascinovaly — promítaly si do nich tu část své utajené existence, kterou by se za normálních okolností neodvážili nikdy realizovat. Tuláci a poutníci tak tvořili jejich druhé já, především jejich skryté já. Josef Čapek, který byl z obou bratří nepochybně myslivější, vyjádřil tuto utajenou touhu v jednom záznamu knihy Psáno do mraků. Stojí v něm: „Ach, býti tulákem! — Aspoň někdy!“ O významu tohotu záznamu svědčí mj. skutečnost, že je jako jeden z mála datován (pochází z 24. ledna 1938).¹³

Hra Ze života hmyzu má tedy motivický ráz, motivickou dvojici postav a postavu Tuláka. Postavu z nejnuitnějšího světa bratří Čapků.

¹¹ *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, s. 293.

¹² Do této duchovní atmosféry plně zapadl Reynekův překlad Stifterova Lesního poutníka, který mu Bohuslav Reynek poslal a za nějž samotáfskému básníkovi upřímně poděkoval: „Milý pane Reyne, je to opravdu od Vás moc hezké, že jste si na mne vzpomněl, a to zrovna s tím Adalbertem Stifterem. Přišlo to právě v tu nejpravější chvíli, v dnech, kdy zrovna jsem měl tu největší chuť něco takového číst. A tak mne to velmi potěšilo a svět se mně jevil v nejlepší podobě“ (Čapek J., Reynek B.: *Nepřicházejí vhod*, Brno 1969, s. 86).

¹³ Podobnou situaci lze sledovat i u Vl. Vančury, který se s neobyčejnou vášní promítal do svých renesančních figur žijících všemi smysly.

THE INSECT PLAY

The article deals with the construction of the composition of the second play written by the brothers Čapek. The composition of the comedy is based on two basic motifs — those of birth and death, which link all the acts of the play. Of the figures of the play the most important are a Chrysalis and a Tramp, the latter representing the so-called “linking figure”. Three kinds of succession, each of which is of different character and origin, go through the acts of the play. The authors wrote two fairly different epilogues to the play, closing the succession of previous acts. All the tectonic means make the comedy a compact unity.